

# INDICE DE LA REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Volumen XVI

Septiembre de 1961 a agosto de 1962

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
<b>ARTES PLÁSTICAS</b>					
AUB, MAX. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	10	SORIANO, JUAN. <i>Homenaje a Picasso.</i> <i>Carlos Mérida.</i>	2 6	8 25
CARRINGTON, LEONORA. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	9	VALDÉS, CARLOS. <i>Notas sobre la pintura hispanoamericana. La pintura de Vicente Rojo.</i>	1	25
CHUMACERO, ALÍ. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	10	VICENS, JOSEFINA. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	10
FELGUÉREZ, MANUEL. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	8	XIRAU, RAMÓN. <i>Homenaje a Picasso.</i> <i>Rufino Tamayo.</i>	2 6	11 22
GARCÍA ASCOT, J. M. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	10	<b>ARTÍCULOS Y ENSAYOS</b>		
GARCÍA PONCE, JUAN. <i>Homenaje a Picasso.</i> <i>Juan Soriano.</i>	2 6	11 26	ALEGRÍA, FERNANDO. <i>Gonzalo Rojas.</i>	5	12
GURROLA, JUAN JOSÉ. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	12	BENEDETTI, MARIO. <i>Cambio de sueños (Arraigo y evasión en la actual literatura uruguaya).</i>	7	10
FRÍQUEZ, RAÚL. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	13	CÁRDENAS DE LA PEÑA, ENRIQUE. <i>Morelos, visionario social.</i>	1	8
IBÁÑEZ, JOSÉ LUIS. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	12	CASTELLANOS, LIDIA. <i>La vendedora de sueños.</i>	1	16
JOUFFROY, ALAIN. <i>Rauschenberg o la guerra de Nueva York.</i>	11	24	COLINA, JOSÉ DE LA. <i>El testamento de William Faulkner.</i>	12	30
MAKA. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	8	DURÁN, MANUEL. <i>Actualidad e inactualidad de Góngora.</i> <i>William Faulkner.</i>	1 12	14 29
MELO, JUAN VICENTE. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	11	FLORES OLEA, VÍCTOR. <i>Otra vez Al filo del agua.</i>	3	21
MÉRIDA, CARLOS. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	8	GARCÍA CANTÚ, GASTÓN. <i>La ideología de la Revolución.</i>	3	14
MESA, DIEGO DE. <i>Homenaje a Picasso.</i> <i>Carlos Mérida.</i>	2 6	10 24	GARCÍA PONCE, JUAN. <i>Henry Miller.</i>	8	6
MIJARES B., CARLOS L. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	14	GUERRA TEJADA, RICARDO. <i>La interpretación liberal.</i> <i>Hablemos de Heidegger.</i>	9 11	4 8
MORENO, SALVADOR. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	12	HUXLEY, ALDOUS. <i>Las fronteras de la mente.</i>	4	6
NOVOA, CÉSAR. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	14	JOUFFROY, ALAIN. <i>Una generación de ruptura o la poesía en Pa- ris desde 1945.</i>	6	7
PAZ, OCTAVIO. <i>Los muebles de Enrico Baj.</i> <i>Obras maestras de México en París.</i>	4 8	19 14	LIDA, MARÍA ROSA. <i>Elixir de América.</i>	8	18
ROBINA, RICARDO. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	13	MASON, J. ALDEN. <i>Dioses y ritos del antiguo Perú.</i>	7	21
ROJO, VICENTE. <i>Homenaje a Picasso.</i>	2	8			

	NÚM.	PÁG.
MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO. <i>Biblioteca Americana (Henry Fielding en el mundo hispánico II).</i>	5	27
MONTERDE, FRANCISCO. <i>Anaquel (En torno a una obra de Sor Juana Inés de la Cruz).</i>	2	31
<i>Anaquel (Don Artemio de Valle-Arizpe se fue).</i>	5	31
OYARZUN, LUIS. <i>El romanticismo en Neruda.</i>	2	21
PACHECO, JOSÉ EMILIO. <i>Apuntes sobre la expresión literaria durante la guerra de intervención.</i>	9	20
<i>Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz (La hora del lector).</i>	12	19
<i>Simpatías y diferencias (Federico García Lorca, su obra y su influencia).</i>	1	32
<i>Simpatías y diferencias (Les poésies mexicaines, La censura, Otra vez Enrique Larreta).</i>	2	35
<i>Simpatías y diferencias (Aniversario de Rimbaud y el problema de Les illuminations).</i>	3	32
<i>Simpatías y diferencias (Magias cotidianas: El ejército de fantasmas).</i>	4	32
<i>Simpatías y diferencias (Lope de Vega, Unamuno, Defoe y Robinson, El caso México en la Cultura).</i>	5	32
<i>Simpatías y diferencias (Poemas de guerra y los últimos días de Antonio Machado).</i>	6	32
<i>Simpatías y diferencias (Emilio Cecchi: El primer juicio italiano sobre Ulysses).</i>	7	32
<i>Simpatías y diferencias (Cartas inéditas de D. H. Lawrence).</i>	8	32
<i>Simpatías y diferencias (Jorge Luis Borges).</i>	10	32
<i>Simpatías y diferencias (Fedín y las nuevas concepciones del realismo).</i>	11	32
<i>Simpatías y diferencias (La influencia de Faulkner en Hispanoamérica).</i>	12	32
PAZ, OCTAVIO. <i>Fernando Pessoa: el desconocido de sí mismo.</i>	3	4
<i>La línea central.</i>	10	11
REYES, ALFONSO. <i>Emigrados de tierra y lengua.</i>	5	7
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN. <i>Noticias de Martín Adán y La mano desasida.</i>	1	19
<i>La incógnita del Perú.</i>	12	17
TORRE VILLAR, ERNESTO DE LA. <i>La intervención francesa y su Bernal Díaz.</i>	9	12
TORRES, EDUARDO. <i>El pájaro y la cítara.</i>	12	22
TOYNBEE, ARNOLD. <i>Entre la intervención y la homeopatía.</i>	7	23
VALDÉS, CARLOS. <i>Dos opiniones sobre La muerte de Artemio Cruz (Un virtuosismo gratuito).</i>	12	20
XIRAU, RAMÓN. <i>El madero ardiente.</i>	5	8
<b>CIENCIA</b>		
DEDIJER, STEVAN. <i>¿Por qué se fue Dédalo?</i>	10	18
HECHT, OTTO. <i>El mundo de los insectos.</i>	11	20

## CINE

	NÚM.	PÁG.
GARCÍA PONCE, JUAN. <i>En el balcón vacío (II La película).</i>	10	28
GARCÍA RIERA, EMILIO. <i>Viridiana.</i>	1	27
<i>El último atardecer y Misión de dos valientes.</i>	2	28
<i>Cimarrón, A pleno sol, El mundo de Suzie Wong.</i>	3	29
<i>La isla desnuda, Jaque a la locura, Violencia de amor.</i>	4	29
<i>El año pasado en Marienbad. La noche: Traspasando la barrera del tiempo. La bestia infernal, Dueño del mundo, Viaje al fondo del mar, La fosa y el péndulo.</i>	5	24
<i>Madre Juana de los Angeles, Mesalina.</i>	6	29
<i>Sobre el cine negro.</i>	7	28
<i>En el balcón vacío (I. La filmación).</i>	8	28
<i>Civilización.</i>	10	27
<i>Espartaco, Los vencidos.</i>	11	27
	12	24

## CRÓNICAS, REPORTAJES, ENTREVISTAS Y CARTAS

	NÚM.	PÁG.
ANÓNIMO. <i>Carta de España.</i>	4	25
<i>Carta de España.</i>	5	17
<i>Carta de España.</i>	6	18
COLINA, JOSÉ DE LA. <i>In memoriam-Emilio Prados.</i>	10	25
CHARRY LARA, FERNANDO. <i>Carta de Bogotá.</i>	7	26
DURÁN MANUEL. <i>Carta de Estados Unidos.</i>	3	24
<i>Carta de Estados Unidos.</i>	5	18
<i>Carta de Estados Unidos.</i>	6	19
ENGUÍDANOS, MIGUEL. <i>Correspondencia (Carta al director).</i>	11	31
GINER DE LOS RÍOS, FRANCISCO. <i>Mañanas de Mocambo.</i>	1	18
HERNÁNDEZ CAMPOS, JORGE. <i>Carta de Italia.</i>	4	24
IRBY, JAMES E. <i>Encuentro con Borges.</i>	10	4
LIBERMAN, ARNOLDO. <i>Carta de Buenos Aires.</i>	4	22
<i>Carta de Buenos Aires.</i>	5	20
MARTÍNEZ MORENO, CARLOS. <i>Carta del Uruguay.</i>	4	21
M. X. <i>Una infancia argelina.</i>	12	4
PONIATOWSKA, ELENA. <i>José Alvarado.</i>	6	13
REYES, ALFONSO y MILHAUD, DARIUS. <i>Correspondencia sobre Maximiliano.</i>	9	29
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN. <i>Carta de Lima.</i>	7	25

	NÚM.	PÁG.
TUÑÓN DE LARA, MANUEL.		
<i>Carta de París.</i>	2	22
<i>Carta de París.</i>	3	23
<i>Carta de París.</i>	4	26
<i>Carta de París.</i>	5	15
<i>Carta de París.</i>	6	17
<i>Carta de París.</i>	8	23

## DOCUMENTOS

CAMUS, ALBERT.		
<i>A la España del exilio.</i>	2	24
CARRILLO FLORES, ANTONIO.		
<i>Reflexiones de un mexicano acerca de la "Alianza para el progreso".</i>	4	9
<i>Nehru en la Ciudad Universitaria. (Discurso de Jawaharlal Nehru e Ignacio Chávez.)</i>	4	16
<i>Proceso a Le Corbusier.</i>	1	21
ROA BASTOS, AUGUSTO.		
<i>Un editor americano.</i>	1	24
ROSELLINI, ROBERTO.		
<i>Censura y cultura.</i>	6	15
SACHS, IGNACY.		
<i>La ciencia polaca y los problemas económicos de los países en desarrollo.</i>	2	25

## VARIOS

<i>Epistolario de la intervención.</i>	9	23
--	---	----

## EDITORIALES

GARCÍA TERRÉS, JAIME.		
<i>La feria de los días (Inquisición de nuestra época).</i>	1	3
<i>La feria de los días (La poesía de Giorgos Seferis).</i>	2	3
<i>La feria de los días (El fariseísmo y las pruebas nucleares).</i>	3	3
<i>La feria de los días (Nehru en la Universidad).</i>	4	3
<i>La feria de los días (México en la Cultura).</i>	5	3
<i>La feria de los días (Punta del Este).</i>	6	3
<i>La feria de los días (De cómo la libertad de expresión es una libertad para todos).</i>	8	3
<i>La feria de los días (La batalla del cinco de Mayo).</i>	9	3
<i>La feria de los días (Jorge Luis Borges).</i>	10	3
<i>La feria de los días (Una nueva carta de Enghidanos).</i>	12	3
<i>El drama de la irresponsabilidad.</i>	11	3

## FICCIÓN

AUB, MAX.		
<i>De suicidios.</i>	2	19
AYALA, FRANCISCO.		
<i>Buile de máscaras.</i>	3	19
BENEDETTI, MARIO.		
<i>Fábulas sin moraleja.</i>	5	13
COLINA, JOSÉ DE LA.		
<i>Amor condusse noi.</i>	7	18
CREEL, ENRIQUE.		
<i>Cuento de Nochebuena.</i>	4	14

	NÚM.	PÁG.
DONOSO, JOSÉ.		
<i>Santelices.</i>	11	13
GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL.		
<i>Los signos oscuros.</i>	1	6
MATEOS, JUAN ANTONIO.		
<i>El sol de Mayo (Fragmento).</i>	9	15

MELO, JUAN VICENTE.		
<i>Los amigos.</i>	6	9
PITOL, SERGIO.		
<i>La casa del abuelo.</i>	2	15
TORRES, JUAN MANUEL.		
<i>Esta misma noche.</i>	10	23
VALDÉS, CARLOS.		
<i>La obra de mis manos.</i>	8	14

## MÚSICA

JESÚS BAL Y GAY.		
<i>¿Son lícitos los juegos de azar? (II).</i>	1	29
<i>Aniversario de Liszt.</i>	2	27
<i>Picasso y la música.</i>	3	27
<i>Liszt innovador.</i>	4	27
<i>Conciliación a la vista.</i>	5	23
<i>La incógnita de La Atlántida.</i>	6	27
<i>Juan Sebastián Bach y el problema de la originalidad.</i>	7	27
<i>La siesta de un Fauno, de Mallarmé a Debussy I.</i>	8	27
<i>La siesta de un Fauno, de Mallarmé a Debussy II.</i>	10	26
<i>Para una dicotomía de la música.</i>	11	26
<i>Un Anfión que no llegó a realizarse.</i>	12	23

MELO, JUAN VICENTE.		
<i>Acorde menor (Stravinski, Webern).</i>	5	22
<i>Maximiliano y Carlota en Música.</i>	9	27

STRAVINSKI, IGOR.		
<i>Exasperaciones.</i>	12	14

## POESÍA

ANÓNIMO.		
<i>Canciones de la intervención.</i>	9	9

ADÁN MARTÍN.		
<i>La mano desasida.</i>	1	20

ARTAUD, ANTONIN.		
<i>La marea (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	6

ANTÍPATER DE SALÓNICA.		
<i>Epitafio (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	4

CARDENAL, ERNESTO.		
<i>Murder Inc.</i>	1	13

EKELÖF, GUNNAR.		
<i>Absentia animi, Sobre el otoño (Versión de Octavio Paz).</i>	10	14

FRAIRE, ISABEL.		
<i>Dos poemas.</i>	12	13

GAYTÁN DURÁN, JORGE.		
<i>Las delaciones.</i>	11	7

	NÚM.	PÁG.		NÚM.	PÁG.
LAWRENCE, D. H. <i>Maná del mar (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	8	Roberto Ruiz: <i>Plaza sin muros.</i>	6	31
LINDEGREN, ERIK. <i>Hombre sin camino, El prado (Versión de Octavio Paz).</i>	10	14	José Moreno Villa: <i>Voz en vuelo a su cuna.</i>	7	31
LUCRECIO (T. LUCRETII CARI). <i>Encomium philosophiae (Traducción de René Acuña).</i>	1	4	José F. Montesinos: <i>Fernán Caballero, ensayo de justificación.</i>	8	31
LUNDKVIST, ARTUR. <i>El álamo, El domingo (Versión de Octavio Paz).</i>	10	17	José F. Montesinos: <i>Pereda, o la novela idilio.</i>	10	31
MICHAUX, HENRI. <i>Icebergs (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	9	José Miranda: <i>España y Nueva España en la época de Felipe II.</i>	11	29
MOORE, MARIANNE. <i>Talismán (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	7	Emilio Prados: <i>Signos del ser.</i>	12	27
MONTES DE OCA, MARCO ANTONIO. <i>Al salir del templo.</i>	2	6	FRAIRE, ISABEL. Quinto Horacio Flaco: <i>Sátiras.</i>	8	31
MARTINSON, HARRY. <i>La mejor solución. Noche de creación (Traducción de Octavio Paz).</i>	10	16	William H. Whyte, Jr.: <i>El hombre organización.</i>	12	27
OTERO, BLAS DE. <i>Nuevos poemas.</i>	6	4	GARCÍA TERRÉS, JAIME. <i>Octavio Paz: Libertad bajo palabra.</i>	1	31
PARRA, NICANOR. <i>Discurso fúnebre.</i>	4	4	GARCÍA PONCE, JUAN. Sergio Fernández: <i>Ensayos sobre literatura española de los siglos XVI y XVII.</i>	3	31
PESSOA, FERNANDO. <i>Obra poética (Versiones de Octavio Paz).</i>	3	8	Juan Goytisolo: <i>La isla.</i>	4	31
POUND, EZRA. <i>Francesca. Canción de los boteros de Shu (Traducción de Jaime García Terrés).</i>	5	4	Ernesto Sábato: <i>El túnel.</i>	12	28
<i>Epitafios. Los tres poetas, Causa. Clara. To Kolon. N. Y. Ortus. Los temperamentos (Traducción de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho).</i>	5	5	Fernando Pessoa: <i>Antología.</i>	12	28
SABINES, JAIME. <i>Poemas.</i>	8	4	MELO, JUAN VICENTE. Julio Cortázar: <i>Los premios.</i>	1	31
SALAZAR BONDY, SEBASTIÁN. <i>Vida de Ximena.</i>	11	4	Elena Poniatowska: <i>Palabras cruzadas.</i>	8	31
<i>Reunión con Jorge Gaytán.</i>	11	6	PACHECO, JOSÉ EMILIO. Enrique González Pedrero: <i>El gran viraje.</i>	4	31
SEFERIS, GIORGOS. <i>Helena (Traducción de Jaime García Terrés).</i>	2	4	POZAS, RICARDO. <i>La pobre antropología de Oscar Lewis.</i>	4	12
TRAKL, GEORG. <i>Lamento (Versión de Jaime García Terrés).</i>	7	5	SEGOVIA, TOMÁS. Cesare Pavese: <i>La playa.</i>	3	31
<b>RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS</b>			Agustí Bartra: <i>Deméter.</i>	5	29
ÁLVAREZ, FEDERICO. <i>Hugues Panassié: Historia del verdadero jazz.</i>	5	30	Rosa Chacel: <i>Ofrenda a una virgen loca.</i>	7	31
<i>Carlos Valdés: El nombre es lo de menos.</i>	5	29	VALDÉS, CARLOS. Rubén Bonifaz Nuño: <i>Fuego de pobres.</i>	3	31
			E. M. Forster: <i>Aspectos de la novela.</i>	10	31
			Fernando Benítez: <i>Los primeros mexicanos.</i>	10	31
			Carlos Fuentes: <i>Aura.</i>	11	30
			Varios: <i>Cuentos de la montaña libanesa.</i>	11	30
			Bernard Lavergne: <i>La revolución cooperativa.</i>	12	27
			<b>TEATRO</b>		
			IBARGÜENGOITIA, JORGE. <i>El teatro como instrumento de tortura.</i>	1	30
			<i>Concepto versus apreciación.</i>	2	30
			<i>Momma, buy me Manhattan.</i>	3	30
			<i>Fando y Lis.</i>	4	30
			<i>Annus Mirabilis.</i>	5	26
			<i>Prostibulario I.</i>	6	30
			<i>Prostibulario II.</i>	7	29
			<i>Llegada del Old Vic en forma de paloma.</i>	8	29
			<i>Cinco de Mayo.</i>	9	30
			<i>El estilo SS.</i>	10	30
			<i>Libro de oro del teatro mexicano.</i>	11	28
			<i>Tableaux de mœurs artistiques et littéraires.</i>		
			<i>Cómo llegar a ser un dramaturgo de éxito.</i>	12	25

REVISTA DE LA

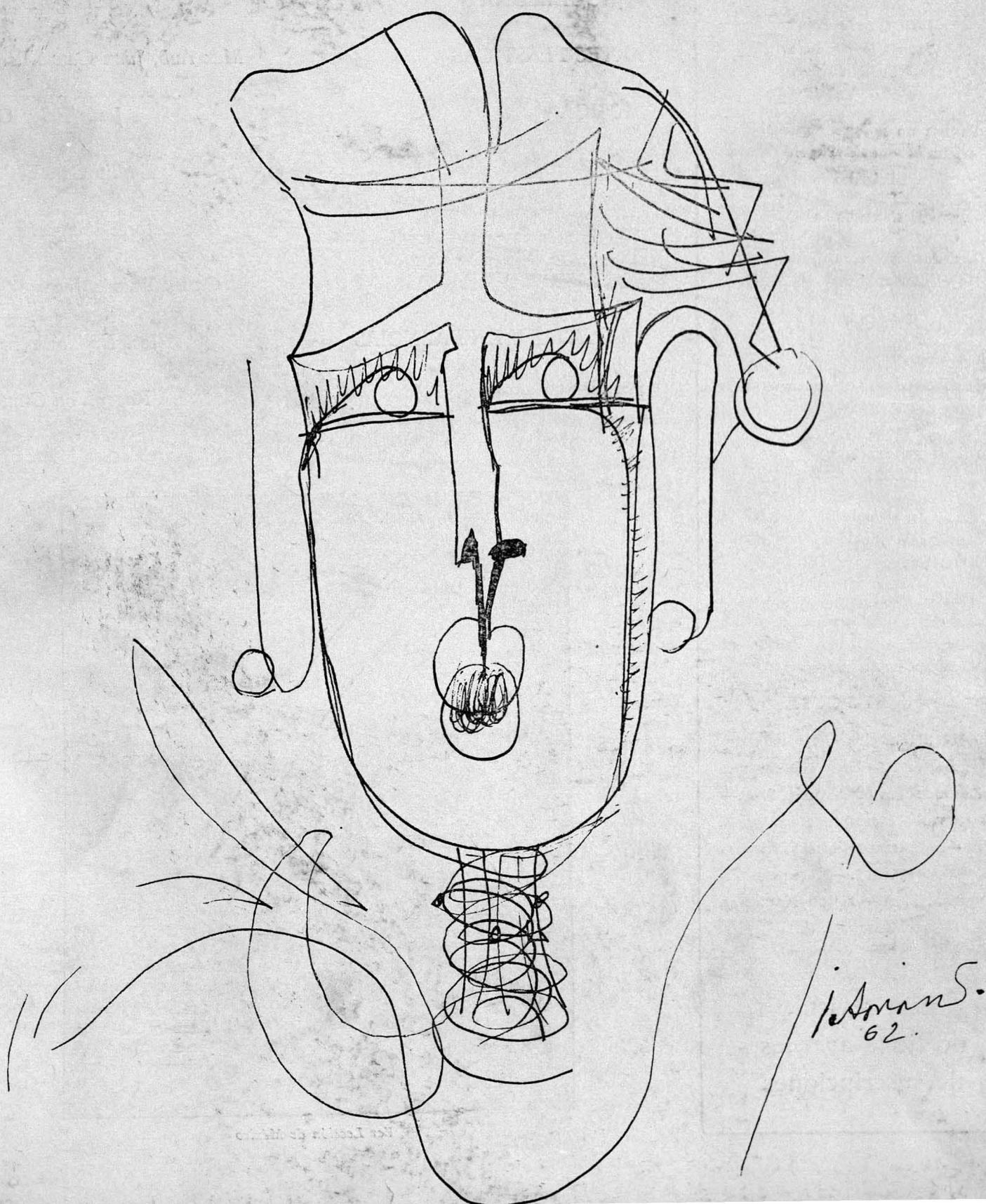
# UNIVERSIDAD DE MEXICO

SEPTIEMBRE 1962

NOTICIAS DE COYOACÁN

ANTONIN ARTAUD HABLA  
SOBRE MÉXICO

DOBLE PROEMIO A JUAN SORIANO



Volumen XVII, Número 1  
México, septiembre de 1962  
Ejemplar \$ 2.00

# S U M A R I O

UNIVERSIDAD NACIONAL  
DE MEXICO

Rector  
*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:  
*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:  
*Jaime García Terrés*

Redacción:  
*Juan García Ponce*  
*Juan Vicente Melo*  
*José Emilio Pacheco*  
*Carlos Valdés*

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 10º piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Tel. 48-65-00  
Ext. 123 y 124

Toda solicitud de suscripciones debe dirigirse a:

Tacuba 5, 2º piso  
México 1, D. F.  
Tel. 21-30-95

Precio del ejemplar: \$ 2.00  
Suscripción anual: " 20.00  
Extranjero: Dls. 4.00

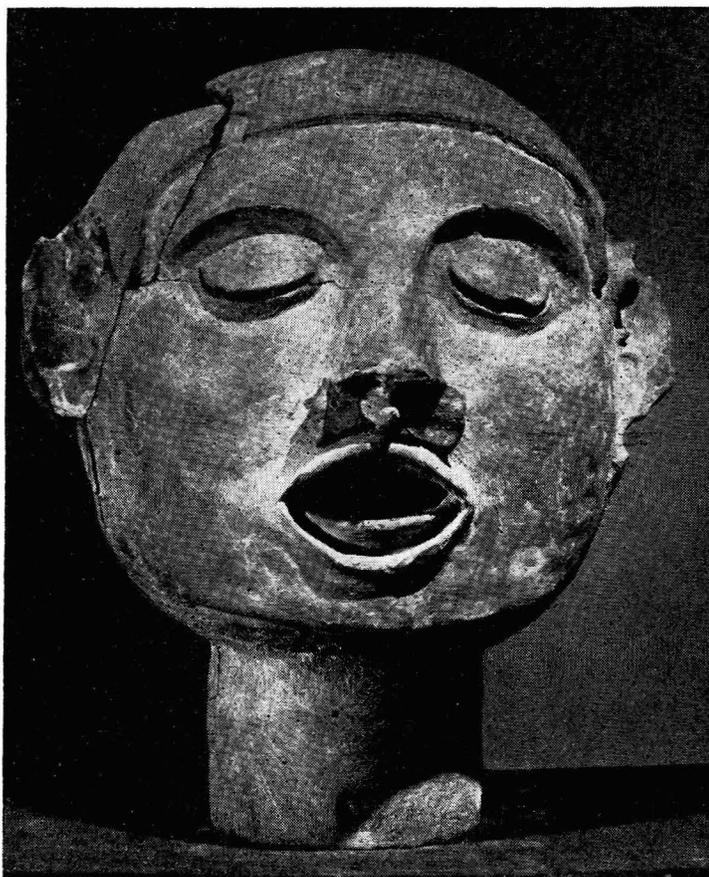
Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

## PATROCINADORES

BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

LA FERIA DE LOS DÍAS	<i>Jaime García Terrés</i>
CRECIMIENTO DEL DÍA	<i>José Emilio Pacheco</i>
LOS SOLACES DE CORTÉS	<i>Salvador Novo</i>
DOCE Y UNA, TRECE	<i>Juan García Ponce</i>
LECCIÓN DE MÉXICO	<i>Antonin Artaud</i>
LA CENSURA EN ITALIA	<i>Jorge Hernández Campos</i>
DISCURSO EN LA UNIVERSIDAD JAGUELLONA	<i>Santiago Dantas</i>
ARTES PLÁSTICAS	<i>Max Aub, Juan García Ponce</i>
MÚSICA	<i>Jesús Bal y Gay</i>
CINE	<i>Emilio García Riera</i>
TEATRO	<i>Jorge Ibarguengoitia</i>
LOS LIBROS ABIERTOS	<i>Carlos Valdés, Jorge Olmo</i>
SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS	<i>José Emilio Pacheco</i>
DIBUJOS	<i>Roger Von Gunten</i>



*Ver Lección de México*

# La feria de los días

## PASCAL

En el mes de agosto, Blas Pascal cumplió tres siglos de muerto. A destiempo, más allá de todo aniversario, quiero evocar la inteligencia penetrante de este hombre excepcional, que aun limitado por su época y su ambiente, supo adentrarse en las profundidades incuestionables de la naturaleza humana, legando a nuestra meditación un puñado de incitaciones de nunca disminuida vigencia.

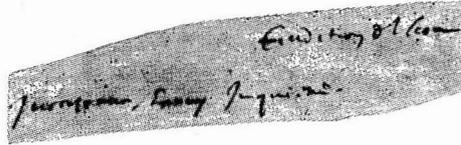
## LA VERDAD

*La verdad está tan obnubilada en este tiempo —dijo Pascal— y la mentira tan sentada, que a menos de amar la verdad ya no es posible conocerla.*

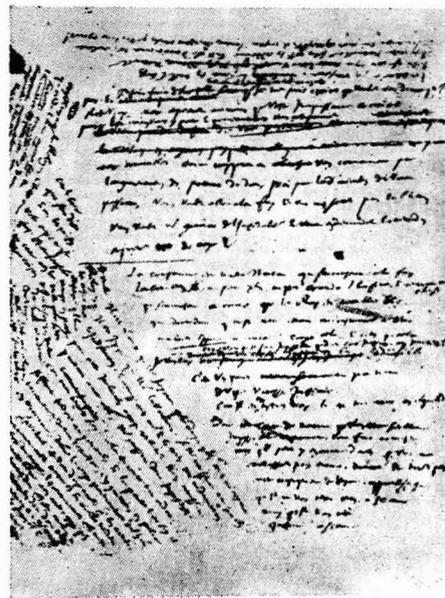
## AYER Y HOY

Acaso la búsqueda de la verdad haya entregado al sabio de Clermont-Ferrand frutos y hallazgos distintos de los que nosotros perseguimos; en su herencia congréganse, como en cualquier otra, como en la más fecunda que pudiere concebirse, lo perdurable y lo perecedero. Como quiera, la verdad misma y el amor

a ella siguen siendo, igual que ayer, la indeclinable meta del genuino ejercicio intelectual. En su tiempo y



en el nuestro, urge denunciar la mentira establecida y proclamar la necesaria y constante superación del conocimiento.



