Artes/Letras

DIALOGOS

José Luis Martínez | Sara de Ibáñez | Ralph Blum
J. M. Caballero Bonald | Miguel León-Portilla | E. Jonquières
Susan Sontag | Ulises Carrión | Juan Carlos Becerra
Francisco Corzas | San Gregorio de Nisa

Vol. 2 | núm. 2 [8] enero-febrero 1966 | precio: $ 7.00 m.n.

LIBROS RECIENTES DE

Luisa Josefina Hernández
EL VALLE QUE ELEGIMOS
256 págs. (tela) $ 32.00

Gustavo Sáinz
GAZAPO
192 págs. $ 16.00

Salvador Elizondo
FARABEUF, O LA CRONICA DE UN INSTANTE
184 págs. $ 16.00

Jules Feiffer
HARRY ES UN PERRO CON LAS MUJERES
196 págs. $ 18.00

Max Aub
HISTORIAS DE MALA MUERTE
160 págs. $ 18.00

en todas las librerías o en

AVANDARO, S. A., Ayuntamiento 162-B tel. 13-17-14

JOAQUIN MORTIZ

Artes/Letras
DIALOGOS

DIRECCION:
RAMON XIRAU

REDACCION:
HOMERO ARIDJIS

ADMINISTRACION:
CRISTINA MARTIN DEL CAMPO

ASISTENTE DE DIRECCION:
JOSE MARIA SBERT

REVISTA BIMESTRAL / VOLUMEN 2, NUMERO 2[8] / ENERO-FEBRERO DE 1966

29/4
K. Quinda

En este número:

SARA DE IBAÑEZ, Tres poemas / 3

JOSE LUIS MARTINEZ, El amor y la filosofía / 4

J. M. CABALLERO BONALD, Hay que darles todo lo que pidan / 7

MIGUEL LEON-PORTILLA, Ayocuan Cuetzpaltzin / 13

RALPH BLUM, Congelación y deshielo / 17

E. JONQUIÈRES, Alto precio / 24

ULISES CARRION, Graciela y yo / 25

JUAN CARLOS BECERRA, No ha sido el ruido de la noche / 29

SUSAN SONTAG, Carta del Congreso del Pen Club / 30

El eterno retorno: San Gregorio de Nisa / 34

Las artes: Sobre Le Corbusier, Coen, Máscaras japonesas, Pintura mexicana de 1890 a 1910, Pintura y escultura belgas, Escuelas de Pintura al Aire Libre / 35 a 40

Lecturas: Sobre Alfonso Reyes, Sánchez Vázquez, Erich Fromm, Octavio Paz, Elizabeth Bishop, Jorge Zalamea, William Styron, 40 / Libros recibidos, 44
Colaboradores / Correo, 46

Dibujos y portada de FRANCISCO CORZAS

Traducciones: José María Sbert: *Congelación y deshielo;* Redacción: *Carta del Congreso del Pen Club.*

Agradecimientos: *New Yorker.*

Correspondencia, suscripciones y canje: Insurgentes Sur 594-302, México 12, D. F., México. Precio del ejemplar: en la República Mexicana: $ 7.00, siete pesos, moneda nacional. Otros países: $ 0.80 ochenta centavos de dólar. Suscripción anual: en la República Mexicana: $36.00 pesos, moneda nacional. Otros países: $ 4.00 dólares. Número atrasado: $ 10.00 pesos. Otros países $ 1.00 dólar. Colaboración solicitada. *Impreso en México:* Imprenta Madero, S. A. [Registro en trámite].

Epígrafe

El hombre, desde que es hombre, ha andado en busca de sí mismo. Humanismo se llamó en el renacimiento la búsqueda del hombre universal, a la vez microcosmos y macrocosmos; humanismo se llamó en el siglo XIX toda la gama de emociones, intuiciones científicas, aproximaciones a la totalidad humana, a veces divinizada, que se muestran en las ideas de Feuerbach ("el único dios del hombre es el hombre mismo"), Comte, en paradójico acecho de una religión de la humanidad que viniera a sustituir a la religión de Dios; Marx, para quien el ser supremo del hombre es el hombre mismo; Nietzsche en nostálgica y paradisiaca búsqueda futura del superhombre. La preocupación del hombre ha sido siempre el hombre; acaso podría decirse que cualquier cosa que el hombre diga lo dice acerca de sí mismo. Pero una cosa es decirse a sí mismo absoluto y fracasar como tal, y otra decirse como relativo y encontrarse en relación con el Absoluto existente. La relación hombre-Persona creó el sentido mismo del hombre como persona. Y esta persona humana, ligada a la persona divina, es la que apareee, logos unido al Logos, razón o verbo infinitamente lejanos de la Razón y el Verbo, en lo que Kierkegaard llamaba la "gran paradoja": el hombre que sin dejar de ser hombre es también Dios.