## LOS OTROS

Muchos no lo creen así. Deslumbrados por afanes diversos, que pueden ser en sí respetables, aunque no siempre lo sean, hay quienes prefieren o se sienten obligados a relegar la verdad detrás de otros valores que las circunstancias parecerían imponer. Aun explicándonos a menudo semejante actitud, jamás la compartimos. Un intelectual que no ama la verdad por encima de cuanto la impide, no es, en rigor, un intelectual. Y la defensa deliberada de la mentira en ningún caso engendra sino nuevas mentiras, que van acumulándose a las demás y haciendo paulatinamente irrespirable nuestra atmósfera.

## EL CAMINO MÁS CORTO

A fin de cuentas, la única honradez posible, y también la decisión de máxima eficacia, reside en lo que ya el propio Blas Pascal nos advertía: *El camino más corto para evitar las herejías es instruirse de todas las verdades; y el medio más seguro de refutarlas es declararlas todas...*

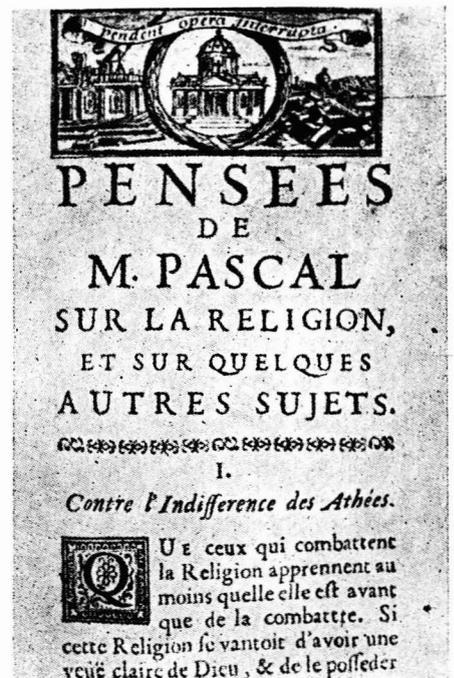
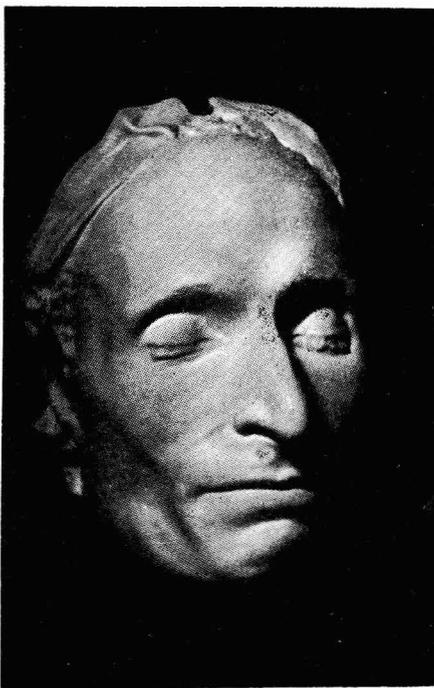
## LO INSOSPECHADO

Sin contar que puede muy bien ocurrirnos que la herejía nos demuestre, a su vez, verdades insospechadas. O que el hereje posea, en definitiva, la verdad que nos es indispensable.

## LA CONTRADICCIÓN NO ES TODO

Pero tampoco olvidemos, por última cita en este homenaje brevísimo y anacrónico, que *la contradicción es un mal indicio de verdad: muchas cosas ciertas se ven contradichas; muchas falsas pasan sin contradicción. Ni la contradicción es signo de falsedad ni la incontradicción lo es de la verdad.*

—J. G. T.



# Crecimiento del día

---

## I

Letras, incisiones en la arena, en el vaho. Signos que borra-  
rá el agua o el viento. Símbolos neciamente aferrados a la  
hora que se cumple dentro de mí, al silencio. ¿Para qué  
hendir esta remota soledad de las cosas? ¿Por qué llenarlas  
de plegarias, de trazos, de invocaciones? Porque es un  
modo de redescubrir el espacio, el origen; de iluminar, me-  
diante el pobre conjuro, la ávida sombra que se cierne sobre  
el instante. Porque así las murallas de esa cárcel de azogue  
que yo mismo he erigido, no prevalecerán contra mi nada.

## II

He inventado la selva, pero me falta un árbol que la pue-  
ble. A la orilla del sol, un mediodía se impregna de escalas  
luminosas. En los densos abismos de una gota de agua, el  
pez creciente sueña con detenerse, encadenado. Y así como  
de la enfermedad nace la fiebre, la combustión del tiempo  
engendra al sol. En los pasadizos de una hoja de sauce, en  
la urna del polvo que suspende la luz, en las cordilleras de  
un grano de sal, yace y se hace lo indecible. Todo principio  
gira. La edad de piedra petrifica el misterio. Y la ceniza,  
oh tierra, siente nostalgia del incendio. Se levanta y te  
arrasa — selva, maraña que no conocerás mi último día.

## III

Distancias, llanuras, escarpaciones: años incorporados a mi  
sangre (que no esperan volver porque están vivos). Me  
configuran, me retractan, pulen mi máscara y mi cara.  
Me hablan de la batalla que perdí sin reñirla — y de ésa  
que libraré contra los muertos. Soy el despreciable centi-  
nela que no estuvo en su sitio para correr la voz de alarma.  
Y al lado mío —cómplice— se sucedían los desastres y las  
devastaciones. Como aquel de Judea, me he lavado las ma-  
nos ante una turbamulta: un tribunal que, desdeñando  
esos recursos, dicta implacable mi condena.

## IV

...La palabra despierta: abre los ojos, dice apenas que  
existe, se dibuja...

## V

Olvidada del mar, una ola naufraga en la bahía desierta.  
Nadie pregunta a la cambiante nube de qué fuente alzó  
el vuelo. Se va a pique el otoño, rota generación de hojas  
baldías. Tenemos que gastarnos — como ese lápiz sordo  
contra el muro.

## VI

Al alba otro rumor:  
la tierra nace  
la luz se reconstruye  
el viento borra.  
Asediada de cánticos, la noche  
es una isla que anegó la costa.  
Si vamos a partir  
deja tu rostro  
abandona el amor.  
La piel del aire  
como un tatuaje nos señala.

El día  
se arroja en la marea.  
Y la mañana  
                  invadida de hogueras  
se despuebla.

## VII

En los acantilados, en las ruinas  
grabé ese nombre.  
(El astro resplandece  
mientras dentro  
se derrumban espacios, superficies.)  
En las ramas caídas, en el polvo  
creció ese nombre.  
(Cada estuario  
prueba la sal del mar  
y hunde a los ríos.)  
En las dominaciones, en los reinos  
que ese nombre cubrió,  
las dinastías  
sin esperanza se han rendido al tiempo.

## VIII

En la noche de lluvia un fragor muerto  
y los árboles arden y nos queman.  
El fuego verde de la luna, angosto  
murmullo del infierno nos rodea.  
Ira, mosca de espuma, sapo: hierve.  
No te pido piedad, lenguaje: brama.  
Descienda el trueno;  
                  sus llameantes alas  
caigan a ahondar el árido sepulcro.

## IX

Ceremonia del círculo, materia,  
calcinación, alianza  
                  estoy buscándote.  
Desamparado y no, la levadura  
del cotidiano hundirse y recobrarste.  
Y tú, sal de la noche,  
                  sal eterna:  
Oficia, resucita, tiende lazos  
—y los errantes cuerpos, las miradas,  
irrevocablemente se consagren.

## X

Te detienes al centro del verano  
y brota un año más, otra clausura.  
—La tarde está brillando en la espesura  
y llena la caricia de tu mano.  
El día se tiende en el confuso llano.  
El aire es una voz: calla y murmura.  
Todo se pierde o todo se apresura,  
y se oscurece en el confín lejano.  
Será tuya la noche, será tuya  
esa oquedad sin nombre, ese vacío  
en que reina la nada, el poderío  
del instante perpetuo y desterrado:  
El tiempo circular, acantilado;  
la arena que a su paso te destruya.

# Los solaces de Cortés\*

Por Salvador NOVO

En cierto doloroso sentido, puede decirse que la historia de Coyoacán empieza cuando acaba la de Tenochtitlán. O sea que Coyoacán comienza a ser noticia de primera plana desde que Cortés la elige por residencia y cuartel general, mientras (en inauguración precursora de una perdurable rutina) hace furiosamente destruir a México para el cuerdo objeto de hacerla furiosamente reconstruir. Entre una y otra acciones, pasan buenos dos años —1521 a 1523—, mismos que el laborioso Capitán emplea en solazarse en lo que considera su villa.

(La cosa estuvo así: cuando, después de la retirada estratégica de la Noche Triste, rehízo sus fuerzas con el auxilio tlaxcalteca y decidió sitiar a México, le echó el ojo a Coyoacán como sitio muy conveniente, frontero a la laguna, donde acampar y desde el cual lanzar el ataque marítimo de las "casas flotantes" con que embestiría a los menguados, aunque numerosos, acalli de los tenochcas. Y encargó a Cristóbal de Olid —aquel mismo que después lo traicionaría, y en cuya persecución habría de emprender el desastroso viaje o expedición punitiva a las Hibueras— que se apoderase del pequeño reino. Olid obedeció. No había mucha necesidad de que incendiara una ciudad que se le entregó sin resistencia; pero lo hizo, contagiado acaso por la piromanía que le venía granjeando a su jefe las parodias del "Mira Nero de Tarpeya—a Roma cómo se ardía" de que nos hablan algunos cronistas.)

Los solaces del Capitán Malinche en Coyoacán fueron de varios géneros. Muchos, del femenino. Se hizo construir, desde luego, un Palacio — algunas de cuyas piedras originales, cuando menos, perduran en el que aún ostenta su nombre y es asiento de la Delegación del Departamento del Distrito Federal, y cárcel de que suelen fugarse los presos. Recordemos, a este propósito, que a Cortés no se le escapaban, pues observaba la precaución de aherrrojarlos con las "cadenas gordas" que con toda previsión y prudencia mandó oportunamente forjar.

Y aparte la opulenta suya, puso una "casa chica" para la señorita Malinche. Es, dicen, una de tezontle, en esquina al lado poniente de la pequeña plaza de la Conchita.

Tuvo solaces conyugales. Doña Catalina Xuárez de Marceyda, su esposa desde Cuba, cometió la impertinencia de venir a reunirse con él en Coyoacán. Lo cuenta, a su lambiscona manera poco digna de crédito, el descendiente de la susodicha señora, Juan Suárez de Peralta, en el capítulo XVIII de su *Tratado del descubrimiento de las Indias* compuesto en 1589; esto es: muchos años después de acaecido lo que él pugna por enderezar. Dice este cronista que doña Catalina "trajo muy buena casa de criados y criadas; era muy bien recibida en todos los pueblos donde llegaba, así de los indios que le daban muchos presentes y muy ricos, y de los españoles que el marqués enviaba; y de esta manera llegó a Coyoacán, dos leguas de México, donde fue muy bien recibida de toda la tierra y le hicieron muy gran recibimiento y muchas fiestas. Allí estuvo con su marido el marqués del Valle, y estando muchos días había en la tierra (ella era muy enferma de la madre, mal que suele ser muy ordinario en las mujeres), una noche, habiendo estado muy contentos, y aquel día jugado cañas y hecho muchos regocijos y acostándose muy contentos marido y mujer, acudió el mal de madre, y cuando quisieron procurar remedio, ya no le tenía; y así entre las manos dio su ánimo a Dios... Muerta esta pobre señora, que gozó poco del estado de marquesa, otro día la enterraron en el pueblo de Coyoacán, donde tienen los marqueses del Valle su capilla, cuyo es el dicho pueblo, y de los mejores del Estado."

Muy otra es la versión que se desprende del Proceso Criminal de María de Marceyda contra don Hernando Cortés, en el tomo 2º, páginas 333 a 375 del *Archivo mexicano, Documentos para la historia de México* (Tipografía de Vicente García Torres, México, 1853). Para regocijo del bravo hispanófobo Alfonso Toro, parece comprobado que Cortés, la noche de Todos Santos de 1522, añadió a sus glorias precursoras, con apretarle el pescuezo a doña Catalina, la de erigirse en el primer autoviudo de la historia mexicana.

Tuvo solaces literarios — o, al menos, epistolares. Aquí: "De la ciudad de Cuyoacán, a 15 de mayo de 1522 años", antefirma

de Julián Alderete, Alonso de Grado y Bernardino Vázquez de Tapia, sus cómplices; más engoladamente: "De la ciudad de Cuyoacán, de esta Nueva España del mar Océano, a 15 días de mayo de 1522 años", antefirma suya, redactó la tercera de sus *Cartas de relación*: aquella que cubre los años decisivos que van del 30 de octubre de 1520 a su fecha.

Tuvo solaces gastronómicos. Una remesa de cerdos (a cuya carne eran aficionados los teules, y que aquí no encontraban, pues no llegaron sino con ellos), y la alegría del triunfo consumado, inspiraron a los capitanes de Cortés la idea jolgoriosa de organizarse una sonada pachanga o juerga. Ahítos, ebrios y tambaleantes, para enfado y escándalo de fray Bartolomé de Olmedo —ladino custodio de la salvación de Cortés— violaron todas las conveniencias y a numerosas señoritas de la localidad Trataba Cortés, con darle cerdo y circo, de diferir el reparto entre sus hombres de gaje, mordida o botín prometido. Las paredes blancas —"papel de necios y aun de sabios"— de su palacio, solían amanecer maculadas por epigramas relativos a su voracidad egoísta.

Tuvo solaces deportivos. De la *Relación de la Conquista* (1528) por informantes anónimos de Tlaltelolco, que el padre Garibay ha traducido del náhuatl, tomemos unos cuantos párrafos que describen la suerte de los indígenas al regresar, vencidos, a Tlaltelolco: "Cuando vinimos a establecernos en Tlaltelolco, aquí solamente nosotros vivimos. Aún no se venían a instalar



Lienzo de Tlaxcala — Encuentro de Cortés con los dignatarios



Lienzo de Tlaxcala — Cuauhtémoc y su familia recibidos por Cortés y la Malinche

\* Capítulo inédito del libro en prensa *Breve historia de Coyoacán* (Editorial ERA).

nuestros amos los cristianos. Aún nos dejaron en paz, todos se quedaron en Coyoacán.

"Allá ahorcaron a Macuixóchitl, rey de Huitzilopochco [Churubusco]. Y luego al rey de Culhuacán, Pizotzin. A los dos allá los ahorcaron. [La Marceyda no estuvo sola, pues.]

"Y al Tlacatécatl de Cuauhtitlán, y al Mayordomo de la Casa Negra los hicieron comer por los perros.

"También a unos de Xochimilco los comieron los perros.

"Y a tres sabios de Ehécatl, de origen tetzcoano, los comieron los perros. Nomás ellos vinieron a entregarse. Nadie los trajo. Nomás venían trayendo sus papeles con pinturas [códices]. Eran cuatro, uno huyó: sólo tres fueron alcanzados, allá en Coyoacán.

"En cuanto a los españoles, cuando han llegado a Coyoacán, de allí se repartieron por los diversos pueblos por dondequiera...

"Allí en Coyoacán se pusieron de acuerdo [los españoles] de cómo llevarían la guerra a Metztitlán. De allá se volvieron a Tula.

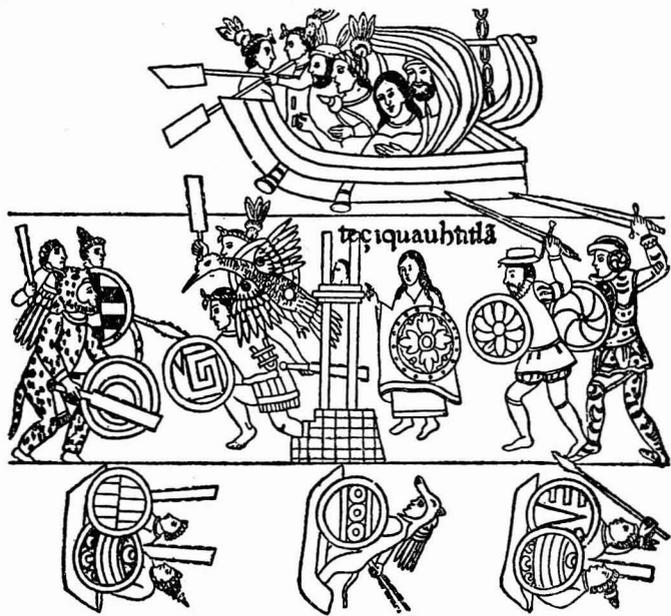
"Luego ya toma la guerra contra Uaxácac [Oaxaca] el capitán.

"Ellos van a Acolhuacán, luego a Metztitlán, a Michoacán. . .

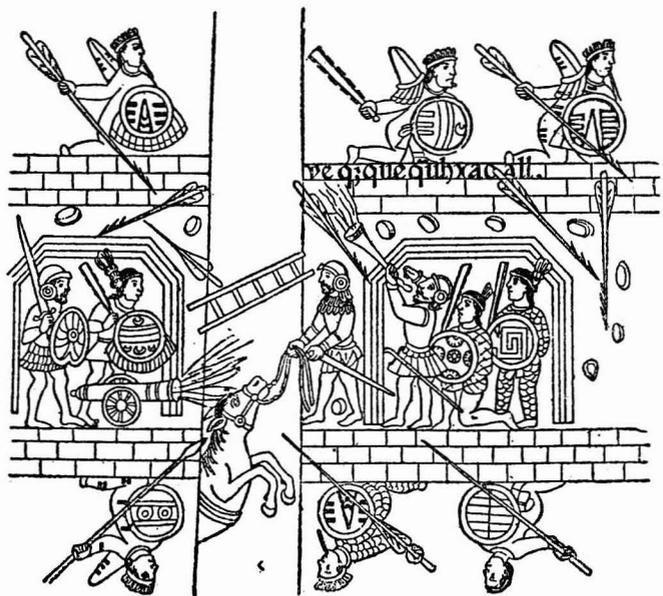
"Luego a Huey Mollán y a Cuauhtemala, y a Tecuantepec.

"Nomás aquí acaba. Ya se refirió cómo fue hecho este papel."

El deportivo episodio es conocido en la historia como el "apreamiento". Animales desconocidos en América llegaron con los españoles: los "ciervos" — o caballos, desde luego; y ya hemos mencionado arriba los cerdos. Pero también los perros, descritos con asombro por los espías de Moctezuma a la llegada de los teules. Muy distintos de los "perrillos" de que habla Bernal Díaz, y que aquí se engordaban y aderezaban para comer. Los perros españoles, como si con ello vengaran a los pequeños y engullidos de su especie animal, se dieron con fruición a comer caciques, para diversión de "nuestros amos los cristianos".



Lienzo de Tlaxcala — El ataque con bergantines a Tenochtitlán



Lienzo de Tlaxcala — El ataque a Tenochtitlán con tanques de madera y caballos

Y tuvo, en fin, el sádico solaz de atormentar con el fuego a Cuauhtémoc y a otros dos príncipes. El bochornoso episodio es —para imborrable mengua del precursor inquisitorial— demasiado sabido para que hagamos más que pasar como propiamente sobre ascuas con evocarlo. Aquel "mal de corazón" que el teul había confiado a los emisarios de Moctezuma que sólo le sanaba con oro y más oro, le atacó con violencia desesperada al sospechar que su estoico cautivo sabría dónde se ocultaba el tesoro. Y para arrancarle el secreto, creyó suficiente asarle pies y manos. Ignoraba el temple de quienes, como Cuauhtémoc, habían en el Calmécac y desde su niñez aprendido a fraguar en toda suerte de masoquismos —horadando su lengua y otras regiones delicadas de la anatomía; echándose en el rostro fuego líquido— la inquebrantable dureza del héroe.

Mencionamos arriba, en relación con Olid, la piromanía que éste parecía imitar de Cortés. Supuesta o simbólicamente incendiadas sus naves en Veracruz; verdaderamente por él abrasadas ciudades, templos, villas — y ahora Tenochtitlán, la combustión pedestre de Cuauhtémoc lleva a pensar que si (Dios no lo quiera) Cortés halló merecido sitio y residencia permanente en los apretados infiernos, ésta es todavía la hora en que ha de estar disfrutando muy a sus anchas su ígneo predilecto solaz.

Por cuanto a Cuauhtémoc, águila que cayó aprisionada en las "cadenas gordas", su cautiverio en Coyoacán debe de haberle recordado la estancia aquí de su padre Ahuizotl — en circunstancias bien distintas. Consagremos a su alta memoria el lauro de reproducir el poema náhuatl de su prisión, traducido por el padre Garibay:

*Ya se ennegrece el fuego; ardiendo revienta el tiro:  
ya la niebla se ha difundido.*

*¡Ya aprendieron a Cuauhtemotzín:*

*una brazada se extiende de príncipes mexicanos!*

*¡Es cercado por la guerra el tenochca;*

*es cercado por la guerra el tlattelolca!*

*Pasados los nueve días son llevados en tumulto a Coyohuacán*

*Cuauhtemotzín, Coanacoch, Tellepanquetzaltzín:*

*prisioneros son los reyes.*

*Los confortaba Tlacotzín y les decía:*

*"Oh, sobrinos míos, tened ánimo; con cadenas de oro atados,  
prisioneros son los reyes."*

*Responde el rey Cuauhtemotzín:*

*"Oh, sobrino mío, estás preso, estás cargado de hierros.*

*¿Quién eres tú, que te sientas junto al capitán general?*

*¡Ah, es doña Isabel, mi sobrinita!*

*¡Ah, es verdad, prisioneros son los reyes!*

*Por cierto serás esclava, serás persona de otro:*

*será forjado el collar, el quetzal será tejido en Coyohuacán.*

*¿Quién eres tú, que te sientas junto al capitán general?*

*¡Ah, es doña Isabel, mi sobrinita!*

*¡Ah, es verdad, prisioneros son los reyes!"*

Isabel, usted lo recuerda, era Tecuichpo —flor de algodón—, hija de Moctezuma, esposa de Cuitláhuac y, a la muerte virulenta de éste, esposa hereditaria de Cuauhtémoc. Luego, como insinúa el poema (será forjado el collar, el quetzal será tejido: esto es: tendrás o concebirás un hijo), otros, ahora cristianos como ya ella al bautizarse, heredaron a la servicial princesa.

Siendo muy niña, doña Isabel fue dada en matrimonio a su primo Cuauhtémoc, sobrino de Moctezuma, y más tarde casó con el conquistador y compañero de Cortés, Alonso de Grado, nombrado en 1526 para el cargo de "tesorero del ejército y visitador general de indios". Después de muerto Alonso de Grado, se casó con don Pedro Gallego de Andrade y más tarde con Juan Cano de Saavedra, quien la sobrevivió.

Las tierras, predios, huertas de Coyoacán en que Cortés se apresuró a construirse palacio y sucursales (comunicados por pasadizos subterráneos); así como el terreno que entregó a los franciscanos para la erección de San Juan Bautista, eran todas de cierto acaudalado cacique del lugar, llamado por su nombre indígena Ixtolinque, y al tomar las aguas bautizmales, don Juan de Guzmán Ixtolinque, "No cabe duda —dice Francisco Fernández del Castillo— que entre los caciques que prestaron más valiosa ayuda a Cortés en la conquista de México fue Ixtolinque el de Coyoacán." Este latifundista descendiente de los reyes de Atzacapotzalco en larga genealogía era dueño desde Tizapán, hasta Tacubaya: desde San Ángel y Chimalistac, hasta Churubusco. Veintitrés son las tierras, pueblos pequeños, barrios, que le pertenecían por entero o en parte, más otros treinta y uno de su mujer. Cedió gustoso al Malinche los terrenos que apeteciera; y Cortés, en agradecimiento por su cooperación y buenos servicios (lo salvó una vez del ataque indígena en Cuernavaca), se los reintegró más tarde, y logró que la corona española se los

titulara y reconociera los privilegios que el cacique don Juan Guzmán ejerció con amplitud. Una relación sintetizada de los tributos reclamados ¡y recibidos! por el cacique, dará idea de su poder feudal:

“Yo, Don Juan, Gobernador de este pueblo de Coyoacán, hago saber a todos los caciques y principales de mi gobierno, cómo por voluntad del Exmo. Sr. Virrey, de nuestro padre vicario, está mandado que según tasación de los naturales se me ha de dar el sustento necesario. Conforme a mi calidad, que está mandado cada día se me han de dar: 3 gallinas y 2 chiquihuites de maíz y 400 cacao y 200 chiles y un pan de sal y una porción de tomates y pepitas y 10 sirvientes que llaman tapizques y 8 molenderas y 6 cargas de leña y 5 cargas de zacate, y esto se ha de entender cada día, por ser muy necesario. Asimismo, es de saber que me han de cultivar las tierras que aquí se referirán, que son cuatro... Asimismo es muy necesario que todos los naturales me hagan una casa para vivir, y para la obra han de dar 10 albañiles y 10 canteros para que siempre acudan al aderezo de su casa aunque la hayan acabado, asimismo que la casa la ha de hacer en donde está la plaza y mercado...”

Nueve pesos y dos tomines recogía cada mes de sus tributarios más pobres; y de los que vendían en el tianguis, clasificados por especialidades, ocho pesos y seis tomines. Por último, tenían obligación de acudir a la casa del cacique don Juan: “29 viudas de Chimaliztaca, 7 personas de Atlahumilpan, 7 de Mixcohua, 4 de Xocotenco, 12 de San Jerónimo, 18 de Tlacoyan, 8 de Hueycacoy y dos mocetones, 2 de Ahuatitlán, mocetones, 25 personas y 6 mozuolos de Acopilco, 6 de Tecóhuac, 2 de Pachioacan, 4 de Tlamimiloyan, 59 de Cacamolpan, 35 y 6 mocetones de Ocotitlan, 6 de Tepexpan, que en todos son 460.”

Tan cuantioso surtido rico de mocetones, viudas, mozuolos y personas, es difícil imaginar para qué lo quisiera — ahora que no halla usted un mozo ni para un remedio.

La excelente recopilación que, con el nombre de *Cacicazgos y nobiliario indígena de la Nueva España*, debemos a don Guillermo S. Fernández de Recas, reproduce, de la página 53 a la 65, expedientes que rastrean la genealogía de los Ixtolinque desde que la corona le manda dar el escudo de armas (que es el que hasta la fecha ostenta la villa de Coyoacán) — un escudo hecho en dos partes, que en la una de ellas esté una esfera y encima de ella un brazo desnudo que tenga en la mano una cruz y alrededor de ella un letrero que diga: Credo in deum patrem, todo ello en azul, y en la otra parte una torre blanca en campo de oro y por orla en la mitad de ella tres tunas en campo blanco, y en la otra mitad diez flechas cruzadas en campo colorado, y por timbre un yelmo cerrado, y por divisa un plumaje compuesto con ciertas dependencias de follajes de azul y oro — hasta 1792. Es particularmente interesante (p. 62) el documento que establece la descendencia de los reyes y señores que fueron de Atzacapotzalco “hasta que pára la línea en Dn. Juan



Lienzo de Tlaxcala — Los ciudadanos se levantan en armas contra los invasores

de Guzmán” —hijo de Acapopocatzin y de una hija de Vitelclatzin, señor que fue de Huitzilopochco, hijo de Neneclatzin, segundo esposo de la señora Huitzilopochco, viuda de Maztlatzin —uno de los cinco hijos de Tezozómoc— que engendró en ella a Cahualtein.”

Más explícito es Alvarado Tezozómoc al establecer (*Crónica Mexicáyotl*, 248 a 252) la genealogía de don Juan Guzmán Itztlolinqui, “rey de Coyoacán”, que parte del hijo del rey Huitzilohuitl llamado Huehue Zaca: hermano menor de Montezuma Ilhcamina, y el cual engendró dos hijos varones: el primero llamado Tzontémoc, quien fungiera como Tlacatécatl con el rey Axayactzin, y cuando Tizocatzin reinó; y el segundo, Huitzilatzin, quien era enfermizo y fue a reinar a Huitzilopochco, que ahora es San Mateo (y ahora, Churubusco), habiendo comenzado el reinado de allá con él, que lo asentó por rey de allá Axayacayatzin, rey de Tenochtitlán, según se dice y opina, anteriormente nadie fue rey de allá, tan sólo así estaban y únicamente eran tostadores de gentes los Huitzilopochcas.