Es esta divinidad del hombre lo que parece haber perdido de vista —o adquirido en nostalgia— el pensamiento del siglo XIX. Es lo que nunca perdieron de vista los padres de la Iglesia. Ejemplo, en nuestro eterno retorno: San Gregorio de Nisa.

R.X.

Sara de Ibáñez

Tres poemas

DESAFIOS

Arroja tu manzana al pudridero,
la luz de tus escuálidos planetas,
tus aceites impúdicos, tus flores
leprosas y tus lámparas resecas.
Acércate baldío, aderezado
de cuantioso oropel y fácil gema;
burbujas agrias, gélidas espinas
de vidrio airado hacen andar tu lengua
que en los zócalos de oro se debate
y el resplandor de los altares quema.
Mendigo de los dioses, abre al punto
tu triste mano bajo el sucio guante
robado en las celestes roperías
que en menester de máscara humillaste.
Ven a medir con tu encogida vara
la cola del cometa que me invade:
Se quebrarán tus ojos de ceniza
cuando la luz sin mácula te arrastre,
y tu cabeza llena de abalorios
como un vilano brincará en los aires.

DESIGUAL COMBATE

Tocado fue por la raíz del fuego:
cuando miró hacia arriba
vio las sandalias, vivas como gemas,
por un camino de flamantes lilas.

Sobre el metal roído de su casco,
sobre el hueco marcial de su atavío,
sintió un andar, el mísero guerrero,
como de aventurado paraíso.

No se movió la deslumbrante espada,
no se empañó la blanca empuñadura;
bastó a la muerte aquel rumor del cielo,
la potestad de aquella luz desnuda.

Osó mirar, y fue sobre la hierba
su cuerpo oscuro una secreta arruga.

LOS TRANSITOS

Aquí la piedra que a su luz sombría
de un sorbo gris y largo me incorpora
como una vaga fuente de cenizas
donde el llanto quemó la última rosa.

Aquí desciendo de mi antigua estatua
bruñida por los cánticos marinos,
de sorda arena heridas las palabras
hasta caer sin ojos en el frío.

Y allá, tan lejos, el verano que abre
su rostro de oro ardiendo en las llanuras
y gasta las herencias de mi sangre
en la ráfaga alegre de las uvas.

Y allá, tan lejos, a la siempre orilla
donde comienza el aire, el mar, el cielo,
mi pie movido por su intacta dicha
presto a imprimirse en el umbral de fuego.

José Luis Martínez

El amor y la filosofía

[ABELARDO Y ELOISA]

LAS CARTAS que se cruzaran Abelardo y Eloísa, y la que Abelardo escribió a un amigo para relatarle sus desventuras, guardan una historia de amor y de violencia cuyo patetismo está aún vivo después de ocho siglos.

En el *Relato de mis desventuras* el maestro Pedro Abelardo cuenta sus triunfos intelectuales y sus desdichados amores con una Eloísa de diecisiete años, cuando él contaba ya treinta y nueve. El drama tuvo por principio a la filosofía. Ocurrió que el canónigo Fulbert, que admiraba la sabiduría de Abelardo, lo llamó para ser maestro de su sobrina Eloísa. Y entonces, como en los versos de la *Divina comedia* en que Dante narra el principio de los amores de Paolo y Francesca, "las lecciones —dice Abelardo— nos ofrecían el refugio que el amor deseaba. Los libros estaban abiertos pero había más palabras de amor que lecciones de filosofía, más besos que explicaciones y mis manos iban más a menudo a sus senos que a nuestros libros". Mas cuando el canónigo se enteró de que Eloísa había sido burlada por su apasionado maestro, hizo ejecutar su venganza ya legendaria. A pesar de que los amantes se habían casado secretamente poco después de sobrevenir el escándalo, "una noche —cuenta Abelardo—, mientras reposaba y dormía en mi cama, en una cámara aislada, uno de mis servidores, corrompido a precio de oro, me entregó a su venganza, la más bárbara y la más vergonzosa de las venganzas. Venganza que el mundo conoció con estupefacción: me cortaron las partes del cuerpo con las cuales había cometido la falta de que se lamentaban".

Tan atroz relato sólo ilustraría las violencias medievales —los hechos ocurrieron en París hacia el año 1119— si la víctima no hubiese sido un filósofo de enorme prestigio y si no hubiesen dado motivo a la revelación de una personalidad, la de Abelardo, y de un carácter extraordinario, el de Eloísa. Abelardo era el intelectual eminente de su época y sus enseñanzas filosóficas en la montaña de Santa Genoveva, en París, las escuchaba un auditorio fascinado por la independencia y la osadía de su inteligencia. En sus cartas queda constancia de su sabiduría un poco pedantesca y de la modernidad de su espíritu, que propugnaba ya el libre examen y una fe fundada en la inteligencia. El pobre, no sólo se vio mutilado físicamente sino que también debió sufrir —cuando San Bernardo encontró heréticas sus afirmaciones— la condena de lanzar sus escritos al fuego con sus propias manos. En medio de tantas desgracias, su actitud humana frente a Eloísa no puede sernos simpática. El quería mantener en secreto su matrimonio, que sería perjudicial para su enseñanza filosófica y su prestigio, mientras que ella, valerosamente, rechazaba ese matrimonio en nombre de la gloria de Abelardo. Pero si Abelardo sale maltrecho de tantas calamidades sentimentales e intelectuales, y acaba sus días de perseguido por acusación de herejía, refugiado en el convento de Cluny, donde al fin encuentra cierta paz, la que fue joven amante y efímera esposa, y será luego respetada abadesa, parece ir forjando su propio temple, y parece irse descubriendo a sí misma, a cada golpe de infortunio.

En ocasiones la angustia y la elocuencia de la pasión de Eloísa parecen tener alguna afinidad, con la Monja Portuguesa; pero las separaban varios siglos y el drama terrible que vivieron Abelardo y Eloísa nada tiene en común con la simple historia de abandono y olvido que dio origen a las cartas atribuidas a Mariana Alcoforado.

Mucho antes que en aquel siglo XII, los poetas y novelistas griegos y romanos habían hablado libremente de cuestiones amorosas. Eloísa no los supera ciertamente en crudeza ni en libertad sino en valentía, puesto que ella, una de las primeras, habla de sí misma, de sus propios sentimientos y de su propia experiencia, en conflicto con su religión y su tiempo. Un primer grito inicia este patético desgarramiento amoroso, que Abelardo se encargará de ir aquietando en la monja apasionada, que había sido también su esposa. "Cuando tú fuiste hacia Dios —le dice en su primera carta—, yo te he seguido antes que precedido. Como si te inquietara el recuerdo de la mujer de Lot y de su mirada a lo que dejaba tras ella, hiciste que yo fuese la primera en

vestir los hábitos y en pronunciar los votos de la profesión monástica, antes de encadenarte tú mismo a Dios. Esta desconfianza, la única que me hayas testimoniado, me ha llenado, lo confieso, de dolor y de vergüenza; ¡a mí que, con una sola palabra tuya, Dios lo sabe, te hubiera seguido o precedido a las llamas del infierno!"

Su verdadera profesión de fe, su loco amor, está ya en estas palabras terribles. Una vez pronunciada la confesión con que se niega a sí misma la gracia, ya puede aceptar el goce de su pecado, ya puede llamar a cada cosa por su nombre y ya puede clamar contra su destino. "Para que el ultraje provocara una indignación más grande —le dice a Abelardo—, todos los derechos de la equidad han sido violados por lo que a nosotros respecta. En efecto, mientras que gustábamos las delicias de un amor inquieto, o para servirnos de un término menos honesto pero más expresivo, mientras que nos entregábamos a la fornicación, la severidad del cielo nos fue clemente. Pero cuando habíamos legitimado este amor ilegítimo y cubierto con los velos del matrimonio la vergüenza de la fornicación, la cólera del Señor endureció su mano contra nosotros y nuestro lecho purificado no halló gracia ante quien había tolerado largo tiempo la mancilla." "Tú eras el menos culpable —añade ciega y generosa— y eres tú quien se ha llevado toda la pena... Lo que tú has sufrido un momento en tu carne, sería justo que yo lo sufriera toda mi vida para contrición de mi alma, y para ofrecerte a ti, si no a Dios, una especie de satisfacción."