Ahora bien: Huitzilatzin, rey de Huitzilopochco, engendró y de él provinieron dos hijos, llamado Macuilxochitzin el primero, y el segundo mujer, cuyo nombre no se sabe, y al cual, según dijeron los ancianos, la solicitó y llevó consigo Cuauhpopocatzin, rey de Coyoacán, de donde nacieron y provinieron de ellos dos reyes: el primero es llamado: Don Hernando Cetotochtzin, rey viejo de Coyoacán y el que fue a morir a Huey Mollan, allá donde les llevó el “Marqués”; y el segundo el llamado Don Juan de Guzmán Itztlolinqui, “rey de Coyoacán”.

La larga historia de los Ixtolinque, una historia de pleitos judiciales que se inician con la información de méritos y servicios de Don Juan hecha en México el 8 de junio de 1536, parecen culminar con la Cédula de Carlos V dada en Valladolid el año de 1559 dando posesión de sus tierras al Cacique; pero se reanuda cuando en el siglo XVIII los carmelitas se apoderan del Desierto de Coajimalpa, que es de sus descendientes; y para obligar al muchacho a influir con su padre en que no les reclamara el pago de esas tierras, hacen a Salvador Ixtolinque (Salvador de la Cruz, por su nombre religioso) lego del Convento, y lo encierran en su celda durante 22 años. Que emplea en tallar una Cruz de Nogal, de 22 pulgadas de alto, en que aparecían todas las figuras del Antiguo y Nuevo Testamento. La destinaba al soberano español. En 1870 se hallaba en Nueva York. Hoy se ignora su paradero.

El último Ixtolinque importante fue Pedro (1774-1835), escultor, discípulo de Santiago Sandoval y predilecto de Tolsá desde 1791. Fue el tercer director general de la Academia de San Carlos, designado académico de mérito el 8 de enero de 1817. Revilla, sin documentarla, refiere su militancia insurgente. Lo comprobado es que tomó en su lecho de muerte la mascarilla de Morelos; y que —aparte otras obras suyas en el Sagrario, La Profesa y Puebla— el crucifijo que a semejanza de su antepasado Salvador labró Pedro Ixtolinque, redime finalmente su apellido al servir para el juramento de los Constituyentes del 57. Este crucifijo —informa Manuel Toussaint— fue adquirido por don Ponciano Arriaga.



Códice Florentino — El sitio de Tenochtitlán

# Doce y una, trece

Por Juan GARCÍA PONCE

Dibujos de Roger VON GUNTEN

A Meche

Los personajes son:

JORGE  
SYLVIA  
EDUARDO  
MARTHA  
JUEZ  
SECRETARIA  
NIÑA  
POLICÍA

*En términos generales, el escenario debe recordar el cuadro de Henri Matisse titulado Estudio Rojo. En él, se destaca el retrato de Silvia —que no debe ser realista y ni siquiera tiene que parecer un retrato— y una ventana, pintada sobre la tela. Los colores de los trajes y las formas y colores de los muebles deben integrarse al conjunto, como ocurre en el cuadro de Matisse. No hay puertas. Los personajes entran y salen por los laterales simplemente. El movimiento escénico previsto por el director es el que debe determinar por qué lado. Los efectos realistas como el humo, el abrir y cerrar ventanas, etcétera, deben ser creados por la iluminación y el movimiento escénico. Así, el escenario debe dar la sensación de que es precisamente eso: un escenario, en el que la elección de objetos no obedece a la realidad caótica y casual, sino a una realidad teatral.*

*Al levantarse el telón se escucha un concierto de Vivaldi. Jorge está sentado en un sillón, fumando. La habitación está llena de humo. Termina la música. Jorge se levanta y pone otro disco, también de Vivaldi. Prende un nuevo cigarro y se acuesta en el sofá. Pausa larga. Todos estos movimientos se realizan muy lentamente. Su propósito es crear un ambiente irreal, en el que la sorpresa del escenario, la música y los movimientos del actor deben colaborar paralelamente. Entra Sylvia, cargada con una cantidad increíble de paquetes de todos tamaños y formas. Ahora la escena se desarrolla muy rápidamente, como un juego de prestidigitación en el que el elemento fundamental es el ritmo.*

SYLVIA.—¡Hermano!

JORGE.—(Sentándose) ¡Hermana!

*Los paquetes empiezan a caer al suelo.*

SYLVIA.—¿No crees que deberías ayudarme?

*Jorge se levanta y recoge los paquetes poniéndoselos en los brazos otra vez; pero mientras Sylvia dice los siguientes parlamentos, indiferente por completo a ellos, los paquetes se caen una y otra vez, y Jorge tiene que repetir el juego de levantárselos y ponérselos en los brazos innumerables veces.*

SYLVIA.—(Tendiéndole la mejilla) Antes que nada bésame.

*Jorge la besa. Los paquetes siguen cayéndose y él recogéndolos.*

SYLVIA.—Vivaldi me recibió en la escalera y...

JORGE.—(Dejando un paquete en sus brazos) Supiste que era yo.

SYLVIA.—Eso es. ¿Cómo lo adivinaste?

JORGE.—(Agachado, recogiendo un paquete) Hace dos horas que estoy aquí, esperándote.

SYLVIA.—(Mientras Jorge sigue el mismo juego) ¡Pobrecito mío! El centro estaba verdaderamente imposible. Entrar en él es como sumergirse en un mar embravecido. En la confusión te encuentras con los peces más terribles, con algas misteriosas que nunca has pensado que existieran, con cavernas llenas de luz y cavernas llenas de sombra, tienes que vencer los peligros más inesperados y sobre todo luchar con la sensación de que nunca podrás encontrar el camino de re-

greso al aire libre, a la luz. Pero qué tontería; contigo no necesito explicar nada. Tú eres Jorge.

JORGE.—(Agotado) Sí.

*Toma los paquetes y los deja detrás del sofá. Sylvia, en tanto, mira en su alrededor.*

SYLVIA.—¡Qué increíble eres! En dos horas te has adueñado de mi casa. Mira qué cantidad de humo. ¿Cómo puedes vivir así? Mi médico dice que el desorden exterior es un símbolo. Ten cuidado. (Va hacia la ventana y la abre) ¿Te importa que cierre las cortinas? No soporto la luz del sol a esta hora, convierte todo en un espejo deslumbrante. (Jorge niega con la cabeza y ella cierra las cortinas) Y el tocadiscos a todo volumen, como siempre. ¿Te importaría que lo quite? (Jorge niega con la cabeza y ella apaga el tocadiscos) ¿Qué más? Ahora está demasiado oscuro ¿no? (Prende unas lámparas) Ya sólo falta liberar a mi estancia de tu apestoso cenicero. (Toma el cenicero y con él en la mano se acerca a Jorge, que está dándole una chupada a su cigarro) ¿Terminaste? (Le quita el cigarro y lo pone en el cenicero) Regreso en un segundo.

*Sale. Jorge, un poco atontado, la sigue con la mirada y luego se acerca a ver el retrato. Pausa. Entra Sylvia. El ritmo ahora es mucho más lento.*

SYLVIA.—¿En qué piensas?

JORGE.—(Volviéndose) En nada.

SYLVIA.—(Acercándose a él) ¿No te recuerda otros tiempos?

JORGE.—Sí. Es peor de lo que pensaba. Qué mal pintor era entonces.

SYLVIA.—No seas tonto. Es tu mejor cuadro. Yo lo sé. (Le toma la mano y lo arrastra al sofá) Ven, siéntate a mi lado y cuéntamelo todo.

JORGE.—¿Qué todo?

SYLVIA.—La historia de tus sufrimientos; tu vida; qué has hecho, con qué has soñado, qué has realizado. Quiero saberlo todo. ¡Me emocionó tanto saber que estabas aquí otra vez! No pude dejar de llamarte. Pero ya que has obedecido y estás aquí, quiero saberlo todo.

JORGE.—Yo pensé que eras tú la que tenía algo que decirme.

SYLVIA.—Sí, es verdad; tengo muchas noticias; pero prefiero dejarlas para más adelante. Ahora quiero oírte a ti, saber de tu vida.

JORGE.—Hay muy poco que contar. Vi cosas, trabajé, estoy contento.

SYLVIA.—¿No tuviste dificultades para encontrar la llave?

JORGE.—No; estaba donde tú me dijiste. (Se saca una llave de la bolsa) Por cierto, aquí la tienes.

SYLVIA.—Guárdatela. Me gusta pensar que tú tienes llave también.

JORGE.—Y Eduardo ¿cómo está?

SYLVIA.—Mal. Es toda una historia. No trabaja.

JORGE.—¿Por qué?

SYLVIA.—¿Quién puede saberlo? Eduardo ha sido siempre un misterio para mí.

JORGE.—Es tu marido. (Pausa corta) ¿No?

SYLVIA.—Por eso. En cambio tú estás muy bien. No es difícil descubrirlo. Y me da mucho gusto, te lo advierto. Tú siempre has sido... mi hermano, mi hermano querido.

JORGE.—(Sonríe) Tu hermano...

SYLVIA.—¿No es cierto?

JORGE.—Sí.

SYLVIA.—¡Es maravilloso que hayamos llegado a sentirnos así!

Tú no puedes imaginarte el gusto que me da. Me sentía tan incómoda al principio. Tú no podrás creerlo, pero yo nunca dejé de quererte, nunca. De esta manera, claro. Por eso ha sido magnífico que lo entendieras al fin. No me hubiera gustado perderte; no hubiera sabido resignarme. Sé que no tengo que agradecerte nada, pero me alegro de que seas inteligente, tan inteligente como siempre pensé. Ven; dame un beso, de hermano. (Jorge la besa en la mejilla) ¿Qué pensaría la gente si nos viera así, besándonos? Jamás lo entenderían, ¿no crees?

JORGE.—(Sin entenderlo tampoco) Jamás.

SYLVIA.—Bueno, ahora Jorge está aquí otra vez. Y me da mucho gusto. Sólo con él puedo hablar de ciertas cosas. ¡Y han pasado tantas!

JORGE.—¿No eres feliz?

SYLVIA.—¿Qué importa eso? Ninguna persona inteligente quiere ser feliz. Yo me conformo con estar viva. Pero los últimos meses... No sé cómo empezar. Ayúdame.

JORGE.—¿Es algo de Eduardo?

SYLVIA.—También. El pobre mío sufre, desgraciadamente sabe cómo sufrir. Se angustia y yo no sé cómo ayudarlo. Tú ya me conoces. A mí la angustia se me contagia con más facilidad que la gripe. Es terrible. Pero, además, yo también estoy mal; eso es lo peor. Nuestra vida es un interminable cambio de virus angustiosos. Desde hace tres meses veo mariposas negras todas las mañanas. ¿Te das cuenta de lo que es eso? Todos los días empiezan mal; desde hace tres meses. Mariposas negras, un día perdido y otro y otro. Cuando estoy contigo es diferente. Eduardo no me ayuda, está solo y me deja sola. Nuestras sombras nunca se cruzan. ¿Te estoy aburriendo?

JORGE.—No, al contrario. Pero te confieso que no entiendo nada.

SYLVIA.—Mejor. Lo que necesito es hablar, desahogarme, quedarme vacía de todas las palabras no dichas, liberarme de su peso.

*Se levanta y camina de un lado a otro. Jorge la sigue con la mirada.*

SYLVIA.—¿Cómo me encuentras?

JORGE.—Muy guapa.

SYLVIA.—¿Tanto como antes?

JORGE.—Mejor que antes.

SYLVIA.—¿Por qué jamás estamos satisfechos, Jorge?

JORGE.—No lo sé. Ni siquiera sé si estás satisfecha o no.

SYLVIA.—No lo estoy. Me siento vacía. No hago nada, no deseo nada. Pero no, no quiero engañarte. Te estoy mintiendo. Ahora estoy contenta. Y quiero que tú seas el primero en saberlo. No se lo he dicho ni a Eduardo. Mírame. Es una gran noticia. Voy a tener un hijo.

JORGE.—(Sin pensarlo) ¿De quién?

SYLVIA.—¡Jorge! De Eduardo, por supuesto.

JORGE.—¿Y por qué...?

SYLVIA.—¿Por qué decírtelo a ti antes que a nadie? No me lo preguntes. No sabría contestarte. Cuando supe que estabas aquí, que habías regresado, pensé: Jorge tiene que ser el primero en saberlo. Pero eso es todo. No me pidas razones, no me preguntes nada. Todo lo que puedo decirte es que quisiera que tú fueras el primero.

JORGE.—Gracias.

SYLVIA.—¡Nuestra relación maravillosa! La mejor de las relaciones. Nunca terminaré de alegrarme por haberte dejado. Te veo y pienso que debería haberlo hecho mucho antes. De este modo estamos infinitamente mejor. De ti sé que puedo tomar y tomar sin avergonzarme. Tampoco sé por qué, pero es verdad. Con Eduardo es diferente. Eduardo es el enemigo. El matrimonio es una lucha. Los dos tenemos miedo y tratamos antes que nada de protegernos, de ocultarnos uno del otro, de tomar sin dar. Eduardo se ha vuelto suspicaz, introvertido. Todo lo que no me gusta, lo que siempre he despreciado, lo que me hizo terminar contigo. Pero ahora le he derrotado. He tomado de él lo mejor que podía darme y va a ser sólo mío.

JORGE.—Él es el padre.

SYLVIA.—Los padres no existen. Ahora sólo cuento yo; yo soy el árbol, yo tengo la savia. ¿Sabes que él quiere irse? No se ha atrevido a decirme nada; pero yo lo sé, lo leo en sus ojos. Está preparando todo para dejarme. Puede hacerlo. Yo no trataré de retenerlo, no me importa nada.

JORGE.—Pero Eduardo te quiere.

SYLVIA.—A su manera, a la manera de los hombres. Suponiendo siempre que me hace un gran favor.

JORGE.—Pobre Eduardo...

SYLVIA.—Tú no puedes hablar así. Tú eres mi hermano, no puedes estar de su lado.

JORGE.—Lo estoy.

SYLVIA.—Entonces eso es que... eso sólo puede ser que me quieras todavía. ¡Jorge! ¿Me quieres todavía?

JORGE.—Sí.

SYLVIA.—¿Es cierto? ¿No me has olvidado? ¿Soy todavía Sylvia, la Sylvia que posó para esa locura de retrato?

JORGE.—Sí.

SYLVIA.—¡Lo sabía! ¡Lo sabía! ¡Mi hermano! Ven, abrázame, bésame.

JORGE.—No.

SYLVIA.—(Sorprendida) ¿Por Eduardo? No seas tonto. Él te hizo lo mismo y yo nunca he sido de él como fui tuya, como soy tuya. Ven.

JORGE.—Vas a tener un hijo.

SYLVIA.—(Se ríe) ¡Jorge! ¡Mi hermano tonto! No es cierto. ¿Cómo pudiste creerlo? ¿No te das cuenta? Eduardo va a dejarme y tenía que inventar algo. Se me ocurrió en este momento porque no tenía nada a mano para justificar mi llamada, porque quería verte y no sabía cómo hacerte venir. Tú eres el único culpable de mi invención.

JORGE.—Pobre Eduardo.

SYLVIA.—Deja de pensar en él. En este momento no existe. Bésame.

JORGE.—Pobre Jorge.

*Se besan. Sylvia lo lleva al sofá, lo obliga a pasarle el brazo por los hombros y se recuesta contra él, con la cabeza apoyada en su hombro. Los dos forman un cuadro de apacible felicidad. Sylvia es la novia, tierna y buena.*

SYLVIA.—¡Había soñado tanto con volver a estar así! Ahora todo me parece un sueño idiota. Es como si los últimos años no existieran, se hubieran evaporado. Me iré a vivir a tu casa y volveremos a empezar todo como antes; pero abiertamente, sin engañar a nadie. El engaño fue el que echó a perder las cosas la última vez. Me hacía sentir celos, me sentía disminuida, hecha a un lado. Tú tenías una vida aparte de la que yo no participaba nunca. Jamás pude dejar de pensar que lo mejor de ti mismo se lo dabas a tus amigos, esos amigos con los que te ibas después de dejarme, que te engañaban con sus elogios falsos. En cambio, yo era la que te exigía las cosas, la que en realidad te obligaba a crear; pero no te dabas cuenta y pensabas que no me necesitabas. Pobre Jorge. Ahora todo será diferente. Estaremos los dos solos, aparte del mundo. Tus obras serán solamente mías y te darás cuenta de que no necesitas a nadie más, porque yo soy la única que puede hacerte crear. ¡Sentía tantos celos, Jorge!

JORGE.—De Eduardo, ¿no?

SYLVIA.—(Impávida) De Eduardo y de todos los demás. De todo ese grupo que te alejaba de mí. Pero no volveremos a equivocarnos, ya lo verás. Nos cambiaremos de casa y nadie podrá encontrarnos.

JORGE.—A mí me gusta mi casa.

SYLVIA.—Encontraremos una mejor. (Pausa) ¿No estás de acuerdo?

JORGE.—No.

SYLVIA.—Es imposible. Estamos juntos.

JORGE.—(Quitando el brazo de sus hombros) Todavía no.

SYLVIA.—Me has besado.

JORGE.—No quería hacerlo.

SYLVIA.—Es mentira. Piensa. Tú todavía estás enamorado de mí.

JORGE.—No lo sé. Pero no quiero eso. No quiero que tú "me hagas crear". Yo quiero crear solo. Y necesito a mis amigos.

SYLVIA.—Como Eduardo. (Pausa) ¿Por qué viniste entonces?

JORGE.—Quería verte.

SYLVIA.—¿Lo ves? Me necesitas. Jorge, mírame...

JORGE.—No te necesito. Tal vez te quiero; pero no te necesito.

SYLVIA.—Es lo mismo, tonto. (Pausa) Estoy tan sola, Jorge. Mírame. Estoy sola, puedes tomarme.

JORGE.—Y llévate a mi casa y dejar que me chupes la vida poco a poco.

SYLVIA.—Sí.

JORGE.—Eso no es lo que quiero.

SYLVIA.—Pero no puedes evitarlo. Lo has deseado siempre y no has dejado de pensar en ello un solo minuto mientras estuviste fuera. Tú eres el único culpable porque no has logrado verme como hermana, que es lo que yo quería. Eduardo y tú no pueden ser amigos. Pueden fingir durante un cierto tiempo, guardar las apariencias, pero jamás podrán volver a ser amigos. No como antes. Eso es algo que he ganado. Y ahora, a pesar de todo, tú quieres llevarme contigo. ¿Por qué no lo haces? Yo te quiero, y estoy dispuesta a irme. Puedes tomarme. Te he estado esperando y te hablé porque no quería perderte; pero puedo arrepentirme. (Pausa) ¿No vas a tomarme? Aquí estoy.

JORGE.—¿Te vendrías ahora mismo?

SYLVIA.—Si tú me lo pides, sí.

JORGE.—Ven.

SYLVIA.—(Como si en realidad se le hubiera declarado) ¡Jorge! (Lo besa) Voy a hacer las maletas. No te muevas, al regresar quiero encontrarme con esa misma mirada.



*Salen. Jorge se queda sentado en el sofá con la mirada perdida. Alguien toca el timbre, que suena muy fuerte, como una alarma.*

VOZ DE SYLVIA.—(Natural) Jorge, ve a abrir.

*Jorge se dirige al lateral por donde un momento después entra una Niña de unos siete años, con una enorme mochila de escuela. La Niña besa a Jorge en la mejilla.*

NIÑA.—Hola, papá.

*Jorge la mira asombrado. Mientras la Niña entra, deja la mochila sobre la mesa, la abre y saca cuadernos, libros y lápices.*

NIÑA.—¿Y mamá?

JORGE.—¿Qué mamá?

NIÑA.—Mamá.

JORGE.—¿Mamá... es Sylvia?

*Señala con la cabeza hacia el lugar por el que salió Sylvia.*

NIÑA.—(Pedante, suficiente) Claro, papá...

JORGE.—¿Y papá... papá soy yo?

NIÑA.—(Pedante, con cierta compasión por su ignorancia y tontería) Claro, papá.

JORGE.—(Para sí) No entiendo...

*Pasa la mirada por el cuarto como tratando de reconocerlo y al fin se queda con los ojos clavados en el retrato de Sylvia. Pausa larga. Mientras, la Niña se sienta en el suelo, frente a la mesa, y empieza a escribir en los cuadernos.*

JORGE.—(Apartando con esfuerzo la vista del retrato de Sylvia, a la Niña) ¿Tú te... te llamas Sylvia?

NIÑA.—(Escribiendo) Claro.

JORGE.—Y yo... yo... puedes explicarme por qué yo... yo...

NIÑA.—(Dejando de escribir) Estoy haciendo mi tarea, papá; no puedo hablar en este momento.

*Vuelve a escribir. Se oye, muy fuerte, el llanto de un Niño.*

VOZ DE SYLVIA.—Jorge, Jorge...

*Jorge no contesta o no oye siquiera. La Niña escribe. El Niño llora cada vez más fuerte.*

VOZ DE SYLVIA.—¡Jorge!

JORGE.—(A la Niña) ¿Qué es eso?

NIÑA.—(Suficiente) Debe ser Jorgito.

*Sigue escribiendo.*

JORGE.—(Aterrado) ¡Jorgito!

*Entra Sylvia en bata, a medio peinar y medio maquillar, empujando la imagen ideal de un coche de niño.*

SYLVIA.—(A Jorge. Mientras la Niña se levanta, le da un beso en la mejilla y regresa a escribir ajena a todo) ¿Qué estás haciendo? ¿No me oías? El niño está llorando y yo tengo que arreglarme. Es imposible seguir así. Necesito que me ayudes en algo. Sentarse en un sillón horas enteras y soñar con mundos de inasible belleza es muy cómodo, todos quisiéramos hacerlo; pero ésta es la vida, la realidad plana y directa. Despierta ya. ¿Recuerdas tus promesas? "Estaremos juntos en todo, lo compartiremos todo." Música celestial para los oídos de una imbécil como yo. Y ya son casi las siete. ¿Qué esperas? ¡Jorge! ¡Te estoy hablando! Contesta al menos.

*Jorge agarra el coche como un autómata. El Niño sigue llorando.*

JORGE.—¿Qué hago?

SYLVIA.—Lo que quieras. Muévelo, pásalo, cárgalo, mécelo, usa tu imaginación, tu sagrada imaginación, pero cállalo. Las siete, son casi las siete, ¿te das cuenta?

JORGE.—(Culpable) Sí. Perdóname.

*Salen Sylvia. Jorge pasea de un lado a otro el coche. El Niño sigue llorando. De vez en cuando él se detiene*

*y se inclina sobre el coche para mirarlo, asombrado. La escena se prolonga indefinidamente. Jorge pasea; el Niño llora; la Niña escribe. De pronto, el Niño se calla y el silencio llena el escenario. Jorge voltea hacia el lateral por donde entra Eduardo.*

JORGE.—Eduardo, ¿eres tú?

EDUARDO.—¿Estás aquí? Yo pensé que...

*En tanto, la Niña se levanta, guarda los cuadernos, libros y lápices y sale, llevándose el coche con el Niño.*

JORGE.—Pasa, pasa...

EDUARDO.—Sylvia me dio la llave. Me dijo que probablemente no habría nadie y que era mejor que... ¿No te importa?

JORGE.—¿La llave? ¿qué llave? (*Comprende*) Ah, no, claro, no, no me importa. Pasa, siéntate.

EDUARDO.—¿Sylvia... está aquí?

JORGE.—¿Sylvia? Sí, sí, claro...

VOZ DE SYLVIA.—¿Eres tú, Eduardo?

EDUARDO.—(*Radiante*) Sí, soy yo.

VOZ DE SYLVIA.—No vayas a entrar. Estoy lista en un momento. Espérame allí.

EDUARDO.—(*Un poco desconcertado*) Aquí está Jorge.

VOZ DE SYLVIA.—(*Impávida*) ¿Jorge? Ah, muy bien. Habla con él mientras salgo entonces.

EDUARDO.—(*A Jorge*) ¡Qué admirable mujer tienes!

JORGE.—(*Desconcertado, un poco preguntando, sin saber si es una broma*) Sí... ¿verdad?

*Pausa muy larga. Los dos pasean la vista por la habitación. Cuando sus miradas se encuentran, los dos voltean hacia otro lado. Al fin Eduardo se le queda mirando fijamente.*

EDUARDO.—(*Decidido*) Tengo que confesarte una cosa. Yo he estado enamorado de ella mucho tiempo; pero ahora puedo decírtelo sin ningún temor. Gracias a ella, que ha sabido llevarlo todo admirablemente, he logrado superar ese sentimiento. Ahora la veo como... una hermana. Sí, eso es, exactamente como una hermana. Pero he sufrido mucho, te lo advierto. Me sentía culpable ante ti y, especialmente, ante ella, que es tan maravillosa. ¿Me entiendes?

JORGE.—Sí, sí, claro.

EDUARDO.—¿Seguro?

JORGE.—Sí; claro que sí.

EDUARDO.—¡Gracias, Jorge! ¡Qué peso me quitas de encima! No puedes imaginarte por lo que he tenido que pasar. Un verdadero viacrucis. Estaba aprisionado en una tela de araña. No me sentía capaz de nada, ni de renunciar a ella, ni de hacerte esa porquería a ti, al que estimo tanto. ¡Sylvia, Sylvia, SYLVIA! La tenía delante de mí todo el tiempo, deslumbrante como el sol, viva, verdadera. ¡Qué mujer tienes!

JORGE.—Comprendo...

EDUARDO.—(*Estallando*) No, eso no puedes comprenderlo. Es imposible. No tú. Tú la tienes, te pertenece. Tú no sabes lo que es dormir a solas, con su imagen, y pensar en ella, que estaba a tu lado, llenando tu vida, dotándola de sentido. Tú no sabes lo que es sentirse incapaz de trabajar ni de hacer nada. Tú no sabes lo que es saber que no sólo la quieres a ella, sino que quieres algo mucho más inalcanzable: su amor. (*Pausa*) ¿No estás celoso?

JORGE.—No, creo que no.

EDUARDO.—¡Formidable! Eres una gran persona, ¿lo sabías?

*Jorge sonríe modestamente.*

EDUARDO.—Es verdad. Yo te admiro. Y no me duele decirlo, al contrario, me enorgullece. Eso también se lo debo a ella, a Sylvia, mi hermana. ¿Has pensado alguna vez en lo que tú le debes?

JORGE.—No, yo...

EDUARDO.—Simplemente todo lo que eres. Ella es tu musa, Jorge, la verdadera creadora. Sin ella sólo encontrarías el silencio.

JORGE.—Tal vez tengas razón...

EDUARDO.—Me alegro de que lo reconozcas. (*Saca una llave y la enseña*) Y me alegro también de ser digno ahora de tener esta llave, la llave de tu casa.

JORGE.—(*Mirándola*) La llave... (*Pausa. Decidido*) Eduardo, no entiendo nada; tienes que explicármelo. ¿Quién soy yo?

EDUARDO.—¿Tú? Tú eres Sylvia. Ella te llena, te domina, se proyecta a través de ti, en tus obras, en todo lo valioso que tienes.

JORGE.—Y ¿quién eres tú?

EDUARDO.—Yo también soy Sylvia.

JORGE.—Entonces ¿por qué no hacemos algo?

EDUARDO.—(*Abatido*) ¿Qué podemos hacer?

JORGE.—Pero la situación...

EDUARDO.—La situación es ésta: yo estoy en tu casa y voy a llevarte a tu mujer al teatro.

JORGE.—(*Olvidándose de lo anterior*) No. No quiero.

EDUARDO.—Tienes que aceptarlo.

JORGE.—¿Por qué?

EDUARDO.—No lo sé. Pero puedo decirte algo. En realidad no la necesitas. Las mujeres no tienen ninguna importancia. Somos nosotros las que las inventamos; las investimos con cargos que no merecen, les hacemos creer que son indispensables. Es mentira. Yo sé cómo te sientes. Lo sé porque he pasado por eso también. Pero estoy aquí para ayudarte. Todo lo que tienes que hacer es enfrentarte a los hechos y darte cuenta de que no la necesitas. Inmediatamente, te sentirás liberado. Quédate solo contigo mismo un instante y medita.

*Jorge obedece. Pausa larga.*

EDUARDO.—¿Sientes algo?

JORGE.—Que Sylvia es mi mujer y no vas a quitármela.

EDUARDO.—¡No, no! ¡Eso no es lo que importa! ¡Piensa, libérrate, sálvate a ti mismo!

JORGE.—(*Después de una pausa, agotado*) No puedo.

EDUARDO.—Tal vez esto te ayude. Mira. (*Se saca un papel de la bolsa*) Aquí tengo una carta suya. (*Lee*) "No sé como empezar. Ayúdame. El pobre Jorge sufre, desgraciadamente sabe cómo sufrir. Se angustia y se retuerce y yo no sé cómo ayudarlo. Tú ya me conoces. A mí la angustia se me contagia con más facilidad que la gripe. Es terrible. Pero, además, yo también estoy mal; eso es lo peor. Nuestra vida es un interminable cambio de virus angustiosos. Desde hace tres meses veo mariposas negras todas las mañanas. ¿Te das cuenta de lo que es eso? Todos los días empiezan mal; desde hace tres meses. Mariposas negras, un día perdido y otro y otro. Cuando estoy contigo es diferente. Jorge no ayuda, está solo y me deja sola. Nuestras sombras nunca se cruzan..."

JORGE.—(*De pie, exaltado*) ¡Te está engañando! ¡A mí me dijo lo mismo cuando... (*Cada vez más bajo*) cuando... cuando... (*Se sienta*) Esto no puede ser, Eduardo. ¿Cómo ha sucedido? ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? Tú y yo éramos amigos ¿lo recuerdas? Las tardes enteras que hemos pasado juntos, hablando... La comunicación... Un intercambio libre, positivo. Luego yo conocí a Sylvia y dejé de verlos, a ti, a todos. Estaba ciego, yo tuve la culpa, lo comprendo; pero las cosas pueden remediarse.

EDUARDO.—¿Qué quieres decir?

JORGE.—Que podemos volver a ser libres. No le debemos nada, ella es la que nos necesita, la que nos utiliza. Yo le he oído decir cosas que sé que son tuyas como si fueran de ella y estoy seguro de que a ti te ha pasado lo mismo.

EDUARDO.—Entonces ¿quieres liberarte?

JORGE.—¡Quiero!

EDUARDO.—¿Te sientes capaz de vivir solo?

JORGE.—¿Por qué no? Ya lo he hecho antes y no me iba tan mal.

EDUARDO.—¡Maravilloso! Cuenta conmigo; si es que puedo ayudarte.

JORGE.—Puedes.

EDUARDO.—¿Qué es lo que tengo que hacer?

JORGE.—Niégate a ser "su hermano", no te prestes al juego.

EDUARDO.—Imposible. Eso es diferente, tú no lo comprendes, no puedes comprenderlo. Después de todo, tú eres el marido.

JORGE.—(*Gritando*) ¡Pero no, no es cierto, es una mentira, nos engaña a todos!

EDUARDO.—Espera, déjame terminar. La relación entre Sylvia y yo es algo sublime, está más allá de tus pequeños problemas. No es así como debes tratar de liberarte. Ahora Sylvia y yo somos libres porque nos comprendemos. No se trata de dar y tomar, sino de acompañarnos, de enriquecernos mutuamente, en un plano de absoluta igualdad.

JORGE.—¡Es que eso no existe, no puede existir, simplemente porque no son iguales! ¿Es posible que no adviertas la diferencia?

EDUARDO.—Lo que no es posible es que pienses así. Tú eres un hombre moderno.

JORGE.—Yo soy un hombre.

EDUARDO.—Moderno.

JORGE.—Hombre.

EDUARDO.—¡Moderno!

JORGE.—¡Hombre!

EDUARDO.—Es lo mismo. Nos estamos apartando del tema.

JORGE.—(*Agotado*) ¿Cuál es el tema?

EDUARDO.—Sylvia. Tienes que enfrentarte a las cosas, Jorge. Tú no la necesitas y yo estoy enamorado de ella, enamorado en el sentido que a ella le hace falta. Libérate de tus falsos temores y déjanos.

JORGE.—No te entiendo. ¿Quieres que yo me vaya para quedarte tú?

EDUARDO.—Sí. Y tú no puedes negarte. Acabas de confesar que puedes vivir sin ella; en cambio yo no puedo. Sylvia me es tan indispensable como el aire, como el fuego, como el agua, como los cuatro elementos naturales.

JORGE.—Ése no es el punto. (*Se pone de pie y lo toma por los hombros*) Mírame, Eduardo. Soy yo, Jorge, tu amigo. La historia es muy sencilla. Un día en que las estrellas se conjuraron en mi contra, conocí a Sylvia. Luego, otro día, te la presenté. Lo demás no lo entiendo. Pero tiene que haber una solución. Si los dos renunciamos a ella, tal vez podríamos volver a encontrar la realidad. Estén como estén, las cosas no pueden seguir así, porque así no es la vida. Yo creo que tengo la solución más justa.

EDUARDO.—¿Cuál es?

JORGE.—Que renunciemos los dos a ella.

*Pausa.*

EDUARDO.—¿Es un trato?

JORGE.—Un trato.

*Eduardo le tiende la mano, él se la estrecha; se abrazan.*

JORGE.—¡Qué descanso! Siento que me he quitado un peso de encima. ¿Lo habremos logrado? Tú no puedes imaginarte...

Sylvia (*Como una especie de prueba, mitad preguntando, mitad afirmando*) se casó conmigo...

EDUARDO.—Sí, sigue. ¿Qué ibas a decir?

JORGE.—Que Sylvia se casó conmigo, o lo que sea, ya no sé ni en qué tiempo vivo, sobre la base de que nuestra relación era una especie de acuerdo mutuo, un trato entre espíritus semejantes. "Tú das y tomas; yo doy y tomo." (*Pausa*) No era cierto, con las mujeres eso no es posible. Cada uno cumplió sólo la mitad del trato: yo daba y ella tomaba, tomaba sin descanso, sin saciarse nunca. Yo le hablaba a ella y ella le hablaba a los demás, y cuando yo repetía mis ideas delante de esas mismas personas, se reían de mí y me decían que la imitaba en todo y que debería citar entre comillas para no ser acusado de plagiarlo. Tú estabas fuera y no has sido testigo de eso, tal vez no puedas comprenderlo...

EDUARDO.—Sigue, dímelo todo, lo comprendo perfectamente, no tienes más que hablar.

*Sin ser advertidos por Jorge, entran el Juez y la Secretaria. El Juez con toga y peluca, imponente. La Secretaria vieja, con lentes, encogida, arrugada, sucia, con un cuaderno y un lápiz gigantescos. Apunta todas las palabras de Jorge.*

JORGE.—Empecé a perder la confianza en mí mismo y a pensar que tal vez los demás tenían razón y las ideas no eran mías sino de Sylvia. Y luego ¿cómo puede creer un imbécil? No me atrevía a enseñarle mi trabajo a nadie y a ella menos todavía, y cuando al fin me decidí a hacerlo, ella logró convencerme de que mis temores eran justificados.

EDUARDO.—¿Por qué no la dejaste?

JORGE.—Porque ella es maravillosa. La necesitaba, necesitaba las ideas que ahora eran suyas, tenía miedo de quedarme solo. Sin embargo, al fin, decidí alejarme,irme de viaje. (*Pausa. Deprimido*) Me sentí peor que nunca. Tenía miedo de que me engañara y además quería tenerla a mi lado, tener su cuerpo, sentirla junto a mí y oírla respirar por la noche, ver su ropa junto a la mía en el ropero, mirar su sonrisa, sus pechos, sus piernas, su cuello, la curva de sus hombros...

EDUARDO.—(*Entusiasmado*) Sí, sí, sigue, eso es maravilloso...

JORGE.—¡No! Espera. Regresé para descubrir que mis temores eran justificados: me había engañado. (*Pausa corta*) ¡Contigo!

EDUARDO.—(*Ofendido*) ¿Estás diciendo que tu mujer, que Sylvia, te ha sido infiel?

JORGE.—Sí. Contigo.

EDUARDO.—¡Es mentira! ¡Has perdido la razón! Ahora lo comprendo. Todo es una mentira monstruosa, una calumnia. Estás enfermo. ¡Tienes delirio de persecución!

JORGE.—¡Es verdad! ¡Todo es verdad! Me ha robado, me ha despojado, me ha hecho perder la confianza en mí mismo, me ha engañado!

JUEZ.—(*Adelantándose*) Tenga cuidado. Todo esto será utilizado en el juicio.

JORGE.—¿Quién es usted? ¿Qué hace aquí? ¡Salga de mi casa!

JUEZ.—No se puede echar a la Justicia. Usted no puede nada contra ella. Quiero advertirle una vez más que todas sus palabras serán utilizadas en su contra. Tenga cuidado. (*A la Secretaria*) ¿Está usted tomando nota, señorita?

SECRETARIA.—(*Humilde*) Sí, señor.

*El Juez, como una gran concesión, le acaricia el pelo.*

JUEZ.—(*A la Secretaria, paternal*) Bien, muy bien. Siento mucho que tenga que presenciar una escena tan penosa; pero la Ley es acabar con este tipo de malhechores. Mientras ellos existan, la Sociedad no puede dormir tranquila.

JORGE.—Esto es un abuso. ¿Con qué derecho...? Estoy en mi casa. Acabo de acostar a mi hijo.

JUEZ.—Apunte usted, señorita, apúntelo todo.

JORGE.—Tengo derecho a defenderme. Yo...

*Jorge habla gesticulando, pero no se escuchan sus palabras. Música.*

SECRETARIA.—¿Tomo nota literalmente de eso, señor?

JUEZ.—Sí, señorita.

*Jorge gesticula.*

SECRETARIA.—¿Eso también?

JUEZ.—Todo, señorita.



*Jorge gesticula. Al fin, la secretaria levanta el lápiz aterrorizada, se lleva las manos a los oídos y mira al Juez, interrogándolo.*

JUEZ.—Es suficiente, señorita. Positivamente no está en sus cabales. Pobre hombre.

*Salen el Juez y la Secretaria. Se para la música.*

JORGE.—¡No, esperen! (*A Eduardo*) Es imposible, no han escuchado lo que digo, han ignorado mis palabras. ¿Qué puedo hacer?

EDUARDO.—Cálmate. No te entiendo. En esos términos es imposible explicarnos.

JORGE.—¡Pero el juez...!

EDUARDO.—¿De qué estás hablando? ¡Cálmate! Ése no era el trato. Íbamos a hablar como amigos, no lo olvides.

JORGE.—No entiendo... (*Desesperado*) ¿Quién soy yo?

EDUARDO.—Tú eres Sylvia.

*La Niña, empujando el cochecito, en el que el Niño llora, atraviesa la escena de un lado a otro, por primer término y desaparece. Eduardo toma la llave y la examina con cuidado.*

JORGE.—La llave...

EDUARDO.—(*Casual, como un inocente amigo de visita, señalando el retrato de Sylvia*) ¿Ésa es tu última obra?

JORGE.—¿Qué tontería! Sabes perfectamente que no. Es un retrato muy antiguo.

EDUARDO.—Da lo mismo. Podría haber sido una obra maestra; pero no supiste capturar la verdad del modelo.

JORGE.—(*Interesado y un poco angustiado*) ¿Te parece?

*Se acerca a mirar el cuadro.*

EDUARDO.—Decididamente. Has olvidado que el deber del artista es penetrar la realidad y poseerla, no falsificarla. En todas tus últimas obras —y te advierto que no ganas nada con negar que ésa es una obra reciente— no has logrado aclarar, sino tan sólo deformar. Eso es imperdonable, Jorge. Tu pintura ya no es más un instrumento al servicio de la verdad, la ciegan y limitan las pasiones

JORGE.—¿Pero cuál es la verdad?

EDUARDO.—No me lo preguntes. Tú eres el artista, tú debes conocerla.

JORGE.—No te entiendo.

EDUARDO.—Examínate a ti mismo, medita y lo comprenderás.

JORGE.—(*Suspicas*) ¿Quién te ha hecho ver eso?

EDUARDO.—No preguntes tonterías.

JORGE.—Sí, sí... Tienes razón.

*Se sienta desconsolado. Eduardo juega con la llave. Entra Sylvia.*

SYLVIA.—(*Caminando directamente hacia Eduardo y besándolo en la mejilla*) ¿Te hice esperar demasiado?

EDUARDO.—En lo absoluto.

*Jorge los mira, esperando su turno para hablar; pero cuando va a abrir la boca, Sylvia lo interrumpe.*

SYLVIA.—(*Suspira*) Bueno; estoy a tus órdenes.

EDUARDO.—En realidad, llegué demasiado temprano; tenemos tiempo de sobra. ¿Quieres que vayamos a algún lado antes o prefieres que esperemos aquí?

SYLVIA.—¡Tiempo, tiempo! ¡Qué maravilloso es saber que tenemos tiempo de sobra! ¡Qué maravilloso es saber que tú tienes tiempo de sobra! ¿Sabes qué cosa es el tiempo, Eduardo?, ¿posees ese extraño secreto, ese resorte que abre todas las puertas? Durante un tiempo, yo creí que sabía lo que era el tiempo. El tiempo era mi tiempo; me pertenecía. Ahora se me ha escapado de las manos y estoy fuera de él, perdida en el espacio puro, en el vacío, en la nada. Es formidable verte así, dueño de tu tiempo, sin espacio. (*Transición*) Tú mandas. ¿Quieres que esperemos aquí?

EDUARDO.—Perfecto.

SYLVIA.—¿Una copa?

EDUARDO.—Sí.

*Sale Sylvia. Jorge mira a Eduardo y Eduardo al retrato. Entra Sylvia con dos copas, y le entrega una a Eduardo.*

JORGE.—(*Tratando de hacer un chiste*) ¿No hay una para mí?

*Sylvia y Eduardo actúan como si él no estuviera allí.*

SYLVIA.—Salud.

EDUARDO.—Salud.

*Los dos beben, se miran a los ojos y sonríen.*

JORGE.—(*Todavía en broma*) Me gusta verlos juntos; se entienden bien...

*Sylvia y Eduardo siguen actuando como si él no estuviera allí y seguirán así hasta el final de la escena.*

SYLVIA.—¿Cuándo nos vimos por última vez?

EDUARDO.—Ayer.

SYLVIA.—¿Es posible?, ¿el sol ha salido y se ha ocultado una sola vez?

EDUARDO.—Sí.

SYLVIA.—¿Y en qué has pensado en todo ese tiempo?

EDUARDO.—En nada. Pero soñé contigo.

SYLVIA.—¿Otra vez?

EDUARDO.—Otra vez.

SYLVIA.—¿Y qué hacía yo ahora?, ¿te estorbaba, te ayudaba, era tuya, desaparecía? Cuéntamelo todo.

*Jorge los mira asombrado, moviendo la cabeza de un lado a otro.*

EDUARDO.—No sé. Lo olvidé al despertar. Sí, o tenía "la sensación de Sylvia".

SYLVIA.—¿De qué color era esa sensación?

EDUARDO.—Tampoco lo sé. No te entiendo...

SYLVIA.—¿Ves? Es lo malo contigo. Jorge lo sabría.

*Eduardo la mira triste; Jorge sonríe, encantado.*

SYLVIA.—Pero en cambio de eso, ¡Jorge ignora tantas cosas!

*Jorge la mira, triste; Eduardo sonríe, encantado.*

EDUARDO.—Quédate así; déjame mirarte.

SYLVIA.—¿Cómo?

EDUARDO.—Con esa mirada, con esa sonrisa. De todas tus caras es la que más me gusta.

JORGE.—¿Puedo dar mi opinión sobre eso?

*Los dos lo ignoran. Eduardo se sienta junto a Sylvia y le toma la mano.*

EDUARDO.—Quisiera poder mirarte siempre así.

*Jorge levanta las manos en un gesto de indignación y los mira asombrado.*

SYLVIA.—(*Sin quitar la mano*) No tienes derecho a irrumpir en mi vida, a jugar con mi felicidad como lo haces, Eduardo; ningún derecho. Soy demasiado débil, estoy demasiado en tus manos. Todas las mujeres somos así. Para ustedes todo es un juego, el juego entre el tiburón y las sardinas. Estamos solas y sabemos que pueden devorarnos en cualquier momento y ustedes se complacen haciéndonos ver el peligro, revelando a cada momento su fuerza, girando alrededor de nosotras y demorando deliberadamente el momento de la lucha, porque como conocen el resultado se complacen retardando el momento del triunfo para paladearlo mejor. ¿Por qué me tomas la mano, por qué me torturas? Conociendo mi debilidad te deberías prohibir utilizarla. Devuélveme la tranquilidad, déjame ser feliz en mi pobreza.

EDUARDO.—(*Orgulloso, lleno de confianza, como quien hace una gran concesión*) ¿Eres feliz con Jorge?

SYLVIA.—Con mi vida. No es una vida hermosa; pero yo la acepto.

EDUARDO.—¿Por qué? Tú tienes derecho a todo.

SYLVIA.—No me lo preguntes. Me imagino que porque así es mi naturaleza. ¡Si pudiera hacerte comprender! Si pudiera explicarte con claridad cómo me gustaría que fuera nuestra relación. Yo quiero que tú y Jorge vuelvan a ser amigos, sin que eso signifique que yo tengo que renunciar a ti.

EDUARDO.—O a él.

SYLVIA.—O a él, a mi dulce, mi pobre, mi querido Jorge. (*Pausa*) Devuélveme mi mano.

*Eduardo le besa la mano y la suelta. Sylvia la lleva hacia sí como quien recupera un objeto perdido.*

SYLVIA.—Tú no conoces a Jorge. En todos los años de amistad por los que los dos aseguran haber pasado, no has llegado a conocerlo. Jorge es una gran persona; es dulce, cariñoso, frágil, comprensivo; es un tímido que se defiende de sí mismo disfrazándose de cínico; y es también, sobre todo, la persona más egocéntrica, egoísta, ciega, doble, ruin y malintencionada que he visto en mi vida; utiliza a las personas para alimentarse y en ese punto es insaciable. ¡Mi pobre, querido Jorge!

*Jorge la mira demasiado asombrado para moverse.*

EDUARDO.—Pero entonces...

SYLVIA.—Espera, déjame terminar. Ustedes están siempre tan ocupados consigo mismos que nunca me dejan explicarme. Déjame hablar ahora, sé generoso. Tus oídos me hacen verdadera falta. ¿Puedo hacerlo?

EDUARDO.—(Rendido) Sí.

SYLVIA.—El problema se reduce a una sola frase: necesito mis fuerzas, tengo que ser dueña de mí misma para sostenerlo a él. ¿Entiendes lo que te quiero decir? Te estoy pidiendo que renuncies. ¿Serás capaz de hacerlo?

EDUARDO.—(Dramático) Sí. (Se pone de pie) Adiós, Sylvia.

JORGE.—Sylvia, mi amor...

SYLVIA.—(A Eduardo) ¿Adónde vas?

EDUARDO.—Te dejo. No quiero estorbarte más.

SYLVIA.—No; espera. No tienes que irte inmediatamente.

EDUARDO.—¿No?

SYLVIA.—¡Eduardo, Eduardo! No juegues así conmigo. Ahora no me estorbas y a ti también te necesito. ¿No te he revelado todos mis secretos?, ¿no te he dado la llave de mi casa? Mírame. Me he vestido para ti, en este momento soy tuya. (Eduardo avanza hacia ella) Pero no de esa manera, no como tú piensas. Ya hemos hablado antes de eso. Ven, siéntate aquí, a mi lado. (Eduardo obedece) ¿Sabes lo que pensé el día que te conocí? "Eduardo tiene que ser mi mejor amigo." No vas a defraudarme, ¿verdad?

EDUARDO.—No.

SYLVIA.—Estaba segura. (Le toma la mano) Pero para ser amigos tengo que conocerte realmente, tengo que saber todo lo que eres, tus pensamientos más íntimos, tus deseos más secretos.

EDUARDO.—Los conoces.

SYLVIA.—¿Ésos son?

EDUARDO.—Ésos.

SYLVIA.—Dime una cosa más entonces; ¿tú crees que Jorge está enamorado de mí?

EDUARDO.—¿Quién puede saberlo?

SYLVIA.—¿Crees que yo estoy enamorada de él?

EDUARDO.—Prefiero que tú respondas a eso.

SYLVIA.—Sí; estoy enamorada.

*Eduardo gesticula; Jorge sonríe.*

SYLVIA.—(A Eduardo) ¿Qué te pasa?

EDUARDO.—Sufro, sufro terriblemente, no puedo soportarlo. ¿Por qué tienes que atormentarme? ¡No puedo más!

SYLVIA.—Pobre mío, pobre Eduardo, ven, pon la cabeza aquí.

*Señala sus piernas.*

EDUARDO.—(De pie) No, no quiero volver a verte; déjame en paz.

SYLVIA.—Ven.

*Eduardo obedece y se recuesta en el sofá con la cabeza en sus piernas.*

SYLVIA.—¿Sabes que tienes un pelo muy bonito?

EDUARDO.—(Malhumorado) No.

SYLVIA.—Lo tienes. Un pelo muy bonito y la cabeza ardiendo. Mi Eduardo. ¿Por qué nunca me dejas terminar? Si algún día me escucharas todas mis palabras, las cosas cambiarían por completo. Terminaría esta confusión terrible y nos entenderíamos al fin. Déjame acariciarte. Me gusta sentir tu pelo, me gusta saber que tengo sobre las piernas todos tus pensamientos, ese mar revuelto y agitado. Jorge no me comprende, Jorge no ha sabido hacerme feliz, Jorge me ha llenado de promesas falsas, Jorge no me quiere, ya no existe nada entre nosotros; pero ¿quién me dice, quién puede ase-



gurarme que tú serás distinto? Estoy cansada de sufrir derrotas.

JORGE.—¡Es el colmo! ¡Yo estoy aquí! ¡No pueden hacer eso en mi presencia! (A Eduardo) ¡Levántate inmediatamente! ¡No soporto esto un minuto más! ¡Levántate!

*Intenta levantarlo a la fuerza; pero es como si no lo tocara, Eduardo sigue impávido.*

JORGE.—No puede ser...

*Se sienta desesperado a mirarlos.*

EDUARDO.—(Al mismo tiempo) Yo te quiero, yo puedo hacerte feliz, yo puedo llenarte de realidades.

SYLVIA.—¿Es verdad?

EDUARDO.—(Sentado junto a ella) Por completo. Conmigo sería diferente. Haz la prueba; sé que no te arrepentirás.

SYLVIA.—¿Cómo puedo saberlo?

EDUARDO.—Sylvia, por favor, mi vida, si me quieres déjame besarte.

SYLVIA.—Háblame más antes, déjame ver las cosas, envuélveme en tus palabras.

EDUARDO.—No tengo que decir nada; el tiempo lo irá demostrando.

SYLVIA.—¡El tiempo!

EDUARDO.—¡Déjame besarte!

JORGE.—¿Dónde está ahora el juez?, ¿por qué nadie apunta todo esto? (Se besan) ¡Véanlo todos! ¡Me está engañando! ¡Ha engañado a Eduardo, a mi amigo! ¡Eduardo, no seas imbécil, es un engaño, a mí me pasó lo mismo! ¡El juez! ¡Sepárense inmediatamente!

*Intenta separarlos; pero ellos no advierten sus esfuerzos.*

SYLVIA.—¿Qué vamos a hacer ahora?

EDUARDO.—Írnos, solos, tú y yo, para siempre.

SYLVIA.—Pero ¿y Jorge?

EDUARDO.—Olvídalo. Él no te necesita, me lo ha confesado, quería que los dos renunciáramos a ti.

JORGE.—(*Ahora calmado, consciente de que lo oyen*) Es mentira. Te está engañando. Es él el que... (*Estallando*) ¿Por qué no me hacen caso? ¡Sylvia!

SYLVIA.—Va a sufrir.

EDUARDO.—No, no sufrirá. Olvidalo.

SYLVIA.—Y tú ¿me quieres?

EDUARDO.—¿No lo ves?

SYLVIA.—Tal vez. Allá, en el fondo de tus ojos. Pero no quiero engañarme, Eduardo, quiero ser justa.

EDUARDO.—Eres justa, eres maravillosa, eres perfecta, eres todo, absolutamente todo.

*Se besan.*

JORGE.—(*Abatido*) No puede ser...

SYLVIA.—Déjame mirar por última vez la casa. (*Pasea la mirada por la habitación y luego habla mirando directamente a Jorge; pero como si él no estuviera allí*) Intenté hacerte feliz, Jorge, antiguo amor mío; pero tú no supiste comprenderme. (*Pausa. Suspira*) Vamos, Eduardo. Aléjame de este mundo de mentira y de silencio, devuélveme a la vida. No quiero mirar atrás, quiero olvidar el pasado, volver a creer. Llévame contigo, Eduardo.

*Salen.*

JORGE.—¡Esperen! ¡No pueden hacer eso! ¡Te está engañando, Eduardo! ¡El juez! ¡Tiene que mirarlos! ¡Es un engaño y una traición espantosa! ¡Tienen que creerme!

*Las últimas palabras las dice afuera ya. La escena queda vacía. Pausa muy larga. Entra Martha llevando de la mano a Jorge, que camina como un idiota, con la mirada perdida y tropezando con las cosas.*

MARTHA.—(*Suavemente*) Ahora tienes que descansar, descansar, olvidar los sueños y tomarlo todo con calma. Siéntate allí y no pienses en nada; concéntrate en algo, en cualquier punto y olvida, olvida simplemente. Te ha agotado la calle, el ruido, las miradas de la gente; pero en realidad no ha pasado nada.

*Jorge se sienta, Martha lo mira llena de lástima y ternura.*

JORGE.—¿Ésta es tu casa?

MARTHA.—Claro. ¿No la reconoces?

JORGE.—Sí; pero me parece que... ¿Desde cuándo vives aquí?

MARTHA.—(*Sonríe*) Desde siempre.

JORGE.—¿Y ese retrato?

MARTHA.—¡Jorge, por favor! Es imposible que no lo reconocas. Es Sylvia. Tú y ella me lo regalaron.

JORGE.—¿Cuándo?

MARTHA.—No voy a decírtelo; tú debes recordarlo. Piensa.

JORGE.—(*Después de una pausa, por salir del paso, pero angustiado*) Sí, tienes razón, ahora lo recuerdo.

MARTHA.—¿Lo ves? Pensando, siempre se descubre todo. Yo sé muy bien lo que te pasa. Tus males son imaginarios. Tú eres tu único enemigo.

JORGE.—Es posible.

MARTHA.—Estoy segura. ¿Reconoces ahora la casa? Es todo mi tesoro. Ese sofá se hace cama. Sylvia y yo hemos dormido muchas veces allí. Tal vez puedas mirarlo más a gusto sabiendo que guarda la imagen de su cuerpo. Del suyo y del mío; pero me imagino que el mío no te interesa. Voy a prepararte un café ¿quieres? El café siempre cae bien.

JORGE.—Sí; gracias.

MARTHA.—Y cálmate, ponte a gusto. Ya sabes que estás en tu casa.

JORGE.—(*Con una sonrisa tonta*) Sí.

*Sale Martha. Jorge se levanta, da unos pasos, mira el retrato, se encoge de hombros y se acuesta en el sofá.*

JORGE.—(*Mecánicamente*) No quiero pensar que estoy soñando porque entonces estaría cerca de despertar. No quiero pensar que estoy soñando porque entonces estaría cerca de despertar. No quiero pensar que...

*Se sienta de golpe, como asustado, mira en su derredor y vuelve a acostarse. Entra Martha.*

MARTHA.—Estará listo en un instante. ¿Te gusta muy cargado?

JORGE.—(*Se sienta*) Me da lo mismo; como tú lo tomes.

MARTHA.—No; acuéstate otra vez. Así estabas bien.

*Jorge obedece y ella se sienta a su lado, en el mismo sofá.*

MARTHA.—¿Qué cuerpo encontraste, el mío o el de Sylvia?

JORGE.—Creo que ninguno.

MARTHA.—¿Ninguno?, ¿con toda tu imaginación? Es imperdonable. No me digas que tengo que ayudarte. Allí, en el cojín, debajo de tu cabeza, está mi camisón, ¿quieres verlo? Es una verdadera obra de arte. (*Se inclina sobre Jorge, saca el camisón y lo levanta*) ¿Qué te parece?

JORGE.—Muy bonito.

MARTHA.—(*Se ríe*) Ustedes no entienden nada. Es inútil. Imagínatelo conmigo adentro. La seda sobre mi piel, los tirantes resbalándose sobre mis brazos. ¿Es mejor así?

*Vuelve a poner el camisón en su lugar, inclinándose sobre Jorge. Éste le acaricia el brazo.*

JORGE.—¿Te gusta vivir sola?

MARTHA.—Me he acostumbrado. ¿Qué otra cosa puedo hacer? Yo tengo demasiados intereses, hago tantas cosas que es imposible encontrar a alguien que me siga o que me acepte. Tendría que ser un loco.

JORGE.—Tal vez tengas razón. (*Pausa*) Estoy tan cansado...

MARTHA.—Ya lo veo. Pero ahora no tienes que preocuparte de nada. Yo no tengo ninguna prisa y además me da mucho gusto haberte rescatado; hubieras terminado en la cárcel o en el manicomio.

JORGE.—Sylvia siempre me decía eso. ¿Tú también crees que estoy loco?