Al final de esta perturbadora segunda carta de Eloísa —la última que escribiera antes de aceptar su renunciamiento— vuelve a hablar con dura sinceridad de su angustia y de su rebeldía para las que no pide gracia. "¿Puede hablarse de penitencia —se pregunta—, cualquiera que sea el trato que se inflija al cuerpo, si el alma conserva todavía la voluntad de pecar y arde con los mismos deseos de antaño?" Y luego narra la violencia de su tentación sin descanso: "En medio de las solemnidades mismas de la misa, cuando la plegaria debe ser más pura, las imágenes licenciosas de aquellas voluptuosidades se adueñan tan bien de este corazón miserable, que yo estoy más ocupada en sus indecencias que en la oración. Y cuando desearía gemir por las faltas que he cometido, suspiro por las que no puedo cometer... En mí los aguijones de la carne —añade— están inflamados por el fuego de una juventud ardiente y por la experiencia que he tenido de las más dulces voluptuosidades." Y concluye implacable: "Se dice que soy casta porque no se ve que soy hipócrita. Se toma por virtud la pureza de la carne, pero la virtud es negocio del alma, no del cuerpo."

La virtud es negocio del alma, por cierto; pero Abelardo quiere convencerla de que, a través de la virtud del alma, a través de su apaciguamiento, puede purificarse también el cuerpo. El también recuerda los goces pasados —y ya, ay, irrepetibles—, pero no como ella para desearlos y para atormentarse con su ausencia, sino para abominar de ellos. "Yo te haré ver —dice a Eloísa— que Dios ha tenido más razones para castigarnos después de nuestra unión que cuando vivíamos en estado de fornicación. Tú sabes que después de nuestro matrimonio, durante tu retiro en la casa de las religiosas del monasterio de Argenteuil, fuí un día a verte en secreto y allí, carentes de otro lugar donde apartarnos, recuerda a qué excesos me arrastró la pasión por ti, en un rincón del refectorio mismo." Aunque para ella todas esas imágenes de los extremos de su amor pasado eran sólo angustias del placer deseado que no volverá, el insistirá en pintar con tintes de condenación aquella pasión perdida. "Tú sabes a qué indecencias estaban sojuzgados nuestros cuerpos por las exigencias de mi pasión; ni la decencia ni el respeto de Dios, aun en los días de la Pasión de Nuestro Señor y en las mayores solemnidades, podían arrancarme de este cenegal. Tú te negabas, resistías con todas tus fuerzas y me hacías reproches, pero tu sexo era más débil y a menudo yo lo forzaba a ceder con amenazas o violencias. Ardía por ti con todo el fuego del deseo hasta el punto de preferir, a Dios y a mí mismo, esas miserables e impuras voluptuosidades que enrojecería ahora de llamar por su nombre."

A Eloísa no le importa cómo se califique a las voluptuosidades; le importa que las tuvo, que las desea y que nos las tiene ni las tendrá más. Abelardo se avergüenza porque alguna vez prefirió, "a Dios y *a mí*

mismo, esas miserables e impuras voluptuosidades"; esto es, porque lo hicieron olvidar su virtud y lo distrajeron de su dignidad filosófica. El quiere la paz de Dios, el perdón por su pasado extravío y la consolación de la filosofía. A fin de cuentas, la razón estará de su parte e irá doblegando lentamente la turbulenta pasión de la monja Eloísa. "Unete a mí y sé mi compañía inseparable en la acción de la gracia, tú que has participado en la falta y en el perdón", le dice, y ella aceptará poco a poco, puesto que no tiene otro camino. Acaso no esté consolada ni convencida, pero hace callar para siempre su pasión, su dolor y su rebeldía. Aún cruza algunas cartas con Abelardo, pero ahora para consultarlo en asuntos de piedad y pedirle reglas y consejos para su convento del Parácleto, que ella desearía con una libertad de prácticas y concepciones un poco de su propia medida, al mismo tiempo que precursoras de la reforma religiosa a que se llegaría siglos más tarde.

¿Qué habrá sido, mientras tanto, del pobre hijo de Abelardo y Eloísa al que ella puso el cabalístico nombre de Astrolabio? Sólo una vez lo menciona en sus cartas el filósofo, para recordar que quedó a cargo de los parientes bretones; y sólo una vez lo menciona la madre, ya abadesa desde hacía años, para encomendarlo a Pedro el Venerable, monje de Cluny, a fin de que procure obtenerle una prebenda del obispo de París.