MARTHA.—Todos estamos un poco locos; pero lo que te pasa a ti es que estás cansado. No pienses en nada. Ya te lo dije; descansa.

JORGE.—(*Sonoliento*) Sí.

MARTHA.—¿Te gusta el color de mis brazos? Me he puesto una loción especial para quemarme.

*Estira los brazos hacia él.*

JORGE.—A ver.

*Martha se acerca un poco. Jorge le toma una mano para acercarse el brazo y con la otra se lo acaricia de arriba abajo. Durante un tiempo muy largo hacen esto sin hablar; ella fingiendo que lo hace por distraerlo, él fingiendo que lo hace medio dormido, sin darse cuenta.*

MARTHA.—También me he puesto en las piernas.

*Las levanta para que él las vea.*

JORGE.—¿Sí?

*Empieza a acariciarle las piernas; pero cuando llega a los muslos ella se aparta.*

MARTHA.—¡Jorge, por favor! (*Se levanta*) Ya debe estar el café; espérame aquí.

*Jorge, que empezaba a incorporarse, se desploma en el sofá. Martha sale.*

VOZ DE MARTHA.—¿Qué ha pasado entre tú y Sylvia?

JORGE.—No sé. Eduardo... me imagino...

VOZ DE MARTHA.—No digas tonterías. No puede ser.

JORGE.—¿Te parece?

*Pausa larga.*

VOZ DE MARTHA.—¿Dijiste algo?

JORGE.—No, nada.

*Entra Martha con una bandeja, dos tazas y una tetera.*

MARTHA.—Aquí está. El té te caerá perfectamente, te calmará los nervios. Yo lo prefiero al café por eso.

*Baja la bandeja sobre la mesa y sirve.*

MARTHA.—Sin azúcar, ¿verdad?

JORGE.—Como quieras.

MARTHA.—Ten cuidado; está caliente.

*Jorge toma la taza y la deja en el piso a su lado; Martha toma la otra y se sienta en el sillón.*

JORGE.—¿Por qué no te sientas aquí, como antes?

MARTHA.—¿Para qué?

JORGE.—Me gusta más.

MARTHA.—Desde aquí te oigo perfectamente.

JORGE.—No importa.

MARTHA.—Como quieras. (*Toma su taza, se sienta a su lado y da unos tragos*) ¿No quieres probarlo? Está muy bueno. Mi café no se parece a ningún otro. ¿O a ti te gusta más el té? Yo no sé por qué, pero no puedo tolerar el té.

*Jorge toma la taza y da unos tragos.*

MARTHA.—¿No está demasiado dulce? Le eché mucha azúcar.

JORGE.—Está muy bien.

*Los dos dejan las tazas sobre el piso. Jorge le toma la mano y empieza a acariciarla. Ella pretende no advertirlo.*

MARTHA.—Yo no sé que le pasa a Sylvia. La conozco desde hace años, desde que éramos niñas, pero nunca he podido comprenderla. Y lo peor es que me parece que ella tampoco se comprende a sí misma. (*Mientras habla, Jorge le acaricia el brazo y de vez en cuando le besa la mano. A veces ella lo aparta; pero él vuelve en seguida y ella se deja hacer*) Siempre ha sido así. En la escuela, trataba de imponernos su voluntad todo el tiempo, y apenas aceptábamos sus ideas, perdía interés y empezaba a pensar en otra cosa. Lo que le interesaba no era lo que se hacía, sino que se hiciera lo que ella quería. Pero en el fondo no le interesaba nada. Tal vez ése sea su peor defecto: el desapego por las cosas. Y eso le viene de que en realidad no puede sentir las cosas. No es que no sepa lo que quiere, sino que en el fondo no quiere nada. Eso es muy grave, es lo peor que puede pasar. El que no siente está perdido, porque se pasa la vida experimentando para ver si puede llegar a sentir. Sylvia se ha ocultado eso y vive en un mundo imaginario. (*En tanto, Jorge trata de atraerla hacia sí. Ella se resiste, pero sin dejar de hablar, fingiendo que no se da cuenta de lo que pasa. Al fin queda inclinada sobre él, apoyándose en un brazo, mientras él le acaricia el cuello y la besa de vez en cuando cerca de los hombros. Ella sigue hablando*) Cuando empezó contigo yo estaba segura de que al fin había terminado de buscar. Vino a decírmelo aquí. Yo acababa de salir del baño y estaba desnuda todavía; pero ella no me dejó ni siquiera vestirme. Me sentó en este sofá y empezó a enumerarme todas tus virtudes. Juraba que

esta vez no se había equivocado y que tú ibas a hacerla feliz. ¿Puedes imaginarte la escena? Yo estaba sentada aquí, desnuda, y ella hablando como sólo Sylvia puede hacerlo. (*Jorge le mete la mano por debajo del suéter. Ella se separa*) ¡Jorge, por Dios! ¿Qué estás haciendo?

JORGE.—Nada.

MARTHA.—¿No me estabas escuchando?

JORGE.—Sí, sigue.

MARTHA.—Voy a sentarme allí mejor. (*Señala el sillón*)

JORGE.—No.

MARTHA.—¿Por qué?

JORGE.—Quiero verte la espalda.

MARTHA.—¿Para qué? ¿Tengo algo raro?

JORGE.—Creo que sí. Déjame mirarla.

MARTHA.—(*Se ríe*) Estás loco. A ver, mírala.

*Jorge le levanta el suéter y empieza a besarla en la espalda. Entran Sylvia, el Juez y la Secretaria y los miran en silencio.*

MARTHA.—No seas loco. Déjame ya. ¿Qué es lo que tengo?

JORGE.—No sé.

*Le quita el suéter. Ella alza los brazos para ayudarlo. Se besan acostados en el sofá. La Secretaria deja caer el libro de apuntes y se tapa los ojos, horrorizada.*

JUEZ.—¡Adúltero, adúltero! ¡Todo esto está contra la ley! ¡Es una infamia! ¡Detengan a este hombre!

*Jorge y Martha se separan. Ella agarra su suéter y sale tranquilamente.*

JORGE.—Usted no tiene derecho, yo soy libre.

JUEZ.—No sea iluso ni trate de engañarse. ¡Mire a esa pobre mujer, infame! (*Hacia adentro*) ¡Deténganlo, deténganlo, inmediatamente! ¡Hay que proteger a la familia!

*Entra un Policía, agarra a Jorge y lo saca a fuerzas.*

SYLVIA.—¡Canallas, todos son unos canallas!

*Salen todos. Pausa. Entra la Niña con su mochila. Muy lentamente saca los cuadernos, los libros y los lápices y los pone sobre la mesa. Se sienta detrás de ella, de cara al público y empieza a contar en voz alta.*

NIÑA.—Una y una, dos; dos y una, tres; tres y una, cuatro; cuatro y una cinco; cinco y una seis; seis y una, siete; siete y una, ocho; ocho y una, nueve; nueve y una, diez; diez y una, once; once y una, doce; doce y una, trece.

TELÓN



# Lección de México\*

Por Antonin ARTAUD

## Lo que vine a hacer a México

He venido a México en busca de políticos, no de artistas.

Y he aquí por qué: Hasta ahora he sido un artista, es decir, un hombre conducido. Es indudable que en el plano social los artistas son esclavos.

Ahora bien, estimo que esto debe cambiar.

Hubo tiempo en que el artista era un sabio, esto es, al mismo tiempo que hombre culto, un taumaturgo, mago, terapeuta y hasta gimnasiarca; todo eso que en el lenguaje de las ferias se llama "hombre orquesta" u "hombre Proteo". El artista reunía en sí todas las posibilidades y todas las ciencias. Después vino el tiempo de la especialización y también el de la decadencia. Esto es innegable. Una sociedad que pulveriza las ciencias es una sociedad degenerada.

Hay una enfermedad de las regiones polares que consiste en una alteración esencial de los tejidos: esta enfermedad es el escorbuto. Las células del organismo, faltas de un principio vital esencial, se desecan. Pero así como hay enfermedades de los individuos, también hay enfermedades de las masas. La generalización de las recolecciones industriales ha dado nacimiento, en el organismo de Europa, a una forma colectiva de escorbuto.

Éste es el rescate que ha debido pagar el progreso.

Toca al México actual, que se ha dado cuenta de las taras de la civilización europea, el reaccionar contra esta superstición del progreso.

Esto incumbe a los políticos y no a los artistas, puesto que los políticos han reemplazado a los artistas en la conducción de los asuntos del gobierno.

Se puede decir que el México actual está frente a un problema grandioso; y si yo he venido a México ha sido para estudiar, sobre el lugar mismo, las soluciones que haya de darle.

En efecto, se trata nada menos que de romper con el espíritu de todo mundo, y de reemplazar una civilización con otra.

El doctor Alexis Carrell, que también reconoce las taras de la civilización mecanizada de Europa, no deja de plantear la necesidad de una revolución en su libro titulado *El hombre, ese desconocido*, y hasta sugiere los medios para llevarla a cabo.

México, que ha hecho dos o tres revoluciones en un siglo, no tiene por qué temer una más; y es seguro que la próxima, si la hay, revestirá un carácter de gravedad excepcional, pues esta vez tendrá que resolver problemas fundamentales.

Solamente que esta futura revolución de México —y en esto consistirá su originalidad— no será una revolución fratricida, puesto que el México actual tiene un pensamiento unánime respecto a los destinos de la civilización. A esta unanimidad entenebrecida es a lo que he querido asistir.

La cuestión, en el fondo, es la siguiente:

La civilización actual de Europa está en quiebra. La Europa dualista no tiene ya que ofrecer al mundo sino una inverosímil pulverización de culturas. De esta pulverización de culturas es preciso extraer de nuevo una unidad.

Ahora bien, el Oriente está en plena decadencia. La India duerme en el sueño de una liberación que sólo vale para después de la muerte.

La China está en guerra. Los japoneses actuales parecen ser los fascistas del Extremo Oriente. Para el Japón, la China es una vasta Etiopía.

Los Estados Unidos no han hecho otra cosa que multiplicar hasta el infinito la decadencia y los vicios de Europa.

Queda México con su estructura política sutil y que, en el fondo, no ha cambiado desde los tiempos de Moctezuma.

México, en donde se precipitan razas innumerables, aparece como difusor de la historia. De esta precipitación y esta mezcla de razas, debe extraer un residuo único. El alma mexicana saldrá de ahí.

Pero para formar un alma única se necesita una cultura única, y aquí es donde el problema se vuelve palpante.

De un lado tenemos a la cultura, del otro a la civilización, y las dos pueden marchar en un sentido diametralmente opuesto. Si en Europa hay cien culturas, no hay en cambio más que una civilización. Esta civilización tiene sus leyes. El que está desprovisto de máquinas, cañones, aviones, bombas y gases asfixiantes, se torna necesariamente en la presa del vecino o del enemigo mejor armado: ved el caso de Etiopía.

El moderno México no podría escapar a esta necesidad y a esta ley. Pero, fuera de ellas, México posee un secreto de cultura legado por los antiguos mexicanos. Por oposición a la cultura moderna de Europa, que ha llegado a una pulverización insensata de formas y de aspectos, la cultura eterna de México posee un aspecto único. Ahora bien, esto es a lo que yo quería llegar: toda cultura sintética tiene un secreto. Con el tiempo y bajo la influencia de la civilización exterior de Europa, México ha abandonado el conocimiento y la utilización de ese secreto; pero —y éste es el acontecimiento sensacional de la época— se ha iniciado en México un movimiento para reconquistar su secreto.

Y cuando México haya realmente conquistado y resucitado su verdadera cultura, no habrá cañones ni aviones que puedan nada contra él.

Que se preste atención a lo que voy a decir, no se trata de frases de novela folletinesca. Bajo un aspecto pueril, esta afirmación encierra una verdad fundamental.

Toda transformación cultural importante empieza con una idea renovada del hombre, coincide con un nuevo brote de humanismo. Se vuelve a cultivar de pronto al hombre del mismo modo que se cultivaría un huerto prolífico.

Yo he venido a México a buscar una nueva idea del hombre.

El hombre frente a las invenciones, las ciencias y los descubrimientos, pero tal como sólo México puede darnoslo aún, es decir, con esta armadura exterior a la descubierta, pero llevando en el interior de sí mismo las antiguas relaciones *antimicas* del hombre y la naturaleza que establecieron los viejos toltecas, los antiguos mayas y todas las razas, en suma, que de siglo en siglo han hecho la grandeza del suelo mexicano.

Bajo pena de muerte, México no puede renunciar a las conquistas actuales de la ciencia, pero tiene en reserva una antigua ciencia infinitamente superior a la de los laboratorios y los sabios.

México tiene su ciencia y su cultura propias, es un deber del México moderno el desarrollar esta ciencia y esta cultura, y tal deber constituye justamente la apasionante originalidad de este país.

Entre los vestigios hoy día degenerados de la antigua cultura roja, tal como puede encontrarse en las últimas razas indígenas puras, y la cultura también degenerada y fragmentaria de la Europa moderna, México puede inventar una forma original de cultura que constituirá su aportación a la civilización de este tiempo.

Hay una tarea enorme por realizar en este sentido, y si yo estoy ahora en México es porque he sentido que esta enorme tarea, esta tarea de proporciones épicas —no debemos de tener miedo de pronunciar grandes palabras—, el México moderno la está realizando.

Debajo de las aportaciones de la ciencia moderna que descubre fuerzas día tras día, hay otras fuerzas desconocidas, otras fuerzas sutiles que no son aún del dominio de la ciencia, pero que pueden entrar en él algún día. Estas fuerzas forman parte del dominio animico de la naturaleza tal como se la conocía en los tiempos paganos. El espíritu supersticioso de los hombres ha dado una forma religiosa a esos conocimientos profundos que hacían del hombre —si se puede aventurar el término— "el catalizador del universo".

Ahora bien, la conquista del México moderno, y la contribución de capital importancia que puede darnos ahora, consiste justamente en el descubrimiento de las *fuerzas analógicas* por medio de las cuales el organismo del hombre funciona de acuerdo con el organismo de la naturaleza y lo manda. Y en la medida en que la ciencia y la poesía son una sola y misma cosa, esto incumbe tanto a los poetas y los artistas, como a los sabios, como ha podido verse en los tiempos del *Popol-Vuh*.

Pero este redescubrimiento estará limpio, esta vez, de toda superstición, de todo alcance religioso, por pequeño que sea.

\* Páginas del libro *México*, que, reunidos y prologados por Luis Cardoza y Aragón, congrega los textos escritos y publicados por Artaud en nuestro país. Próximamente aparecerá dentro de la colección "Poemas y Ensayos" de la UNAM.

Se trata, en suma, de resucitar la vieja idea sagrada, la gran idea del panteísmo pagano, bajo una forma que, esta vez, ya no será religiosa, sino científica. El verdadero panteísmo no es un sistema filosófico sino un medio de *investigación dinámica* del universo.

He ahí la lección que puede darnos el México moderno. Él toma las formas de la civilización maquinista de Europa y las adapta a su propio espíritu. ¡Qué importa que su espíritu sea, justamente, el destructor de esas formas!

Si las destruye, eso será con el tiempo, cuando él mismo esté armado ya de su propia fuerza, es decir, cuando ese espíritu de la antigua cultura sintética de los toltecas, de los mayas, se haya vuelto a fortalecer lo bastante para permitir que México abandone sin peligro la civilización europea. Esto, a su vez, no es una utopía, sino una realidad científica innegable. Si se quiere aceptar la idea de que el hombre es el catalizador del universo, se debe inferir de allí que las fuerzas morales del hombre vibran de acuerdo con las fuerzas del universo, y éstas, según las enseñanzas de la alta filosofía monista, no son ni físicas ni morales, sino que revisten un aspecto ora moral, ora físico, según el sentido en que se desea utilizarlas.

La cruz de Palenque contiene justamente la imagen sintética de esta doble acción.

Hay allí inscrita en la piedra la representación jeroglífica de una energía única que va del hombre al animal y a las plantas, a través de la cruz del espacio, es decir, a través de los cuatro puntos cardinales.

## La cultura eterna de México

He venido a México para entrar en contacto con la tierra roja. Es el alma separada y original de México lo que me interesa sobre todo. Pero antes de enfrentarme con esta alma, y para estar seguro de tocar el fondo de ella, quiero estudiar la vida real de México en todos sus aspectos.

He llegado aquí con un espíritu virgen, lo que no quiere decir que sin ideas preconcebidas. Pero las ideas preconcebidas pertenecen al dominio de la imaginación; así pues, me las reservo.

No carezco de ideas sobre lo que fue, antaño, la verdadera cultura de México. Pero yo establezco una diferencia de fondo entre la civilización y la cultura. Las formas exteriores del arte pueden diferenciar entre sí a una multitud de civilizaciones, pero su variedad deja intacto el espíritu profundo de una cultura. Bajo diversos aspectos exteriores que sólo el arte diferencia, existe en México una aspiración cultural única; la cultura cobriza del sol.

Conozco casi todo lo que enseña la historia sobre las diversas razas de México y confieso, autorizado por mi calidad de poeta, que he soñado sobre lo que ella no enseña.

Entre los hechos históricos conocidos y la vida real del alma mexicana, existe un margen inmenso en el cual la imaginación — y me atrevo a decir que también la adivinación individual — pueden correr libremente.

Poseo, pues, una idea sobre la cultura maya, sobre la tolteca, sobre la zapoteca; y lo que me interesa ahora es volver a encontrar en el México actual el alma perdida de esas culturas y la supervivencia de ellas, tanto en el comportamiento de los pueblos como en el de los gobernantes.

México se encuentra en el camino del sol, y lo que se debe perseguir en él es el secreto de aquella fuerza de luz que hacía girar las pirámides sobre su base, hasta situarlas en la línea de atracción magnética del sol. Y no es éste un secreto de charlatán.

En mi actitud no hay nada que se asemeje a la nostalgia poética y estéril de un pasado muerto, sino el sentimiento de una ciencia perdida, de una actitud profunda del espíritu del hombre que considero de vital importancia volver a encontrar.

Si es cierto que poseo una idea de la cultura eterna de México, también lo es que no tengo juicio que formular, ni opinión que emitir sobre la política actual de México. No es ésta mi rama ni el asunto me atañe. Estoy aquí como espectador y me atrevería a decir que como discípulo. He venido a México a aprender algo y quiero llevar enseñanzas a Europa. Éste es el motivo de que mis investigaciones no puedan referirse sino a la parte del alma mexicana que ha permanecido limpia de toda influencia del espíritu europeo. No es la cultura de Europa lo que he venido a buscar aquí, sino la cultura y la civilización mexicanas originales. Me declaro discípulo de esta originalidad y quiero extraer enseñanzas de ella.

Se habla del espíritu latino de México. Y la primera cuestión que me planteo a mí mismo, es la de fijar la medida en que el espíritu europeo en su forma latina informa todavía el alma mexicana de hoy.

El espíritu latino es la cultura racional, es la supremacía de la razón. Contra este delirio de invenciones es contra el que es preciso reaccionar actualmente y el que, por otra parte, ha producido la industrialización química de las cosechas, la medicina de los laboratorios, el maquinismo en todas sus formas, etcétera. El maquinismo hace estéril todo esfuerzo humano y, en suma, conduce a rebajar el esfuerzo del hombre, a desesperanzar la emulación entre los hombres y a convertir en inútil y molesta toda investigación de la calidad. En cuanto a la medicina de los laboratorios, incapaz de percibir el alma sutil y fugitiva de las enfermedades, trata al hombre viviente como si fuera un cadáver.

Al espíritu latino se deben, además, las ideas democráticas de Europa; el nacionalismo; no el nacionalismo a secas, sino cierta forma de nacionalismo egoísta del que no adolece el México actual.



Antonin Artaud — Fotos de Pastier

Porque existe el nacionalismo cultural que afirma la calidad específica de una nación y de las obras de una nación y las distingue. Este nacionalismo es irreprochable. Y existe el nacionalismo que se puede llamar cívico, y que bajo su forma egoísta se resuelve en chauvinismo y se traduce en luchas aduanales y en guerras económicas, cuando no en guerra total.

En lo que se refiere, por ejemplo, a la medicina de los laboratorios, se debe saber que existe en Europa y particularmente en Francia una reacción en contra de esta medicina que se apoya casi exclusivamente en la experiencia y las experiencias, y que deriva sus conclusiones de los datos que le proporcionan el microscopio, la disección de la materia muerta, etcétera.

Debo señalar aquí un retorno al empirismo que, en su forma primaria, produce curanderos y merolicos, y que, en su forma trascendente se encuentra en la base de una fórmula grandiosa como la homeopatía.

La homeopatía, con su principio de similitud, se halla íntimamente ligada a la medicina de las plantas. Buscaré, pues, en México, la supervivencia de una antigua medicina de las plantas, relacionada con lo que se llama en Europa la medicina "espagirica", cuyo teórico más eminente fue Paracelso a fines de la Edad Media.

No tengo por el momento conclusiones que sacar, pero me parece haber distinguido en México dos corrientes; una que aspira a asimilar la cultura y la civilización de Europa, imprimiéndoles una forma mexicana, y otra que, continuando la tradición secular, permanece obstinadamente rebelde a todo progreso. Por escasa que sea, esta última corriente contiene toda la fuerza de México y será en ella en donde encontraré las supervivencias de la medicina empírica de los mayas y de los toltecas; la verdadera poética mexicana que no consiste sólo en escribir poemas, sino que afirma las relaciones del ritmo poético con el aliento del hombre y, por medio del aliento, con los movimientos puros del espacio, del agua, del aire, de la luz, del viento.

La cultura profunda de México viene de muy lejos. Trae en ella la tradición de las razas que hicieron caminar un día la civilización.

He venido a averiguar, ante el ostensible derrumbe de la civilización actual de Europa, de qué manera se propone México afirmar su cultura tradicional y si, no tratando de resucitar formas gastadas de mi vida, aspira a probar la duración en él de un espíritu que, desde mi punto de vista de poeta, llamaré mágico; espíritu que, al ser considerado desde un punto de vista estrictamente científico, se convierte de hecho en la manifestación de una energía psicológica verdadera.

Por medio de esa energía infinitamente extendida en la naturaleza, el hombre de la antigüedad entraba, si se puede decir así, en posesión de los acontecimientos. Se sabe que para los mayas, por ejemplo, no existía el destino. La naturaleza no tiene poder sobre nosotros sino en razón de nuestra ignorancia y de nuestra ceguera secular.

Pero en el momento en que se habla de nuevo y casi en todas partes del humanismo, se presenta la ocasión de afirmar los verdaderos poderes, la alta potencia dominadora del hombre, que lo hace dueño de los acontecimientos.

Una cultura que considera el universo como un todo, sabe que cada parte actúa automáticamente sobre el conjunto. Sólo hace falta conocer sus leyes.

Conocer el destino es, en suma, dominar el destino, puesto que el mundo exterior cae bajo el dominio de la inteligencia tanto en el presente como en el futuro.

Por medio de datos astrológicos muy precisos, extraídos de un álgebra trascendente, es posible prever los acontecimientos y obrar sobre ellos. Los antiguos mayas llevaron a un grado de rara perfección tales datos y la posesión de esta ciencia.

Sentado lo anterior, concluyo que existe en el fondo de la verdadera cultura solar un sentido secreto que voy a tratar de determinar.

El sol, para usar el antiguo lenguaje de los símbolos, aparece como el mantenedor de la vida. No es el elemento fecundante, el soberano provocador de la germinación. Es todo eso, madura lo que existe, pero ésta es, si se puede decir, la menor de sus facultades. Quema, consume, calcina, elimina, pero no destruye todo lo que suprime. Mantiene la eternidad de las fuerzas por medio de las cuales la vida se conserva bajo el amontonamiento de la destrucción y merced a la destrucción misma.

Para decirlo todo de una vez —y en esto consiste el verdadero secreto—, el sol es un principio de muerte y no un principio de vida. El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte.

Hay en la India adoradores de Shiva, "el destructor", y de Vishnú, "el conservador". Pero la destrucción es transforma-

dora. La vida mantiene su continuidad por la transformación de las apariencias del ser.

Ahora bien, los adoradores de Shiva tienen por emblema el espíritu del fuego, la gran corriente devoradora de formas, esa especie de fuerza impulsora que convertirá a los hombres cobrizos del antiguo México en mantenedores determinados de la muerte. Y esto no es una paradoja verbal.

Realizar la supremacía de la muerte no equivale a inutilizar la vida presente. Es poner la vida presente en su lugar; hacerla cabalgar sobre varios planos a la vez; sentir la estabilidad de los planos que hacen del mundo viviente una gran fuerza en equilibrio; es, en fin, restablecer una gran armonía.

He venido a buscar en el México moderno la supervivencia de estas nociones o a esperar su resurrección.

## La falsa superioridad de las "élites"

Antes de aplastar a las "élites" es necesario primero comprenderlas, y, para ello, definir las.

El mundo moderno que, espiritualmente hablando, está en plena derrota, que tanto odia, justamente, todo lo espiritual, debe restablecer, si quiere recobrar la paz, el equilibrio entre los dos movimientos de fondo por medio de los cuales se manifiestan —ya sea que se valgan de la cabeza o de las manos— una actividad y un dinamismo idénticos, cuya igualación integre al hombre completo.

Así como existe una formidable mala inteligencia, en el mundo presente, entre las facultades opuestas del espíritu y de la materia, asimismo existe una emulación o más bien una rivalidad entre el trabajo de las manos y el de la cabeza. Es innegable que las "élites" no tienen cabida en la sociedad de nuestro tiempo. La gran masa humana no se interesa en los trabajos del espíritu, y no sería exagerado afirmar que se apresta a reducir al hambre a quienes, con un desinterés que fue mejor reconocido en otras épocas, hacen profesión de entregarse al puro trabajo del pensamiento.

Pero antes de reducir a los intelectuales al hambre, antes de aplastar a las "élites" que edifican la gloria de una sociedad, y, sobre todo, que la hacen durar, la sociedad debe, por lo menos, ejercer un esfuerzo para acercarse a esas "élites", es decir, para determinarlas. Un hombre eminente con quien me quejaba yo de la triste situación en que han caído los artistas de Francia, me contestó: "¿Qué quiere usted? En nuestro mundo, los artistas fueron hechos para morir sobre un montón de paja, cuando no sobre la paja de los calabozos."

Le repliqué que hubo tiempos en que se daba a los artistas el lugar que les corresponde, esto es, el primero, y en que la sociedad tenía, hasta más allá de lo necesario, con qué proporcionarles medio de subsistencia.

Que el dinero se haya convertido en lo que hoy es —una especie de fuerza mayor y, si se puede decir así, una piedra de toque de la vida—, bueno, pero eso es un hecho, no una ley de evidencia. Y no porque las cosas sean así debe uno resignarse a aceptarlas como son. Hay muchas y muy elevadas razones para intentar una transformación.

¿Para qué sirven, entonces, las revoluciones, si no para restablecer el equilibrio social y para inyectar un poco de justicia en la injusticia de la vida? En el fondo de esta rivalidad, de esta lucha de las fuerzas opuestas del espíritu y de la materia, se encuentra un error de concepción que pertenece como cosa propia al mundo moderno: quiero decir que otros siglos la han ignorado.

Si en el mundo capitalista moderno, en donde el dinero está por encima de todo, existe, como no puede negarse, un desprecio característico por las "élites", el cual oculta a su vez el odio que inspira toda verdadera superioridad, ello se debe, justamente, a que el mundo moderno atribuye a las "élites" una realidad, una existencia que no tienen.

Los que trabajan con las manos se han olvidado de que tenían cabeza, los que trabajan con la cabeza, en general, pasan por la pena de creerse disminuidos cuando tienen que trabajar con las manos.

En estas condiciones, se explica el desprecio que sienten las masas comunistas por las actividades gratuitas del espíritu. El mundo moderno está en plena derrota porque desprecia los trabajos del espíritu, y hasta puede afirmarse que ha perdido el espíritu; pero éste, a su vez, se ha vuelto inútil, porque ha roto con la vida. Que las "élites" dejen de creer en su superioridad, que adquieran una humildad provechosa, que vuelvan al espíritu su antigua calidad de órgano, que presenten los trabajos de la inteligencia bajo un aspecto ventajosamente material, y como por encanto cesará esta guerra imbécil entre los



*"El fondo mismo de la antigua cultura solar consiste en haber señalado la supremacía de la muerte"*

refinamientos suntuarios del espíritu y el trabajo de las manos, que carece de valor cuando no es regido por la lógica de la cabeza.

Quiérase o no, las "élites" son el lastre, el contrapeso soberano que le permite a la vida el mantenerse derecha.

Los intelectuales ocuparán su lugar en la sociedad, cuando ésta tenga el suficiente entendimiento para comprender que existe una identidad absoluta entre las fuerzas del cuerpo y las de la inteligencia, y que el espíritu es la criba de la vida. No sostengo que el espíritu sea tan útil como el cuerpo; sostengo que no hay ni cuerpo ni espíritu, sino modalidades de una fuerza y una acción únicas. Y la cuestión de la rivalidad entre ambas modalidades no llega a plantearse siquiera.

Toca a los intelectuales emplear su fuerza espiritual en tareas que sean como la sal misma de la vida y no especulaciones del espíritu, de éstas que se llaman desinteresadas y gratuitas, pero que en realidad son tan desinteresadas y tan gratuitas que no sirven a nadie ni para nada. Lo cual no quiere decir que los intelectuales deban dedicarse a faenas obreras, sino que deben comprender, por fin, la utilidad funcional del espíritu.

Si el cuerpo y el espíritu son un solo movimiento, los intelectuales deben volver sus esfuerzos del lado en que el espíritu toca los ritmos de la vida enferma, y, como en los tiempos en que reinó la gran cultura unitaria de donde salieron todas las civilizaciones, volver a ser los curadores, los terapeutas de las altas funciones de la vida en el hombre, puesto que en el organismo desordenado del hombre de hoy es en donde se refleja el organismo desordenado del universo.

*Masculino, femenino.* Las sociedades antiguas consagraron en términos famosos el eterno antagonismo entre las fuerzas del espíritu, que son masculinas, y las fuerzas del cuerpo o de la materia, cuya pasiva pesantez es justamente femenina.

Sería cosa de una mágica astucia el resucitar hoy día esas viejas nociones sin las cuales la vida es incomprensible.

Ahora bien, para ello tenemos al alcance de la mano un órgano mágico, un arma que nos permite figurar la vida.

Esta arma de excepcional poder e inagotable fecundidad es el teatro. Pero la sociedad moderna ha olvidado las virtudes

terapéuticas del teatro. La haríamos reír si le dijésemos que en los tiempos antiguos el teatro fue considerado como un medio excepcional para restablecer el equilibrio perdido de las fuerzas, y que en el aparato del teatro antiguo hay músicas y danzas de curación.

Se ha olvidado que el teatro es un acto sagrado que empeña tanto a quien lo ve como a quien lo ejecuta, y que la idea psicológica fundamental del teatro es ésta: que un gesto que se ve, y que el espíritu reconstruye en imagen, vale tanto como un gesto que se hace.

A esto se debe el que, como instrumento de revolución no haya nada mejor que el teatro; y por medio de él, por medio de esta arma disolvente y formidable, todo gobierno revolucionario perspicaz, dirige y asegura su revolución.

No hay revolución posible sin una integración de las "élites" a las masas, las que ganan así, por ese solo hecho, un elevado tono espiritual.

Con sus razas indígenas primitivas, en las que abundan las músicas y las danzas de curación, México está listo para entender una revolución semejante; y lo mejor de estas músicas indígenas de curación espera el momento de ocupar su lugar entre la masa de los trabajadores.

*P. S.* No hay motivo, en efecto, para no incorporar el arte popular de los indios a la "élite". Situar en el mismo plano cultural la vida del folklore y las investigaciones puramente intelectuales de los grandes escritores mexicanos, me parece que es un medio refinado de acabar con los antagonismos que existen entre la "élite" y la masa, entre el arte popular y el arte burgués, entre la vida intelectual y la vida instintiva, entre las efusiones de la mentalidad pura y las armonías, también intelectuales, de la vida orgánica de los indios.

*P. S.* Busco al doctor José Miguel Gómez Mendoza, muy versado en el conocimiento de la antigua medicina oculta de los toltecas. Si lee estas líneas, le ruego que me escriba dándome su dirección e indicándome dónde y cuándo podré encontrarlo.

# La censura en Italia

Por Jorge HERNÁNDEZ CAMPOS

Hasta ahora, en Italia, la obra de arte, en particular la cinematografía, se ha movido en una especie de vacío legal que la volvía en extremo vulnerable. No sólo la censura oficial se arrogaba facultades judiciales y se permitía decidir cuáles actos constituían o no delito, y no sólo las decisiones del órgano censorio carecían de real eficacia nacional, por lo que lo aprobado en Roma podía ser condenado en Milán, con efectos para todo el territorio del país —sin que sucediese lo contrario: la eficacia era sólo negativa—, sino que la obra —insistimos: sobre todo la cinematográfica, aunque también la teatral— estaba expuesta a una y mil censuras particulares y podía ser suspendida y retirada de la circulación o mutilada por petición de un funcionario público cualquiera, un comisario de policía, un cuistor, un párroco, un padre o una madre de familia, o incluso un ciudadano cualquiera. La responsabilidad de todo esto recaía sobre la voluntad de las fuerzas conservadoras de seguir manteniendo la ambigua reglamentación fascista que creaba ese vacío legal arriba mencionado, dentro del cual se podía reprimir cómodamente la libertad de expresión y de pensamiento.

Para llenar este vacío, el parlamento —al cabo de muchos años de espera— se ocupaba por fin desde fines del año pasado, de estudiar un proyecto de ley redactado por el senador democristiano Mario Zotta. Sólo que en su forma original ese proyecto no sólo no remediaba ninguno de los defectos de la reglamentación precedente, sino que más bien los agravaba. El espíritu iliberal de ese proyecto se manifestó cuando en el pasado mes de octubre, el senador Zotta declaró en el curso de un debate: "A juicio de la mayoría, la ley tiene la facultad... de proceder a medidas preventivas de carácter administrativo también por lo que se refiere a la prensa (además de los espectáculos)." Censura, pues, no sólo para los espectáculos, sino también para los periódicos. En este espíritu no sólo se mantenía en pie la censura administrativa, sino que en la práctica se ampliaban sus poderes, dada la vaguedad del concepto de "decencia" (*buon costume*) a que deberían atenerse para pronunciar sus juicios.

La batalla fue áspera y, por un momento, pareció como si la vieja ley fuera a prorrogarse indefinidamente. Pero luego, en esta primavera, la situación maduró y la nueva ley se aprobó con una serie de enmiendas que la hacen, si no perfecta —perfección sería suprimir del todo la censura y reservar al judicial la aplicación, sobre la base de los reglamentos de policía, de las sanciones que hubiera lugar, como sucede con la prensa— por lo menos tolerable. Es característico que una de las batallas más encarnizadas se haya librado en torno al concepto de "decencia", pero ello no debe sorprender, pues en los últimos tiempos se le había atribuido una tal latitud que en realidad, como decíamos, bajo el pretexto de la decencia se había acabado por perseguir las ideas. Es de imaginar la tenacidad con que los sectores menos iluminados de la política nacional hayan defendido tan cómodo instrumento represivo, y el no menos decidido empeño con que los adversarios se lanzaron a reducir el famoso concepto a sus justos límites. Por lo tanto, cuando el partido republicano propuso que el texto se enmendara en el sentido de que el *buon costume* debería entenderse en el sentido de los delitos que tienen una base de obscenidad y que debería considerársele como limitado a la esfera de las costumbres sexuales, los fascistas y otros prohombres de las derechas insistieron en que el concepto se dejara en su pura y original ambigüedad. Al final se llegó a un compromiso, por el que la comisión de censura "da parecer contrario a la proyección en público *exclusivamente* cuando perciba... ofensas a la *decencia*, según como ésta se define en el artículo 21 de la constitución". El equívoco en cierta forma subsiste, aunque atenuado.

Como quiera que sea, la nueva ley está ahí, a punto de llevarse a efecto, y si aún tiene inconvenientes no puede negarse que también presenta ventajas indudables. Entre éstas, es de mencionar, en primer término, la suspensión de la censura preventiva para el teatro; en cambio, para el cine, en cuanto medio destinado al consumo de masas, subsiste. Por lo que respecta a las comisiones de censura, serán de primera y de segunda instancia y no podrán emitir juicios sin motivarlos fundadamente. El parecer de las comisiones será vinculante para la administración en todo el país. Por último, un persistente silencio por parte de las comisiones se interpretará como una concesión del *nulla osta* y no como un rechazo o un veredicto negativo. En

efecto, si a los treinta días de haberse depositado una película sin que la administración haya procedido a examinarla, se entiende que el *nulla osta* queda concedido y la administración deberá extender el documento que lo atestigüe. Entre los inconvenientes, figura en primer término el de que los tres maestros que deberán formar parte de las comisiones de seis personas serán seguramente escogidos por el propio ministro del espectáculo, a su discreción. Queda en pie el problema de si en lo futuro será posible proyectar privadamente —como se hizo en Florencia con *No matarás*— una película, desprovista del visto bueno censorio. La cuestión está en estudio por la Corte Constitucional, a la que se remitió el proceso La Pira, y será ese órgano el que diga la última palabra.

Naturalmente todas estas contiendas en torno a la censura y, en definitiva, en torno a la libertad de expresión y de pensamiento, no han sucedido en un clima puramente académico, sino que se han desenvuelto en el meollo mismo de una compleja batalla política. Me refiero a la operación denominada de "apertura a la izquierda" por la cual el partido de la Democracia Cristiana, partido de mayoría relativa, imposibilitado para gobernar solo, se ha visto, finalmente, en la necesidad de dirigirse a la izquierda para formar, en unión de los republicanos y los socialdemócratas de Saragat una coalición que cuenta, además, con el apoyo externo de los socialistas de Pietro Neni. El apoyo "externo" consiste en que los socialistas no forman parte del gabinete, pero apoyan al gobierno sea con votos positivos o absteniéndose de votar en el parlamento, a condición, naturalmente, que la acción del gobierno responda a determinados criterios objetivos que hagan de la política nacional una política verdaderamente de izquierda y de progreso. Precedentemente a esta operación, el ala derecha de los democristianos, que había intentado varias fórmulas centristas que en la práctica se traducían en un puro inmovilismo, formó por último un gobierno con el apoyo de los neofascistas del Movimiento Social Italiano (MSI) y poco faltó para que el país se viera en los umbrales de una guerra civil en el verano de 1960. Los desórdenes, las represiones policíacas y los muertos que no dejó de haber en las plazas de Italia provocaron la caída del no lamentado gobierno de Fernando Tambroni. En tales circunstancias, volvió a predominar el "ala izquierda" del partido de mayoría, dirigida por el actual presidente del Consejo, Amintore Fanfani, y por el secretario de la Democracia Cristiana, Moro, y se procedió con mayor fidelidad a las exigencias reales del país "real", a la operación hacia la izquierda echando, de paso, por la borda a un viejo aliado de los gobiernos centristas, el Partido Liberal, que en la versión italiana es un partido financiado por la gran industria y que tiene una ideología que recuerda a la de los republicanos estadounidenses.

La operación fue, como decíamos, larga y compleja, está en pleno acto y no será fácil llevarla a cumplimiento, todo lo contrario, habida cuenta de ciertas reformas que tienen a la sociedad italiana en agitación y que comprenden, por ejemplo, la nacionalización de la industria eléctrica, la planificación de la economía, la división del territorio nacional en regiones autónomas



"A juicio de la mayoría, la ley tiene la facultad"

(análogas a los Estados de una federación), la reforma del sistema fiscal, amén de otras novedades no menos alarmantes para las clases conservadoras.

Una de las finalidades declaradas de esta maniobra política es aislar a los extremos, es decir, tanto al partido comunista como al partido neofascista. El aislamiento del partido comunista se cumpliría en virtud del contenido "revolucionario" y progresista del nuevo programa. El aislamiento de la extrema derecha se cumpliría, por así decirlo, automáticamente con el "ensanchamiento del área democrática", es decir, con la mayor y más activa participación de las masas trabajadoras. *Politics makes strange bedfellows*, dicen los ingleses, y en este caso en la misma cama, o sea, en la oposición, se encuentran comunistas, liberales, monárquicos y neofascistas, todos los cuales se agitan y gritan a los cuatro vientos en el afán de distinguirse de los demás en su oposición y de arrebatarle el papel de gran contendiente del gobierno. Para los comunistas la cosa ha sido particularmente ardua, porque la situación amenaza con dejarlos sin banderas efectivas y en el peligro de convertirse en un simple eco del gobierno. En un principio trataron de asumir todo el mérito de la "apertura a la izquierda" presentándose como los mentores de los socialistas de Neni y como el elemento determinante de la nueva situación política; luego, pasaron a atacar al gobierno afirmando que no había habido una apertura a la izquierda auténticamente tal, dado que en el programa faltan ellos y sus postulados. Lo cierto es que el partido está pasando por una etapa de crisis que podrá juzgarse positiva o no, según las simpatías de cada uno, pero que sin duda es seria porque afecta a lo esencial, es decir, a sus supuestos ideológicos. Por su parte, las derechas están haciendo increíbles cabriolas y han tratado de formar una "gran derecha" que debía abarcar también a los liberales y constituir para los electores la gran alternativa al peligro *marxista* que ahora, según ellos, representa la Democracia Cristiana. Sin embargo, los liberales no aceptaron y la "grande derecha" se ha constituido por el MSI y las dos fracciones del partido monárquico. En estos días —escribo el 5 de junio— está en pleno desenvolvimiento la campaña para las elecciones administrativas en varias ciudades de Italia, y los neofascistas están tratando de demostrar vitalidad política según su repugnante costumbre, o sea mediante actos de violencia, entre los que figuran —como no podía ser menos— manifestaciones antisemitas. Recientemente, por ejemplo, atacaron a los asistentes del "Incontro Internazionale per la Libertà del Popolo Spagnolo" celebrado en Roma, y han hecho "expediciones" en el antiguo ghetto romano para gritar sus criminales sandeces.

En semejante atmósfera era inevitable que la obra de arte, en particular teatro y cine, se convirtiera en elemento esencial de la batalla, sobre todo por lo que se refiere al sector intelectual más directamente interesado en aprender y comprender e interpretar la realidad, sector que a mi juicio es el más característico de la cultura italiana contemporánea. (Por ejemplo, a nadie se le ha ocurrido meterse con la pintura abstracta —que, como ha señalado Guido Piovene, ha dejado de ser lo que fue, arte de ruptura, de rebeldía antiburguesa, y ha terminado por ser absorbida por el mundo burgués; es curioso, a este propósito, que esa función de ruptura, de rebeldía, el arte abstracto la conserva únicamente en los países socialistas—, así como tampoco nadie dijo nada porque en el Festival de Venecia se premiara *El año pasado en Marienbad*, mientras se termina el tiempo de *No matarás*). Así, mientras la situación política evolucionaba a lo largo de 1961, como reacción más y más se exacerbaba la represión de la cultura. Por último, se ha llegado a la meta que, por otra parte, no es más que un punto de partida, pero no por eso ha desaparecido el problema. Incluso el gobierno de "apertura a la izquierda" tiene y tendrá una existencia difícil batallando contra adversarios externos e internos. A la obra de arte no le quedará más remedio que seguir oscilando llevada de acá para allá por el oleaje, en la medida en que persista en echar el ancla en el elusivo fondo de lo real.

Entre tanto —casi lo olvidaba— el gobierno ha permitido que *No matarás* llegara a la presencia de su juez natural: el público. Pero es signo de los tiempos y de las luchas futuras el hecho de que, de todos modos, se hayan quitado exclusivamente algunos pedazos referidos a la responsabilidad del sacerdote católico alemán que figura en la historia. Como también es signo de los tiempos la lenidad con que la justicia trató a los delincuentes autores de la agresión a los participantes en el encuentro en pro de España arriba mencionado.

Releyendo estas líneas sobre el riesgo que, en definitiva, supone el ejercicio del arte en nuestro tiempo, me vienen a la memoria aquellos ensayos de no ha mucho en que se subrayaba la supuesta fractura entre el artista contemporáneo y el mundo circunstante. Allá quedaba el artista y acá quedaba el mundo, volviéndose recíprocamente las espaldas, en la más total indi-



“seguir manteniendo la antigua reglamentación fascista”

ferencia o aversión. Pero últimamente he caído en la cuenta, lo confieso no sin estupor, de que esos ensayos en general se escribieron en la época en que más duramente los artistas pagaron con el propio pellejo su condición de tales. Hoy día, el arte se ha convertido en una profesión con un elevado potencial de peligrosidad y el artista en un hombre sospechoso. No hay país en el mundo donde el artista no esté en entredicho y donde no se halle amargado por sanciones que pueden incluso llegar a la censura definitiva: la supresión física, pasando por todos los grados menores de represión que nuestra época ha sabido inventar.

En cuanto a la censura por sí y en sí, por lo que toca a mí personalmente, estoy de acuerdo con los compañeros de la *Revista Mexicana de Literatura*, y que la perfección a que antes aludía, su eliminación total, es imposible. La censura debe considerarse mal inevitable, como la existencia de la policía. Por ejemplo, yo de censor no dejaría nunca exhibir una película de apología del nazismo. Pero Norberto Bobbio afirma certeramente que no hay otra institución como la censura que sirva tanto para caracterizar un régimen. Como lo caracteriza también —añadiría yo— el uso que haga de la policía. Sólo que la censura como la policía no son instituciones *per se*, sino que tienen un carácter puramente instrumental, lo cual significa que ni la una ni la otra encarnan o emanan los valores que se supone deben proteger, porque esos valores están depositados en otra parte. De ahí la imposibilidad de que la censura sea absolutamente inteligente o de que la policía sea activamente buena. Tanto la una como la otra tienen vicios inherentes a su naturaleza: la censura es inherentemente estúpida como la policía es inherentemente sádica. El único antídoto contra esos vicios es externo a estas venerables instituciones y está depositado en el objeto de su existencia misma, el ciudadano. En efecto, la censura no será estúpida y la policía no será cruel en la medida en que la dignidad del individuo sea una realidad efectiva y sea posible apelar contra la acción de la una y de la otra. Cuando en un Estado esto no es posible, cuando las condiciones son tales, que censura y policía se disuelven la una en la otra, cuando frente a la libertad de pensamiento se levanta la obtusa violencia de la tiranía —¡manes de Isasc Babel! ¡sombra de Gramsci!— se crean los casos que han llevado a nuestra época a los infiernos que hemos conocido y conocemos.

Aquí debería yo entrar a saco en la cuestión de la censura en México. Y a decir verdad todas estas reflexiones me han venido a la mente en función de esta constante preocupación que es mi país. En los últimos tiempos me han llegado noticias alarmantes. Parece que se prohíbe y se interviene sin ton ni son en la más perfecta estupidez. Pero claro que concluir esto sería superficial. Si es verdad lo que afirma Bobbio —la censura caracteriza al régimen que la aplica—, la censura mexicana debería revelar fielmente las condiciones del país. ¿Quién la maneja? ¿A quién o a qué fines sirve? A cada uno de nosotros, la palabra.

# DOCUMENTOS

## Discurso en la Universidad Jaguellona

Por Santiago DANTAS

*Excelentísimo señor rector, señor decano, señor promotor, señores profesores y estudiantes, señoras y señores:*

No les será difícil, queridos colegas, comprender los sentimientos que me embargan por el honor que me confiere la Universidad Jaguellona al imponerme el título de *doctor honoris causa*.

Esta Universidad es famosa en todo el mundo desde hace muchísimo tiempo; su fama atraviesa el océano. Es considerada como una de las más antiguas y respetables casas de estudio que han trabajado por el futuro de la cultura humana, y también como uno de los centros de desarrollo del pensamiento humano.

Hay pocas universidades en el mundo que hayan hecho una aportación tan importante a las transformaciones radicales de la cultura mundial. Vuestra Universidad goza de ese privilegio, y el nombre de vuestro gran compatriota, Nicolás Copérnico, es el símbolo de esas transformaciones. Con respeto y admiración miran a vuestra Universidad no solamente Europa, sino también las universidades de América, las universidades de Brasil, y entre ellas la Universidad de Río de Janeiro, que tengo el honor de representar. Contamos a la casa de estudios de Cracovia entre los grandes centros de la ciencia, hacia los que se dirige nuestro pensamiento cuando reflexionamos acerca de la importancia y la responsabilidad de la universidad en el mundo moderno, ya que allí es donde deben surgir nuevas ideas y nuevos derroteros del pensamiento.

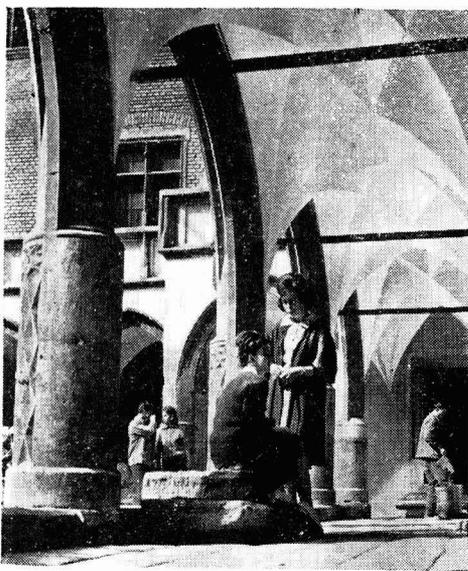
Quiero asegurarle, señor decano, que el haber recibido el título de *doctor honoris causa* de la Facultad de Derecho es para mí un honor. Fue precisamente en la facultad de derecho donde inicié mis actividades sociales y allí se formó mi mentalidad y mi visión del mundo. El estudio del derecho acerca a la gente y hace que se una en un trabajo común por la misma causa, por los mismos ideales.

Como profesor de derecho civil, formé mi mentalidad en el derecho romano, en el Código de Napoleón del siglo XIX, que puso los fundamentos de toda la moderna cultura legal. Dentro de esa ciencia, en ese sistema intelectual del que surgió la dogmática legal de nuestros tiempos, los grandes hombres que crearon el sistema legal de mi país y aquellos que levantaron los monumentos de la cultura legal polaca, encontraron un lenguaje común desde hace mucho tiempo; ese lenguaje común que nos da la seguridad de que los cambios que acontecen en el mundo, y las transformaciones de la cultura y de las sociedades, nunca traicionarán las profundas bases comunes de nuestro pensamiento y de su destino.

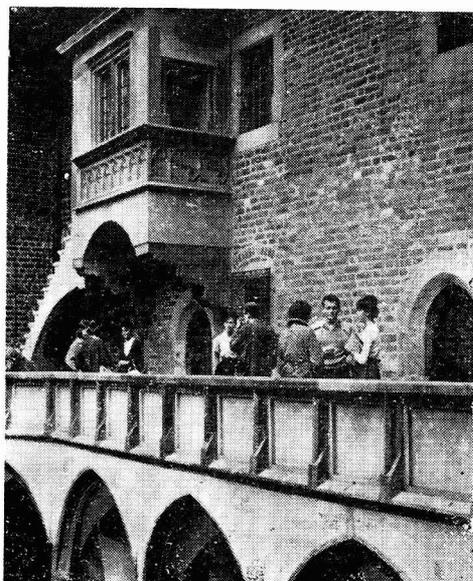
Tanto vosotros que estudiáis aquí en la Universidad Cracoviana, cuyo origen se remonta al siglo XIV, como nosotros que estudiamos en las universidades brasileñas, fundadas mucho después, ya en el siglo actual, todos trabajamos apoya-

dos en la misma herencia. Los trajes que llevamos, esas togas que hoy nos adornan, salieron del mismo pasado, de las mismas fuentes. En América Latina se hizo la prueba — hoy coronada por el éxito — de trasplantar la cultura europea a un nuevo ambiente y de extenderla en pueblos recién surgidos. Esa prueba se hizo en la época en que vuestra civilización se encontraba en pleno florecimiento. Esa herencia común en el terreno del derecho nos ayudó a comprender la organización de la vida político-social en nombre del mismo principio de la legalidad, que para el mundo ha sido el símbolo inseparable del concepto de civilización.

Es natural que países como Polonia y Brasil, a los que une la herencia común y la similitud en todos los momentos críticos de la historia, puedan desarrollarse dentro de tendencias en parte iguales y en parte distintas, puesto que cada uno de nuestros pueblos, cada uno de nuestros países expresaba su realidad histórica de una manera distinta. El Brasil de hoy ve al mundo actual del mismo modo como lo ven vuestros hombres de Estado, vuestro pueblo y vues-



"entre los grandes centros de la ciencia"



"su origen se remonta al siglo XIV"

tros intelectuales. Es decir, un mundo subordinado a la idea de la paz. Nos damos cuenta de que la conservación de todo valor, de toda la vida en la tierra, depende en nuestros tiempos de la capacidad de asegurar la paz. Las generaciones anteriores también condenaban las guerras y amaban la paz. Sin embargo, existe una diferencia entre el concepto anterior y el actual del pacifismo. En los tiempos pasados la paz era un ideal al que se adelantaban otros ideales, y se aceptaba que en ciertas situaciones la nación o el hombre de Estado podían escoger la guerra como la única solución digna. Hoy no existe otra alternativa más que la paz. Tenemos que escoger entre la paz o el aniquilamiento. Por esa razón, todo lo que se vincula con la posibilidad de la guerra debe desaparecer. El rasgo característico de nuestros tiempos es el hecho de que el ideal de la paz dejó de ser un ideal relativo y se convirtió en absoluto.

El hombre que actúa contra la paz y que pone en peligro la causa de la paz es probablemente alguien que no conoce bien la realidad del mundo en que vive. Y si acaso tiene conciencia de esa realidad, entonces no se le puede calificar de otra manera más que como enemigo del género humano, como alguien que está dispuesto a condenar al mundo entero a la destrucción.

El pacifismo en su nuevo concepto no puede ser rechazado por ningún pueblo. Queda, pues, una sola política: la política del acercamiento, de la coexistencia pacífica, de la disminución y gradual eliminación de los antagonismos, esos antagonismos que todavía dividen a los pueblos del mundo.

Podemos aplicar nuestros propios sistemas, podemos basarnos en ciertos principios que para otros no tienen el mismo valor, pero sea cual sea el camino que haya escogido un pueblo, ese pueblo tiene la obligación de ponerse de acuerdo con aquellos que no piensan como él. Esa necesidad de acercamiento es el imperativo de nuestra época y solamente por medio del constante y sistemático estrechamiento de los contactos mutuos crearemos los fundamentos del mundo futuro.

Creemos que la victoria de los pueblos, que el porvenir de las sociedades dependen de nuestra habilidad de comprendernos, y que esa habilidad podrá desarrollarse solamente mediante contactos mutuos internacionales. Creemos que los hechos más que las ideas crearán en el futuro una sociedad donde desaparecerán todas las desavenencias y todas las discriminaciones.

Queridos colegas: durante siglos el mundo estuvo conforme con la imperfección de la vida social, porque no encontraba otra solución. Actualmente está en nuestras manos el poder emprender la prueba de construir una sociedad ideal.

Permítaseme expresar en esta vieja y benemérita Universidad la seguridad y el convencimiento de que el futuro de la humanidad está en nuestras manos, que estamos llamados para hacer la justicia, para crear una igualdad real. Esa fe en el futuro es la única base de la que puede brotar la verdadera cultura. Ninguna época, ningún pueblo, ningún hombre puede crear una cultura perenne si ésta se basa en la desconfianza. Los siglos levantaron y construyeron la verdadera cultura. Nuestra época no podrá

crear una cultura verdadera, no podrá dejar su herencia a las generaciones siguientes, si la persigue el convencimiento que al final de nuestro camino está la muerte y no la resurrección y la vida nueva. Polonia es para nosotros el ejemplo y el símbolo de la fe en una vida nueva. No es indispensable venir a vuestra tierra para convencerse de ello. Pero cuando se ve con los propios ojos el milagro del renacimiento polaco, vuestra confianza y perseverancia, vuestra capacidad para reconstruir y renovar la vida, entonces se da uno cuenta de que lo que ha hecho vuestro gran pueblo puede hacerlo toda la humanidad. Fortalecida precisamente con esa perseverancia en la fe de la victoria sobre la destrucción, toda la humanidad de nuestros días puede hacer frente al peligro que la amenaza y construir firmes bases para la sociedad del futuro.

Brasil desea colaborar en esa obra. La suerte de su numeroso pueblo, que se formó por el deseo de constituir una nación (lo que a menudo tiene más importancia que ser una nación), los ideales comunes constituyeron las bases de nuestra historia nacional, y en ello nuestros centros científicos, nuestra cultura, nuestras universidades —al igual que en vuestra tierra— tuvieron el papel decisivo.

Es lo que debemos recordar hoy todos. Las universidades vivieron periodos de gloria y de declinación. En la historia de la cultura humana hemos tenido periodos de grandeza de las universidades, como instituciones que supieron señalar derroteros al mundo. Pero también hubo épocas en que dominaban la mediocridad y la pobreza espiritual, cuando las universidades se encerraban en su profesionalidad, cuando los hombres de ciencia se convertían a menudo en limitados especialistas. El verdadero espíritu de la universidad, que consiste en la búsqueda de la verdad, se perdía entre otros asuntos. Como representantes de la universidad, como profesores, tenemos derecho de hablar claramente de estas cuestiones. La universidad de hoy tiene que ser más que nunca la vanguardia del pensamiento humano siempre fiel a la verdad. Esa fidelidad a la verdad le permitirá ocupar el lugar que tuvo en otros periodos de la historia, ponerse al frente del gran progreso histórico y abrir con amplitud las puertas de la vida para las generaciones futuras.

El título de *doctor honoris causa* de vuestra Universidad, las palabras pronunciadas por su excelencia el rector, por el señor promotor y por el decano de la Facultad de Derecho, son para mí una recompensa superior a mis méritos personales. Pero la recibo en nombre de esa comunidad del pensamiento universitario que hace que, tanto en América del Sur como en Polonia, seamos los paladines de la misma causa: la causa de la implantación de la justicia social y de la igualdad, de la eliminación de todo aquello que constituye privilegio y opresión, de la definición de la libertad basada en la verdad misma y en el reconocimiento de derechos iguales que son el patrimonio de todos y cada uno. A título de ello, desde ahora me sentiré, señor rector, no solamente el hijo de mi Universidad, sino también el discípulo de la Universidad Cracoviana.

## ARTES PLASTICAS

### I

## Juan Soriano por Lupe Marín

Por Max AUB

La pintura es el milagro de ver las cosas con ojos de otro. El pintor ve, los demás miran lo que hizo. De algún tiempo a esta parte, los pintores decidieron —de segunda mano— que lo que había que representar era su entendimiento intuitivo y no lo demás, dando a lo suyo lo que antes era de unos y otros. De ahí la falta de interés de la mayoría de los cuadros abstractos, porque la mente de sus autores no da para más.

Las cosas en sí dan y daban base. Al apartarse de ellas la mayoría de la pintura no figurativa, un pie en el vacío, se derrumba al no tener en qué sostenerse. Caída sin remedio que vino a ponerse en manos de los decoradores, del comercio y de la industria; hurtándolas a las propias.

Por otra parte, cualquiera pinta, y bien. No importa para que sea mala pintura: los museos atestiguan. Hace mucho que se sabe que el pintar "es cosa mental". Por ende: los buenos pintores son inteligentes. Se pinta con la cabeza. Por eso nuestra época, que no tiene más ni menos personas inteligentes que otras, aunque nos multipliquemos que da gusto, por el ídem, ha visto tanto pintor abstracto ignorar el objeto —el tema— intentando reducirlo a la nada, sin darse cuenta de que, aunque no quieran, sus telas son algo tangible. A la rémora de ciertas filosofías irracionales, tenían naturalmente que fracasar, por listos que fueran. La pura imaginación es de Dios, no basta creerse la divina garza. Sin con-

tar que, por lo visto, la cantidad de inteligencia que le cupo en suerte al mundo es invariable.

Aunque no se quiera, se está encastillado en su tiempo, poco en su propio ser. Tal vez es una injusticia y debiera haber obra diferenciada a primera vista de altos o bajos, gruesos o delgados, imberbes o con barba; pero se depende del saber de los demás que se le mete a uno por todos los poros y vamos dando bandazos según la moda. Sólo las copias, los pastiches bien hechos, pueden engañar. Juan Soriano no ha engañado nunca a nadie como no sea a sí mismo, como cualquiera que valga la pena. Si no hubiese influencias se seguiría siendo toda la vida niño de teta. Todos inventamos a la vez. Ahora bien, de cuando en cuando, por aquello de que somos hombres, aun sin darnos cuenta, protestamos intentando nadar contra la corriente. *Que voulez vous que cet artiste jette sur la toile? ce qu'il a dans l'imagination...* (Diderot *dixit*). Juan Soriano, nacido a la buena sombra de Renoir, se dejó llevar estos años últimos por el aluvión occidental; mas, de pronto, se agarró a un clavo ardiendo, y ardiente. Juan Soriano, revolviéndose, dijo "Tú", cuando el gran número grita "Yo".

En esta exposición<sup>1</sup> —notable por otros conceptos— lo más de ver es una mujer espada, desvelada, revelada desde cincuenta ángulos, según cincuenta maneras de ser de Juan Soriano.

<sup>1</sup> Galería Misrachi.



Lupe Marín por Juan Soriano — "El mejor cuadro de la exposición"

"No son retratos, son memorias, recuerdos" —asegura el pintor. Es más (todos los retratos son lo que dice), es más: arquitectura, construcción y no sólo variaciones sobre un tema, sino el tema. Es decir, novedad. A tanto hemos vuelto.

Al arte abstracto se le puede ofrecer el espejo de Lope hablando del gongorismo. La novedad, dice el mayor poeta natural, atrajo a muchos "a este género de poesía y no se han engañado, pues, en el estilo antiguo, en su vida llegarán a ser poetas, y en el moderno lo son el mismo día, porque con aquellas trasposiciones, cuatro preceptos y seis voces latinas o frases enfáticas, se hallan levantados a donde ellos mismos no se conocen, ni aún sé si se entienden." Lo dice sin ofender "el divino ingenio" del cordobés sino "a los demás que le imitan con alas de cera, en plumas tan desiguales, [que] jamás les será afecto, porque comienzan ellos por donde él acaba".

Aplicáse el cuento a quienes no cito. Lo auténtico vale por todo si se sabe expresar, y ya dije que Juan Soriano nunca engañó a nadie sino en algún momento (¿quién no?) a sí mismo. Atravesó —atravesado— entre los más famosos de Escila y Caribdis de la pintura mexicana, nuevo Ulises pasó el mal paso después de haberse metido, por gusto, en la galera. Acaba de salir salvo, gracias a Lupe Marín que lo pescó, con su sombra.

La pintura moderna (las fieras, los nabís, el cubismo, el expresionismo) nació con la desaparición de la sombra. De pronto, los objetos carecieron de ella; se hacen sombras, perdiendo cuerpo, en busca de un alma problemática. En cuestión de veinte años todo se consumió. (No suelen durar más las caídas de los imperios. Roma no fue excepción. Sucedió que tenía el esqueleto duro y necesitó muchas sacudidas para venirse abajo.) Las crisis de crecimiento también se deciden en el curso de una generación. Por de pronto, en la actual pintura de Juan Soriano, tan distinta en su unidad, hay tantas influencias orientales como occidentales. La síntesis es, sin esfuerzo, de lo más mexicano, aunque al joven jalisciense le moleste, con razón, cualquier nacionalismo. ¡Qué le vamos a hacer! Pero ¿de dónde esos verdes y morados del, para mí, mejor cuadro de la exposición?

Es una verdadera lástima que esta obra completa de Juan Soriano vaya a ser vendida por partes. Las imágenes que queden, aquí y allá, serán tomos sueltos que no darán una idea de *Lupe Marín*. Se corre el riesgo, a que cualquiera está expuesto en manos de un especialista, de que se intente reconstruirla a base de una sola muestra. Figurémonos un erudito, el día de mañana, convencido de buena fe que toda la serie es al ejemplo de uno solo de sus números... El capitalismo tiene esos imperativos: los retablos, dispersos, dejaron de contar en la historia, quedando como sola pintura; es lo que pasará con *Lupe Marín*, destazada. Ni modo. De sus restos puede vivir tranquilo, por ahora, Juan Soriano. Es, como ya no se dice, un joven con porvenir, cuando casi todos andan emboados con el presente hecho polvo.

Ahora, Juan Soriano queda comprometido. Porque si hay alguna pintura comprometida —con prometida— es la que se alza frente a él, frente a nosotros. A ver.

## II

### Lupe Marín por Juan Soriano

Por Juan GARCÍA PONCE

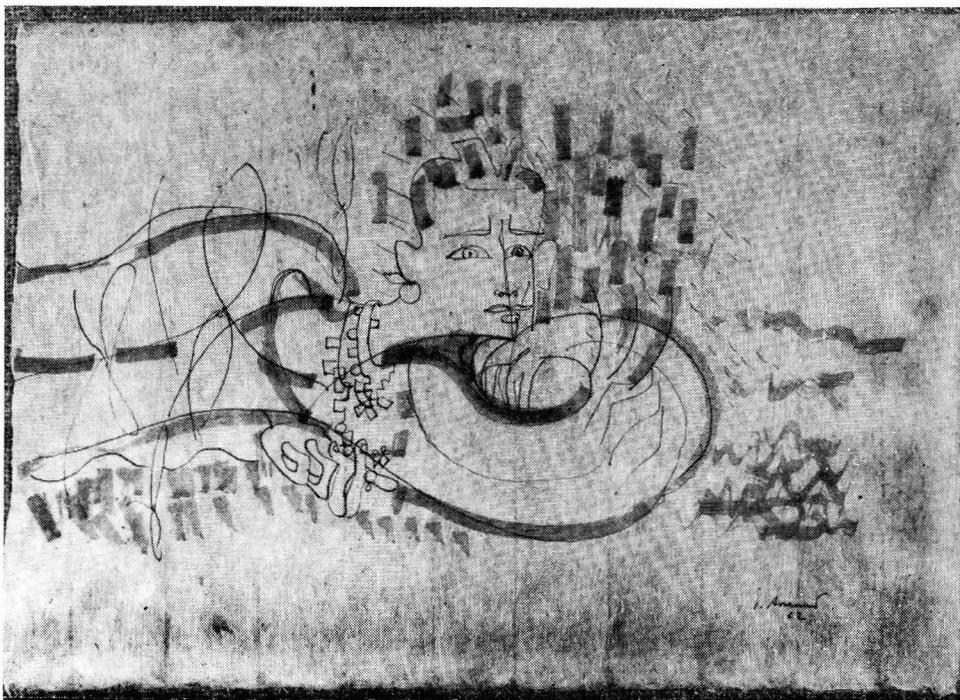
Hace aproximadamente un año, Juan Soriano me enseñó en su estudio los tres primeros retratos de Lupe Marín junto con quince o veinte dibujos que habían precedido su realización. Juan llevaba entonces más de seis meses trabajando en ellos. Durante sucesivas visitas en el transcurso de este año, vi cómo las obras se acumulaban hasta formar la abrumadora colección que Soriano ha expuesto en parte ahora en la Galería Misrachi. Y digo en parte porque, además de los catorce óleos, veintiocho acuarelas, dibujos y bocetos, los nueve carbonos y la cerámica que aparecen incluidos en el catálogo de la exposición, Soriano ha realizado cientos de dibujos y apuntes, de bocetos y breves anotaciones, y hasta un óleo a medio terminar (que todavía está clavado en una de las paredes de su estudio y que tal vez ya no terminará nunca), que pertenecen también a la exposición, aunque no hayan sido presentados en la Galería. Las obras siguen indudablemente un cierto orden en el desarrollo del motivo y éste se advierte con particular lucidez al contemplarlas separadas ya del creador, vivas e independientes, en el espacio neutro de la sala de exposición. Ahí, cada una de las distintas imágenes de Lupe Marín parecen haber encontrado su lugar natural, revelando su verdadero sentido dentro del mundo del creador. Pero antes de detenerme en él, quisiera recordar la manera en que esas obras fueron realizadas porque creo que ella puede ayudarnos a llegar a su verdadera esencia, la que produce el impacto con que la exposición actúa sobre el espectador, sumergiéndolo en ese universo total, que es el ámbito de las grandes obras de arte, aquellas en las que el artista logra encerrar realmente el mundo, su mundo.

Durante casi dos años, Juan Soriano ha trabajado sobre la figura de Lupe Marín con una intensidad que sólo puede considerar obsesiva. Los óleos nacían

de los dibujos; pero también muchas veces, una vez realizados aquéllos, Juan volvía a recrearlos en una nueva serie de apuntes en los que no había nada mecánico, nada que sugiriera que se estaba repitiendo una imagen apresada ya de antemano, sino que salían de nuevo del punto de partida original. No se trataba, pues, de variaciones sobre un tema, cuya realización se abandonaba una vez que se había tocado la más alta expresión de un determinado aspecto del mismo, sino de un estado de exaltación provocado por el conocimiento por parte del creador de que había tocado ese centro de sí mismo en el que todo lleva a la creación. En el transcurso de esos dos años, creo que Juan sólo abandonó "el tema de Lupe Marín" para realizar los buriles que ilustran la edición de la *Ifigenia Cruel* de Alfonso Reyes. Pero esa serie de buriles, significativamente, nos dicen lo mismo que las otras obras, se refieren al mismo drama esencial, y nos regresan otra vez al punto del que quiero partir para llegar a la actual exposición.

En dos artículos anteriores sobre Soriano, escritos el primero con motivo de su exposición retrospectiva realizada en Bellas Artes y el segundo en ocasión de un homenaje ofrecido a él por el Ateneo Español de México, he tratado de aclarar cómo, para mí, la trayectoria de Soriano como pintor ejemplificaba esa lucha del artista con la realidad, que sólo puede terminar cuando éste ha logrado incorporarla realmente en sus obras, hacerse uno con ella y crear desde adentro. En sus últimos cuadros abstractos, Juan Soriano había alcanzado ese estado. Y es muy importante recordar que es en ese momento de plenitud cuando ha sentido la necesidad de iniciar la aventura que culmina ahora en la exposición en la Galería Misrachi.

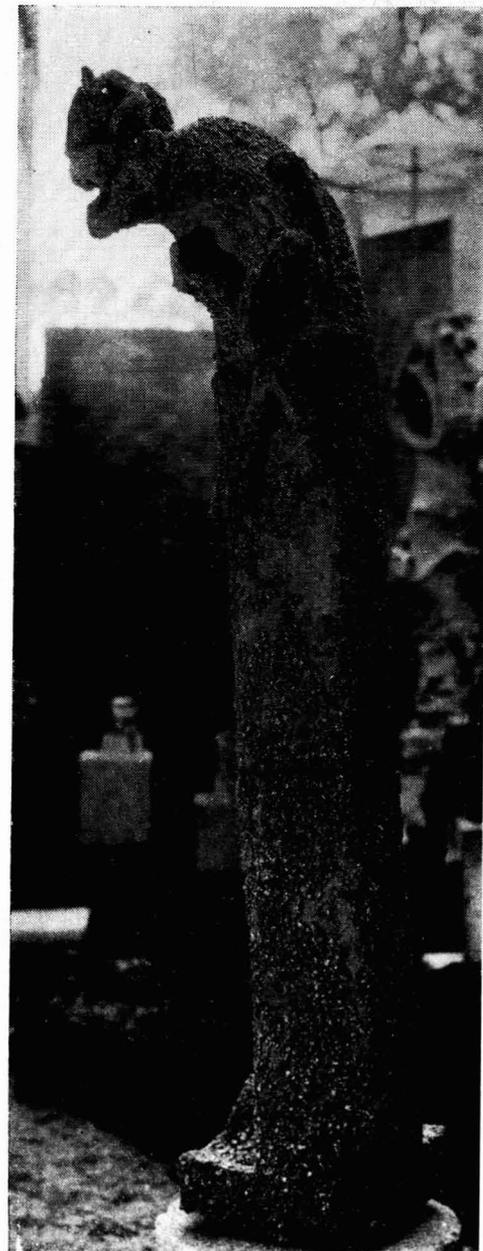
Desde la madurez, el pintor ha mirado de pronto hacia atrás. Para cualquiera



Lupe Marín — Dibujo de Juan Soriano



Uno de los retratos de Lupe Marín, con una cerámica, en la Galería Misrachi



Cerámica de Lupe Marín por Juan Soriano

que conozca su biografía, es evidente que la elección de Lupe Marín no es de ninguna manera casual. En la figura de Lupe Marín, Soriano ve todo un aspecto de la vida de México durante los años que determinaron su formación y ve, además, algo que va todavía mucho más adentro: la imagen arquetípica de la mujer. En sus dos aspectos la modelo tocaba de este modo dos elementos fundamentales en la vida de Soriano: la realidad histórica, podríamos decir, en que le ha tocado desarrollarse como persona y como artista, y la psicológica, que en cierta medida determina su manera de enfrentarse a esa realidad. A través de ella podía lograrse así una especie de síntesis que le permitiera remontarse totalmente hacia los orígenes, el terreno mítico donde todo artista espera encontrar la respuesta que busca por medio de su arte.

Antes, Soriano había intentado tocar ya ese punto en el que cada imagen se convierte en su arquetipo y representa lo que la realidad tiene de más duradero e inmovible puesto que toca las fuentes de nuestro nacimiento a la percepción, en algunas de las "niñas muertas" y, principalmente, en los retratos de *La madre* y *La filósofa*; pero sólo ahora, desde esa madurez que ya anunciaban sus últimos cuadros, podía ser capaz de aclararla definitivamente.

Por esto, la serie de retratos de Lupe Marín se nos presenta fundamentalmente como una meditación sobre la vida, en la que el artista, recorrido ya el camino que lleva hacia sí mismo, dueño por completo de sus obsesiones y consciente de la íntima necesidad de iluminarlas, intenta arrancarle su secreto, no ya en el nivel de la confesión, sino en el de la comunicación. De ahí en adelante todas las respuestas deben buscarse tan sólo en los cuadros. Soñada por el joven que no la conoce todavía, amada y temida por el hombre que la ha tratado y se levanta frente a ella, Lupe Marín permanecerá en los cuadros por lo que eternamente *es*, como símbolo y mito.

Lo primero que nos sorprende en la exposición es la sensación de que, a pesar de la unidad temática, cada una de las imágenes parece totalmente independiente, y en seguida que todas están fuera del tiempo: no nos dan la emoción que produce la verdad psicológica temporal de un retrato, sino algo muy distinto. Y es que Soriano no ha buscado en ningún momento ese tipo de verdad. Cada uno de los retratos investiga, busca la representación formal de una fuerza. A través de Lupe Marín, lo que se nos aparece de pronto es la mujer, como símbolo de la vida, recogida y doliente unas veces, alta como un grito, llena de vanidad con la alegría de la pura aparien-

cia, descarnada y vacía. Cada una de las figuras nos remite a otra que a veces parece oponérsele, pero siempre la complementa, y todas ellas aparecen tocadas por algo cuyo sentido se aclara definitivamente en la cerámica. Entonces, este elemento inquietante nos descubre su verdadero rostro y de pronto nos encontramos ante la muerte. Al final de la larga meditación emprendida por Soriano, ella es la última respuesta; el viaje termina en ese vacío que lo devora todo y en el que todo concluye. La Mujer, gran otorgadora de vida, es también y lo es desde el principio, de una manera terrible, La Muerte.

Pero a pesar de esta conclusión desalentadora la exposición no nos entrega como respuesta a la gran interrogación planteada por Soriano una respuesta negativa, porque por encima de esta última imagen, las obras se levantan para vencerla. Devoradas por la muerte, podemos, sin embargo, encontrar en ellas el secreto de la permanencia. Éste se encuentra en la verdad irreductible de cada uno de esos gestos que los cuadros encierran para siempre y en los que en todo momento podemos reencontrarnos, recuperar el hilo de la vida, más allá del tiempo. Sólo lo que es arquetípico nos pertenece desde siempre y se repite una y otra vez para asegurar nuestra continuidad.

## La musicología y los imponderables

Por Jesús BAL Y GAY

## I

La seguridad con que Soriano pasa de una representación formal a otra con un desprecio absoluto por la supuesta exigencia de los estilos, es el resultado natural de las fuentes de que se nutren las obras. Para él la forma no es más que el producto del contenido, y éste, como ya hemos visto, es ante todo una investigación en el terreno de lo sagrado, sobre el que se levantan nuestras vidas.

Con esta exposición, Juan Soriano ha llevado a su máxima expresión todo el mundo sobre el que se desarrollaba su obra, entregándonos, totalmente desveladas, la suma de sus percepciones, el resultado de su choque con la realidad. Mito y presencia, abierta e impenetrable, la Mujer permanece viva e intocada para siempre en ella. Esperamos ahora las imágenes que el artista nos entregará como resultado de una nueva confrontación con el misterio.



Lupe Marín por Juan Soriano

El *Musical Quarterly* dedicó su número de julio a Stravinski. Es un cumplido homenaje al compositor que acaba de cumplir sus ochenta años. Hay en ese número trabajos muy interesantes sobre la música stravinskiana, escritos por musicólogos que, bien pertrechados de conocimientos musicales, saben ir al fondo de las cuestiones que han escogido para su estudio. Pero el editorial, firmado con las iniciales P. H. L., que son las del muy respetable profesor de la Universidad de Columbia y director del *Musical Quarterly*, Paul Henry Láng, forma un curioso contraste con los demás ensayos que figuran en ese número. El tono de ese editorial es, aparentemente, la objetividad y parece concebido para que esa objetividad cubra a todo el resto de las páginas. De ese modo el número-homenaje no tiene el carácter —desde luego indeseable— del panegírico ni del acto de adoración, sino que se mantiene en un elevado plano crítico. Pero lo malo del editorial de Mr. Láng —con todo su tono de imparcialidad— es que, en su examen de la obra total de Stravinski, se atreve a manejar elementos imponderables, un género de elementos ante los que el crítico debe detenerse en sus análisis, tanto por elemental respeto, como por egoísta cautela. Pretender entrar en la zona de esos imponderables puede significar una profanación de lo más sagrado de la persona y, también, acarrear un peligroso resbalón en la tarea crítica.

El tono con que comienza el editorial del *Musical Quarterly* es tan desapasionado como laudatorio: “Lo que Mr. Stravinski buscó sobre todo a lo largo de sus muchas metamorfosis estilísticas fue oportunidad y marco para el ejercicio de un instinto musical poderoso, siempre alerta, original, siempre en busca de nuevas salidas. No deseó entregar sino conquistar, no deseó el nihilismo sino un juego exquisitamente *raffiné*, en el que creó un idioma que es irreductiblemente suyo, un idioma que durante medio siglo ha fascinado por igual a amigos y enemigos y sin el cual la música de nuestro siglo habría tomado un giro completamente diferente [...] Recordará el lector que Miguel Ángel solía decir que él veía la estatua dentro del bloque de mármol y se limitaba a quitar de éste con su cincel los pedazos que la ocultaban a los ojos del resto del mundo. En un sentido, Mr. Stravinski tiene análoga mentalidad. Ve su música en una perspectiva clara, con todas sus combinaciones y detalles y operaciones auxiliares, y la ve en sus proporciones reales, esto es, con su visión mental completamente libre de la masa que constituyen los trabajos menores de la composición. Es la lucidez extrema de aquel que domina completamente su asunto.”

El tono de esos párrafos no puede ser más laudatorio, y si en la comparación de Stravinski con Miguel Ángel entra en contacto con un elemento imponderable,

no incurre en adivinaciones, sino que, por el contrario, se basa en reiteradas confesiones del propio compositor. Se trata de un imponderable que, por esas confesiones, pasa al orden de lo susceptible de análisis. Pero, párrafos adelante, el profesor Láng se lanza por una nueva vía: “Cuando más se penetra en la obra de Mr. Stravinski —dice—, más motivo de admiración se halla para la habilidad, la inventiva y la facundia del compositor. Al mismo tiempo, sin embargo, uno busca en vano alguna visión, algún dón de poesía o revelación que pueda conferir a su obra una significación que les está negada a los compositores menores. Con su época media comienza la falta de un cierto poder de transmisión; en esas composiciones, admirablemente trabajadas, no hay ya más cumbres que escalar de una aventura a otra. Parece que la fuerza y la debilidad de su música —una vez que abandonó su herencia rusa y se volvió del todo hacia el Occidente— se deben al examen estrecho a que la somete. Hasta en el caso en que es maravillosamente lírico —lo cual es bastante raro—, como en la *Sinfonía de salmos*, canta con una cierta precisión planeada. En tiempos más recientes puede deslizarse de una precisión feliz a una pedantería elegantemente singular [...] Lo insatisfactorio de esas obras tan moldeadas y pulidas es la falta de algo cuya denominación mejor es la de introspección.” Y para definir la introspección con el sentido que en este caso tiene para él, Mr. Láng recurre a un párrafo de Coleridge en su *Anima Poetae*: “Dejadme ahora pensar en mí —en el ser pensante—. La idea se vuelve confusa, sea la que fuere —tan confusa que no sé lo que es—; pero la sensación es profunda y firme, y a eso puedo llamarlo yo, identificándose el perceptor y lo percibido.” “Esa identificación —comenta Mr. Láng— está grandemente ausente de la música de Mr. Stravinski; ésta es siempre brillante y magníficamente trabajada y, a lo más, alcanza dignidad y resonancia, pero rara vez intimidad; tiene casi siempre más interés por su impecable estilo y manera que por su mensaje.”

Y más adelante, el ilustre y sabio musicólogo alude a la última manera —la dodecafonista— de Stravinski, para afirmar que “el espíritu extraño, pero profundamente original de Mr. Stravinski está tan seguro en la órbita serial como, esencialmente, ajeno a ella”, y después de aludir al artículo de Edward T. Cone, en que éste demuestra que Stravinski se mueve en ese estilo con la misma seguridad y poderosa lógica que encontramos en sus otros estilos, insiste en que “la dodecafonía no es más el verdadero dominio de Stravinski que lo fue el neoclasicismo, a pesar de varias obras maestras indiscutibles”.

Otro punto importante de ese artículo es el referente al rusismo en la obra de Stravinski. “Hoy —dice el profesor Láng—, y en contra de las declaraciones del propio Mr. Stravinski, está claro que

los impulsos que animaron la época más original y fecunda del gran compositor, de *L'Oiseau de Feu* a *Les Noces*, vinieron de la música rusa, tanto popular como de la escuela nacional occidentalizada y dominada por Rimsky." Y más adelante: "El exterior cosmopolita de Mr. Stravinski oculta al *deraciné* que suspira eternamente por la tierra perdida." Pero en cuanto a cómo Stravinski asimiló los nutritivos jugos de la música rusa, Mr. Láng afirma: "Mr. Stravinski, compositor escénico de seguro instinto, sabe siempre qué es lo que ha de escoger en la música folklórica: los elementos ilustrativos, espectacularmente activos y dinámicos, los cuales al mismo tiempo se prestan al tratamiento formal cerrado. Un artista así no agarra lo más profundo de la música folklórica, como hicieron Mussorgsky y Bartók; por otra parte, lo que tome se hará en sus manos más coloreado, interesante y deslumbrante."

Finalmente, el famoso musicólogo se pregunta acerca de la autenticidad del sentimiento religioso en la música de Stravinski, para a renglón seguido negarlo, ya que "su mundo ideal [el de Stravinski] tiene demasiado poco que ver con la última interioridad de la vida. Realmente en ninguna de las muchas obras que escribió desde que se convirtió en un representante de la música

occidental contemporánea, fue capaz de trascender su egoísmo, y así su centro espiritual se sitúa entre el sueño y la ficción. Una religiosidad en la que lo último falta no puede llegar a ser completamente verdadera." Y a la hora de considerar el caso de la *Sinfonía de Salmos*, se muestra de acuerdo con lo que dice en las mismas páginas Mr. Mellers, que ahí "el compositor llega, en el último movimiento, al amor de Dios"; pero también está de acuerdo con el mismo escritor cuando éste afirma que en las obras posteriores de carácter religioso, Stravinski "parece estar enamorado con la idea de Dios más que con Dios mismo". Y de pronto descubre que "eso puede ser la causa de la asombrosa vacilación de Mr. Stravinski entre estilos y medios de expresión". Así, pues, ya no se trata de una artificialidad debida al desarraigamiento del compositor de su tierra natal, sino debida a algo todavía más profundo y esencial al espíritu: la falta de una religiosidad auténtica, la ausencia, en fin, de *charitas*.

Quedan aquí transcritos textualmente los párrafos más importantes del editorial del *Musical Quarterly*. Su extensión no permite que ahora nos pongamos el lector y yo a analizarlos. Quédesse ello para el mes próximo, en estas mismas columnas.



Francesca Bertini

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

### A PROPÓSITO DE LA BERTINI

Desgraciadamente, de las cuatro películas de Francesca Bertini exhibidas hace poco por el Cine-Club de la Universidad, sólo pude ver la segunda, *Fru-Fru* (1917), dirigida por Alfredo de Antoni.

Así, *Fru-Fru* es el primer film de alguna de las grandes *divas* italianas de los años 1915-1923 que he visto completo. Antes, sólo conocía el "arte" de la Bertini (como el de la Menichelli, el de la Borelli o el de Hesperia) por algunos fragmentos de sus films. Y si bien los "pedazos escogidos" que se incluyeron en un excelente documental u otros que vi en condiciones muy *sui-generis* servían para dar una idea global de lo que representa el *divismo* como fenómeno cinematográfico, es evidente que sólo la exhibición de un film completo puede descubrirnos el mecanismo por el que la *diva* ejercía su "pérfido encanto".

No creo que *Fru-Fru* sea peor o mejor que los otros tres films presentados en el ciclo *Recordando a Francesca Bertini*. En realidad, se trata de un cine pésimo, y ningún espíritu nostálgico ni ninguna consideración sociológica puede justificar a los directores Antoni, Serena, Roberti, Bencivenga, etcétera, humildes siervos de las *divas*. Recordemos que en aquellos tiempos ya trabajaban Griffith, Ince, Sjöström, Feuillade, Chaplin o Max Linder, artífices del primer y auténtico *séptimo arte*. Aun en la misma Italia, Guazzoni y Pastrone, realizadores de films históricos de gran aparato, estaban muy por encima de esos "jóvenes directores de la época de D'Annunzio, que se aferraban a la nueva labor para escapar de sus modestos empleos; pequeños burgueses que escucha-

ron a Sem Benelli desde el paraíso y que luego se dejaron arrastrar por la fiebre de la prisa y las ganancias", como los define Mario Gromo.

Bien. Desechada ya la tentación de "revalorizar un cine menospreciado", tentación que, por el camino que vamos, acabará convirtiendo a la crítica en el juego de las escondidillas, importa ver cómo funcionaba el *divismo*, que, quíerose o no, tuvo enorme importancia en la historia de las mitologías cinematográficas. Por una vez, y sin que sirva de precedente, haremos de *Fru-Fru* la vivisección a la que son tan aficionados los críticos "analíticos".

1) *Quién es Fru-Fru*. Obviamente, Francesca Bertini es Fru-Fru, una jovencita alocada pero buena, como se repite una y otra vez en los intertítulos explicativos que ocupan una buena tercera parte, o más quizá, del film. La Bertini es, a su vez, una hermosa mujer de pueblo que, a estas alturas, nos recuerda más a la Magnani que a cualquier heroína romántica. Un poco cabezuda y un poco tosca, la Bertini estaba muy bien en *Assunta Spina*, drama populachero dirigido por Gustavo Serena en 1915 y del que he visto una buena parte. Convertida en Fru-Fru, la Bertini brinca y se aloca, y de no ser por los intertítulos mencionados, creeríamos que es la víctima de alguna situación de post-guerra, pero lo que pasa es que es así.

2) *El mundo de Fru-Fru*. Ella vive en un castillo con su padre, un calavera cincuentón, y con su hermana, que es, por su seriedad y recato, todo lo contrario de Fru-Fru. Se quieren mucho, todos son muy franceses y no tienen la menor preocupación económica. Es de-

cir: viven en un mundo tan perfecto que la tragedia se hace necesaria, cuando menos para combatir el aburrimiento.

3) *El error de Fru-Fru*. Todo iría muy bien, si no fuera porque Fru-Fru, como suele pasar con las jovencitas de su tipo, se equivoca de hombre y se casa con el que no debe. Esa situación, repetida una y otra vez en el cine de la época, origina el adulterio, el arrepentimiento, la muerte, etcétera. "La vida es paradoja", dicen los intertítulos y se nos remite a la idea del paraíso perdido por culpa de los apetitos de la carne, por esa vocación al pecado que anida en el ser humano. En estricta lógica, Fru-Fru pudo haber evitado todo eso, como Eva pudo no haberse dejado influir por la serpiente. Pero está claro que mujeres como Fru-Fru Bertini necesitan de la tragedia para manifestarse plenamente.

4) *Los galanes de Fru-Fru*. Los hombres que rodean a la *diva* no existen sino en función de ella. Y además dan la impresión de no merecerla. Galanes rígidos y serios (aunque se nos diga de uno de ellos que es un "frívolo") lucen un perfil tan clásico y tan romano que, al menos para la mujer actual, resultan no sólo faltos de atractivo, según se me ha dicho, sino hasta un poco repelentes. Uno tiene la idea de que bastaría con que Jean-Paul Belmondo irrumpiera en este mundo para que todo el edificio de la tragedia viniera abajo. Los films de las *divas* se sustentan de una fauna masculina totalmente improbable que juega un simple papel de comparsa.

5) *Los sufrimientos de Fru-Fru*. Aquí entramos de lleno a lo esencial. Todo lo anterior no son sino los antecedentes que propician la apoteosis dolorosa de la *diva*. Fotografiada hasta ese momento en *full* y *long shot*, la Bertini se acerca a nosotros gracias a la cámara y veremos cómo su rostro y su cuerpo adoptan una serie de expresiones por las que se "revela su drama interior". A partir de ahora, la Bertini, iluminada siempre por la izquierda, pasará del plano de la

anécdota a un universo abstracto, desligado de todo. Aunque la Bertini está, a mi juicio, por debajo de Hesperia, de la Borelli y, sobre todo, de la sublime Menichelli, es evidente que la *diva* logra fascinarnos por el simple hecho de remitirnos a cierta esencialidad femenina. La imperfección fotográfica, incluso, contribuye a acercarnos al mito. La Bertini parece estar luchando conscientemente contra la temporalidad cinematográfica, y su violento esfuerzo se ve recompensado por los instantes en que logra ejercer sobre nosotros una fascinación auténtica.

6) *El fin de Fru-Fru*. La muerte es el epílogo necesario. La *diva* fallece, no de una pulmonía o de tisis galopante (tales precisiones médicas son siempre omitidas), sino porque la vida *no es para ella*. Su accesoión al mito tiene como precio la vida misma (esa frase, lo juro, es mía, y no aparece en los intertítulos), porque se trata de un mito que no puede existir sino en un universo absoluto. La muerte de la *diva*, al margen de la moraleja totalmente anodina que de la trama del film se deduce, entraña un reproche al mundo. Ella, demasiado grande, demasiado bella, nos abandona porque no puede coexistir

con nosotros, miserables pigmeos que comemos tres veces al día y tratamos de cumplir con todas nuestras necesidades fisiológicas. Lo curioso del caso es que el espectador cinematográfico de todos los niveles no ha podido sustraerse a esa sensación, y la reciente muerte de Marilyn Monroe lo prueba. El único triunfo posible del mito es la muerte, de la que se nos hace a todos responsables. Hay que imaginarse a un público italiano de los años 1915-1920 agobiado por las miradas agónicas lanzadas por las *divas* en sus mil últimos momentos.

7) *Conclusión*. En resumen, el cine de las *divas* no existe sino como vehículo del mito. A diferencia de Hollywood, que acondicionó un Olimpo en el que los mitos podían respirar a sus anchas, el cine italiano de aquellos años no logró sino comprobar su impotencia para dar cabida a esas fuerzas de la naturaleza que fueron las *divas*. Mitos devoradores y devorados, se sirvieron del cine para agotarlo y reducirlo a una impotencia total. El aficionado al cine puede ver en la Bertini y compañía a sus peores enemigas, pero, eso sí, a las enemigas más hechiceras que hayan existido, como diría Dely.

y se lanzará a construir el interior de una locomotora, etcétera.

Las personas que piensan que el teatro es creación también suelen pensar que es una experiencia mística, una religión, una transmutación, o bien un asesinato; pues bien, a su vez, las que piensan que el teatro es diversión lo consideran una industria.

Como usted sabrá, el problema vital de toda industria, es el mercado. ¿Cómo se domina un mercado? Conociendo las necesidades del consumidor. ¿Si compra usted un Volkswagen, qué pretende obtener? Economía. ¿Y qué, si compra usted un Rolls-Royce? Elegancia. Es natural, entonces, que la empresa fabricante de los Volkswagen esté tan atenta en producir el coche más económico, como la del Rolls en producir el más elegante. Pásele usted veinte años montando comedias vagamente graciosas y tenuemente románticas, y tendrá usted un público de treinta o cuarenta mil espectadores que con sólo ver su nombre en la cartelera pagarán los doce pesos para verlo que usted presenta; déles un día un plato fuerte, digamos *El despertar de la primavera* y no los volverá a ver en su vida; es como embotellar permanganato en envase de coca-cola. Recuerde esta máxima: "El industrial debe tener en la frente, a la vista de todo el mundo, un letrero que especifique claramente lo que ofrece": ¿Quiere usted reír? Hágalo con Nadia. ¿Quiere usted llorar? Hágalo con Libertad Lamarque. ¿Quiere usted sentirse conmovido por el buen corazón y mejor trasero de una prostituta? ¿Quiere usted horrorizarse de la hipocresía de ciertos ricos? ¿Quiere usted saber cuál fue la última aberración que se le ocurrió a Tennessee Williams? ¿Quiere usted saber quién asesinó a la Dama del Alba?, etcétera.

Una industria debe estar económicamente sana. Supongamos que Manolo Fábregas quiere montar *La maestra milagrosa*. ¿Cuántas gentes responden al estímulo "Manolo Fábregas"? Digamos un número A. ¿Cuántas gentes vieron *Locura de amor?*, B. ¿Cuánto cuesta traer a Aurora Bautista?, C.

Si  $A+B-C$  es mayor que A, la cosa es factible.

Si  $A+B-C$  es menor que A, no lo es.

El grave defecto de este concepto del teatro consiste en que produce un organismo subordinado al más imbécil de todos los elementos del fenómeno dramático: el público. ¿Me mira usted con incredulidad? Vea usted las gráficas y los electroencefalogramas; son de lo más elocuente.

(Don Horacio Recto me mostró las gráficas y los electroencefalogramas y comprendí que tenía razón: sólo las acomodadoras son más tontas que el público.)

LOS RECONSTRUCTORES se apoyan no en un concepto, sino más bien en una equivocación, que consiste en suponer que cada obra dramática tiene una sola interpretación correcta... la suya. Es una equivocación, porque la obra ideal existe, en todo caso, sólo en el cerebro del autor; en el momento en que éste la escribe, está produciendo una multitud, que son las interpretaciones que hará del texto cada uno de los lectores, de acuerdo con su raza, condición, sexo, clase social, etcétera. ¿Ha visto usted la *Comédie Française*? Son grandes reconstructores.

## TEATRO

### ¿Qué es el teatro?

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

(Entrevista al doctor Horacio Recto, celebrada en la ostionería La Perla de Veracruz.)

No tengo la más remota idea (me contestó mi erudito entrevistado cuando le hice la pregunta que sirve de título al presente artículo, y prosiguió:) y conste que a resolver esa cuestión he dedicado los treinta más floridos años de mi vida.

"*Theatre, is abridgment*" —me dijo Winston Churchill, "el teatro es resumen". No vaya usted a pensar que me refiero al conocido estadista inglés. No son ni siquiera parientes. Este es el famoso autor dramático que actualmente cumple una condena en la penitenciaría de Oklahoma. Antes de caer en desgracia, adaptó al teatro las obras completas de Thomas Wolfe, de Virginia Woolf y *Peter and the Wolf*. Su máxima es: "En vez de leer una novela de novcientas páginas, vea usted un espectáculo de dos horas y media." Actualmente está trabajando en una comedia musical basada en la *Historia de los papas* de Ranke. Éste no es más que uno de tantos conceptos contradictorios. Verá usted:

En términos generales puedo distinguir cuatro corrientes de pensamiento: la de los que creen que el teatro es creación, la de los que creen que es diversión, la de los que creen que es reconstrucción, y la de los que creen que es imitación. Todos están equivocados, como demostraré a su debido tiempo.

El primer grupo de nuestra clasificación, la de los CREADORES, no es un grupo propiamente dicho, sino muchos, formados respectivamente por un creador y

sus discípulos. Estos grupos se odian entre sí francamente, o en secreto, pero se odian. La principal labor de cada creador consiste en convencer a sus discípulos de que *ellos* son creadores también. Excuso decirle que es una labor ardua e ingrata; ardua, porque es difícil convencer a alguien que no ha dado golpe de que sí lo ha dado, e ingrata, porque una vez convencido el sujeto, se lanza al mundo a formar otro grupo que odiará al primero. Los frutos de esta escuela, o concepción, son abundantes, y algunos de ellos interesantísimos. Se me viene a la mente, como ejemplo, la famosa *mise en scène* que Beck hizo de *Hamlet*, con un enano en el papel principal, un negro en el de Ofelia, dos bicicletas parlantes en los de Guildenstern y Rosenkranz, y una *boa constrictor* en el de Gertrude. Una obra que pertenece al mismo género es la famosa de Roland Zenobius llamada *Mac becomes a pot*, en la que el personaje central es una cafetera, nadie sabe por qué.

Salta a la vista que el gran defecto de este concepto del teatro es que encierra en sí mismo una contradicción: un creador es el que saca algo de la nada, es decir, es un dios, *ergo* un dictador. Los autores creadores (casi todos los autores se creen creadores y algunos lo son) estarán incómodos si acotaciones tales como *suspira* o *sale por la derecha* no son respetadas rigurosamente. Un director creador le exigirá al autor que escribió una pieza histórica que la convierta en una fábula de La Fontaine. Un escenógrafo creador leerá la acotación "el decorado representa una sala Luis XVI",

Los reconstructores creen a pie juntillas en la Historia del Arte, en la Historia del Teatro, en la Historia Universal, en la Enciclopedia Espasa Calpe, en la Real Academia de la Lengua y en el Directorio Telefónico.

LOS IMITADORES creen que la vida no es un sueño, sino que es vida y que está llena de significados; creen que vale la pena de ser copiada y que repitiendo la copia noche tras noche llegarán a pro-

ducir en los espectadores la impresión de que están vivos, lo cual —como usted puede ver fácilmente— es, en la mayoría de los casos, una equivocación lamentable. Los espectadores, en general, no están vivos, sino sólo funcionando, que son dos cosas muy diferentes.

(En ese momento, don Horacio Recto se comió un ostión envenenado y dejó de funcionar. Así terminó, de una manera trágica, la entrevista.)

una despierta sensibilidad y un innegable don de observación.

EXAMEN. *La casa grande* es una novela construida directamente sobre un hecho real: la huelga de los peones de las fincas plataneras en la costa de Colombia hace aproximadamente veinte años, que fue aplastada mediante la intervención del ejército. Este dato permite suponer que la novela de Cepeda Samudio es meramente una crónica novelada con pretensiones de crítica social; pero el libro nos sumerge de inmediato en una realidad muy diferente, una realidad que, hay que aclararlo de inmediato, es esencialmente de novelista. Con esto quiero decir que el autor no busca reproducir directamente los sucesos, sino entregarnos su esencia mítica, lo que ellos tienen de ejemplar, lo que queda para siempre, más allá del tiempo, la moral y la justicia, grabado en el centro de nuestra experiencia vital. Para lograr esto, Cepeda Samudio ha tomado el hecho central y lo ha despojado de todo lo superfluo, lo exterior y particular, para trabajar nada más con los elementos esenciales, capaces de revelar el verdadero sentido de la historia. En el transcurso de la narración cada uno de los distintos protagonistas de la historia va tomando sucesivamente la palabra de una manera indirecta; pero lo hacen despojados de toda individualidad, transformados en meras fuerzas, en símbolos, que representan los distintos aspectos bajo los que la realidad se manifiesta. Así, cada soldado es el Ejército; cada hombre, cada mujer es el Pueblo; y en el lado contrario, en el de los terratenientes, oímos tan sólo al Padre, a la Hija, al Hermano. No se trata, sin embargo, de olvidar la realidad, sino de llegar a ella en el sentido más profundo, como artista. Al final todos estos elementos se unen y el lector siente que el suceso se abre para él, fijo para siempre, convertido en mito, en verdad eterna, por la lúcida conciencia del creador. Una forma de vida ha llegado a su fin, devorada por el flujo incontenible de la historia, y de ella nos quedan la nostalgia y el dolor de sus representantes; del otro lado, la sangre de los caídos fecunda la tierra sobre la que se levantará la nueva vida, mientras de los ciegos instrumentos de la destrucción, servidores de un orden del que también son víctimas, sólo se salvará lo que en ellos mismos hay de Pueblo.

La efectividad con que Cepeda Samudio se sirve de las distintas técnicas empleadas para construir el relato (desde el diálogo objetivo, totalmente despersonalizado, hasta la narración subjetiva cuyo ritmo es dictado por el fluir de la conciencia, pasando por la simple anotación del tiempo y lugar), la riqueza directa y viril de su lenguaje y sobre todo la extraordinaria sensibilidad que demuestra la forma de acercarse a la historia, nos revelan a un verdadero novelista, que, más allá de las influencias que todavía se advierten en él, tiene ya un lugar dentro de la narrativa latinoamericana.

CALIFICACIÓN. Muy bueno.

—J. O.

## LOS LIBROS ABIERTOS

REFERENCIA. *100 imágenes del mar*. Nota, selección y algunas versiones por Jaime García Terrés. Colección Poemas y Ensayos. Universidad Nacional Autónoma de México. 1962. 109 pp.

NOTICIA. Como el seleccionador señala en su breve y precisa introducción, intentar una verdadera compilación antológica de poemas sobre el mar hubiera sido una labor demasiado vasta y quizá imposible. No se trata, pues, de una antología, sino de una selección en la que se ha permitido intervenir inclusive al azar. Un cierto orden interno guía, sin embargo, la presentación de estas imágenes en las que están presentes Dante y Joseph Conrad, Antípater de Salónica y Hölderlin, Ramón López Velarde y Dylan Thomas, el Poema de Quetzalcóatl y Melville, James Joyce y Sor Juana Inés de la Cruz, unidos por el común tributo al mar: "Vínculo y distancia al mismo tiempo", como apunta García Terrés.

EXAMEN. Todo lector ha cedido alguna vez a la tentación de abrir un libro al azar y buscar en la página descubierta alguna revelación momentánea. Con el mar como punto de partida, rigiendo ya en cierto sentido la naturaleza del encuentro, preparándolo, este libro se presta excepcionalmente para este tipo de revelaciones. Cada una de sus páginas nos depara una gozosa sorpresa. La diversidad de las imágenes, las diferentes perspectivas desde las que cada poeta nos entrega su tributo a la belleza sugestiva y terrible del mar, sugieren el ritmo cambiante y eterno del oleaje. Esa misma diversidad se convierte en un maravilloso tributo a la riqueza del espíritu humano, de la que el libro nos entrega una prueba irrefutable y hermosa. Puede decirse, con rigor, que en muy pocas antologías la poesía aparece como algo tan vivo e inmediato, tan entrañable y tan nuestro. En este sentido *100 imágenes del mar* es un libro al que se puede volver siempre, con la seguridad de encontrar en él una respuesta.

CALIFICACIÓN. Sugestivo.

—J. O.

REFERENCIA. Alonso de Ercilla, *La Araucana*. Nuestros Clásicos, Prólogo de Arturo Souto. UNAM. México, 1962. 780 pp. Dos tomos.

NOTICIA. El autor de *La Araucana*, Alonso de Ercilla (1533-1594) nació en Madrid. Recibió una mediocre educa-

ción y tuvo pocas lecturas; pero desde muy joven sintió gran gusto por los viajes. Se embarcó para América en una expedición de la flota. Cuando tenía 23 años llegó a Lima, y ahí se unió al ejército español que salió a combatir a los araucanos que se habían rebelado en Chile. En este país participó en varias batallas contra los indios, y comenzó a escribir su poema épico. Al terminar la guerra, el gobierno español no recompensó justamente a los soldados, y Ercilla se sintió defraudado. En 1563 regresó a España, y pocos años después publicó la primera parte de *La Araucana*, y más tarde las otras dos partes de las tres que consta su obra. La suerte le fue favorable: su epopeya alcanzó una rápida fama, y además el poeta recibió varias herencias. Fue diplomático y emprendió algunos viajes por Europa y África.

EXAMEN. En el siglo XVI se intentó un resurgimiento de la poesía épica; pero la mayoría de los poemas heroicos eran demasiado retóricos y artificiales. El descubrimiento del Nuevo Mundo se convirtió en una fuente de inspiración para muchos poetas, y se escribieron innumerables epopeyas con temas americanos; pero pronto cayeron en el olvido al pasar la moda, y casi sólo ha sobrevivido *La Araucana*; aunque su autor fue un mediocre literato, supo imprimirle una gran vitalidad a su obra, la cual, no obstante todos sus defectos de forma y su gran extensión, continúa leyéndose hoy día. *La Araucana* no sólo puede considerarse un poema español renacentista, sino también como la primera gran obra literaria de América. Esta epopeya narra la lucha sin cuartel entre españoles y araucanos, pero gran parte de las simpatías del autor están con los indígenas vencidos, a los que convierte en héroes por el valor que demostraban en el combate.

CALIFICACIÓN. Magnífico.

—C. V.

REFERENCIA. Alvaro Cepeda Samudio. *La casa grande*. Ediciones Mito. Bogotá, 1962. 220 pp.

NOTICIA. *La casa grande* es la primera novela de este escritor colombiano, radicado en Barranquilla, donde dirige un periódico. Anteriormente Cepeda Samudio había publicado también un libro de cuentos, un tanto inmaduro, en el que prevalecía la influencia de William Saroyan, pero que revelaba ya

## SIMPATIAS Y DIFERENCIAS

En días pasados visitó México Carlos Eduardo Zavaleta — que destaca en la contemporánea literatura peruana por el vigor de su obra novelística y su trabajo en la crítica y difusión de las letras inglesas. Si con sus libros narrativos C. E. Zavaleta ha merecido en dos ocasiones el Premio Nacional Ricardo Palma (en 1952 por la novela *Los Ingar*, y en 1960 por los cuentos reunidos en *Vestido de luto*), su prestigio como crítico y traductor está fincado, sobre todo, en un ensayo: *William Faulkner, novelista trágico*, y una notable versión de *Chamber music*, el libro de poemas de James Joyce. Poco antes de viajar a nuestro país, Zavaleta publicó *Las fantasías de Hawthorne*, ediciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, que, dada la importancia de los textos que incluye y el exiguo tiraje del folleto, vamos a comentar en esta página.

Nathaniel Hawthorne (1804-1864) no resulta desconocido en Hispanoamérica gracias a las traducciones de sus novelas, generalmente editadas en series que poco o nada tienen en común con el rango literario de este autor. Ahora, Zavaleta ha seleccionado algunos fragmentos de los *Cuadernos Americanos de Hawthorne* y los reúne precedidos por un ensayo del que tomamos algunos datos significativos. (En parte esos *Cuadernos* en que Hawthorne apuntó —de 1835 a 1849— sus reflexiones sobre el cerrado mundo en que vivía y sus amplios proyectos literarios, fueron exhumados en 1868 por su viuda, Sophia Amelia Peabody, quien modificó varios pasajes a fin de presentar una imagen del escritor por completo ceñida a los preceptos puritanos. No obstante, en 1932 Randall Stewart transcribió fielmente estos bocetos de cuentos y novelas, incluidos más tarde por Malcolm Cowley en su antología *The portable Hawthorne* —New York: The Viking Press, 1948—, la que ha seguido Zavaleta para su traslación al castellano.)

Durante toda su existencia, Hawthorne resintió el peso del calvinismo puritano que perduraba en Norteamérica como herencia de los colonizadores ingleses. Más que el afán de objetividad, predomina en sus narraciones el tema de los efectos psicológicos del pecado sobre los creyentes o del vacío moral que propicia la inteligencia. Así, la ética y la religión fueron las corrientes extraliterarias que llevaron a sus cuentos a representar alegorías, resumir temas y situaciones en moralejas que a menudo opacan el brillo del contexto. Por ejemplo, en "Wakefield" (la historia de un hombre que se prepara para un dilatado viaje y se despide de su mujer, pero alquila una habitación a la vuelta de la esquina; durante veinte años vive allí como un desconocido, observando a su mujer y a su propia casa, hasta que vuelve como si hubiera estado ausente algunas horas), la narración se puebla de interpolaciones del autor, de adelantos y retrocesos para finalizar con una moraleja. Sin embargo, la mayoría de los cuentos de Hawthorne están cabalmente logrados; en algunos la elaboración artística y la finalidad moralizante hallan el equilibrio entre sus fuerzas. En otros, no hay moraleja ni defensa de tesis alguna, sino un esquema intelectual en que la realidad se hunde en el sueño y lo increíble. Es éste el mejor Hawthorne, el más sorprendente y a menudo genial — y a tal aspecto pertenecen algunos de los

bocetos y proyectos inscritos en los *Cuadernos Americanos*.

Pero antes hay que decir algo de las novelas de Hawthorne, que en su conjunto forjan una tragedia cristiana cuya acción se desenvuelve alrededor de la Caída, y cuyos personajes se salvan por el conocimiento del Diablo y no de Dios. Hawthorne las llamó "romances", considerando que su pleno derecho a presentar la verdad bajo circunstancias que no perseguían la fidelidad a lo probable o al curso ordinario de la experiencia humana, sino que eran elegidas en gran parte por el mismo escritor, lo alejaba del concepto monolítico en boga entonces sobre la novela. Todo examen de sus libros



extensos (*La letra escarlata*, *La casa de los siete tejados*, *El romance de Blithedale* y *El fauno de mármol*) debe atender necesariamente a los elementos sobrenaturales que intervienen en ellos y dominan a los protagonistas, pertenecientes a la misma estirpe de las creaturas de Poe, Melville y Faulkner.

Por lo que se refiere nuevamente a los bocetos y argumentos, hay que aceptar la clasificación de Borges, que los divide en dos grupos, según enseñen o no una moraleja. Dentro del primer inciso caben estas líneas que se adelantan a Pirandello: "Una



persona escribe un cuento y ve que éste se forma en contra de sus proyectos; los personajes actúan de otro modo que el planeado; ocurren hechos imprevistos; y sobreviene una catástrofe que en vano trata de desviar. Este cuento puede prefigurar su destino: él se ha pintado en uno de los personajes."

El segundo grupo comprende las fantasías puras que no buscan justificación ni moralidad; por ejemplo: "Que se cuenten historias de la aparición en público de un hombre, de cómo ha sido descubierto varias

veces, y de sus visitas privadas; pero que finalmente, al buscarlo, se halle su vieja tumba cubierta de musgo."

Si bien existen innumerables combinaciones entre los dos grupos, el fundamento es casi siempre la pugna entre lo angélico y lo demoníaco, que para Hawthorne reside en la naturaleza misma del hombre. Cristiano y calvinista, el solitario de Salem creyó en el pecado original, la predestinación y el castigo o la recompensa en una "vida futura". El verdadero Hawthorne, el creador y el poeta, y no el hombre que odiaba las estatuas desnudas, quedó en estos fragmentos. Su imaginación, enriquecida por la soledad con que llenó la mayor parte de sus días, sus hallazgos formales (que merecieron la admiración de Poe, su propio rival), sus profundos análisis de personajes y de ambientes, rescatan, para los siglos, a un artista que es el antecedente literario de muchos temas y de varios autores. El germen de *El retrato de Dorian Gray* lo encontramos ya aquí: "Simbolizar una enfermedad moral o espiritual por medio de la enfermedad del cuerpo; así, cuando una persona cometa un pecado, que aparezca una úlcera en su cuerpo. Dar forma a esto." Joyce, que alguna vez postuló el deseo de escribir un sueño como un sueño, se ve precedido en esta anotación: "Escribir un sueño que se parezca al curso real de un sueño, con toda su inconsistencia, sus excentricidades y su falta de objetivos — si bien con una idea principal a través de todo. Hasta la vieja edad actual del mundo, no se ha escrito tal cosa." El *ser-paratrotro* de Sartre fue de esta manera presentado cien años atrás: "La extraña sensación de un hombre que se siente a sí mismo como un objeto de profundo interés y observación... por parte de otra persona." Una técnica semejante a la de Huxley y la de Gide (emplear personajes que sean novelistas dentro de las novelas que animan) fue experimentada con anticipación en el cuento "Los siete vagabundos" y en la colección *Twice Told Tales*.

Antología de una antología, éstos son algunos textos de Hawthorne: "En una vieja mansión puede oírse un toque misterioso en la pared, donde antes había una puerta, hoy amurallada."

"Que dos personas aguarden un acontecimiento y la llegada de los dos principales actores, y que descubran que el suceso ya está ocurriendo y que ellos mismos son los actores."

"Un viejo espejo. Alguien halla el secreto de hacer que todas las imágenes que se han reflejado en él pasen de nuevo por la superficie."

"El rastro de sangre de un pie desnudo, perseguido por las calles de un pueblo."

"Un cuento cuyo personaje principal parezca siempre que ha de entrar en escena, pero sin hacerlo nunca."

"Una familia compuesta por el padre, la madre y dos niños han salido a pasear y se han sentado en medio de un bosque. La niña oye un llamado, corretea dentro del bosque y vuelve minutos más tarde. Al principio los padres no ven cambio alguno en ella, pero gradualmente empiezan a ver algo raro — lo notan más y más, hasta que, pasando los años, sospechan que quizá otra niña, y no la suya, volvió aquella vez."

Estos sueños, alegorías y símbolos — incluye Zavaleta — fueron para Henry James un juego libre y espontáneo, como el movimiento de la superficie del mar. Ojalá esta publicación nos haga compartir el excelente gusto literario de James.