Si el monje pudo o no proteger a Astrolabio, no lo sabemos. Mas Pedro el Venerable fue, de todas maneras, el último y mejor amigo de los amantes desdichados. El dará albergue y paz a los últimos años de vida de Abelardo. Cuando muere el maestro Pedro, como llamaban en su tiempo a Abelardo, en 1142, a los sesenta y tres años en Saint Marcel-lez-Chalon, priorato de la abadía de Cluny, el abate Pedro escribirá a la abadesa Eloísa para darle cuenta de su piadoso fin. Accederá luego a los deseos de ella y se trasladarán los despojos de Abelardo al convento de Eloísa. Su última petición es conmovedora: "Envíeme, si lo tiene a bien —le pide a su amigo—, otro papel sellado en el cual la absolución del maestro esté concebida en términos claros. Yo la haré suspender por encima de su tumba." Quien había compartido con Abelardo el pecado quiere abora asegurarle el descanso y la bienaventuranza eternos. Y el paciente abate. Pedro todo lo concede a la persuasiva Eloísa. Además de las treinta misas por el reposo del alma del difunto, de que le ha hecho don, "envío también, según vuestro deseo —le dice—, la absolución del maestro Pedro, en carta escrita y sellada de mi mano. En cuanto a vuestro Astrolabio, que es también nuestro, con alegría me esforzaré en procurarle una prebenda en una de nuestras iglesias más famosas..." La absolución solicitada decía así: "Absolución del maestro Pedro Abelardo. Yo, Pedro, abate de Cluny, que recibí a Pedro Abelardo como monje de Cluny y que he concedido su cuerpo, transportado en secreto, a Eloísa, abadesa del Parácleto y a las religiosas de ese monasterio, por la autoridad de Dios Todopoderoso y de todos los Santos, yo lo absuelvo de oficio de todos sus pecados."

La resononcia que en su tiempo tuvieron los amores y las desdichas de Abelardo y Eloísa comenzaron a interesar a historiadores y poetas. La primera trasposición literaria de su historia apareció, hacia fines del siglo XIII en el *Roman de la rose* de Jean de Meung. Sin embargo, sólo pocos años después de la muerte de Eloísa, en 1163 —que sobrevivió veintiún años a Abelardo— surge la primera semilla de la leyenda de los amantes, en el siguiente paraje de la *Crónica de Tours*: "En esta época se celebró en Sens, en presencia del rey Luis (VII), una asamblea de obispos y abates. Este concilio se reunía contra el maestro Pedro Abelardo que había sembrado la confusión en la iglesia por la novedad profana de sus palabras y por su interpretación de los dogmas religiosos. Fue interrogado, pero desconfiando de la justicia de sus jueces, apeló a la Santa Sede y se retiró a Chalon, en el monasterio de San Marcelo, donde moriría poco después.

"Había construido en la región de Troyes, en medio de una llanura en que tenía costumbre de dar sus lecciones, una ermita que llamó del Parácleto. Reunió allí un gran número de religiosas y puso frente a ellas como abadesa a una piadosa mujer, antaño su esposa, muy erudita en letras tanto latinas como hebraicas. Ella fue verdaderamente su amiga, porque después de su muerte le guardó, en medio de continuas plegarias, la fidelidad a la fe jurada. Hizo transportar su cuerpo a ese mismo convento y grabar sobre su tumba el epitafio siguiente:

"Basta un nombre a la gloria de esta tumba: aquí yace Pedro Abelardo.
"Sólo él ha sabido todo lo que es posible saber.

"Se cuenta que, al momento de morir, ella ordenó que su cuerpo fuera depositado, después de su muerte, en la tumba de su marido. Su voluntad fue cumplida. Cuando fue llevada a la tumba que acababa de abrirse, Abelardo, que estaba muerto hacía mucho tiempo, extendió los brazos hacia ella para recibirla y los cerró, conservándola abrazada."

La tumba de los amantes fue transportada en 1817 del convento del Parácleto al cementerio parisiense del Père Lachaise, donde se conserva.

París, 1964.

J. M. Caballero Bonald

Hay que darles todo lo que pidan

—Cuidado, tú, ¿adónde vas?

—Aquí, calla...

El coche derrapa bruscamente al desviarse de la carretera general. Un senderillo abrupto y ruin, medio taponado por una maraña de escaramujos, culebrea hacia el difuso fondo de la pendiente. La muchacha tiene que agarrarse al respaldo del asiento para no perder el equilibrio, las rodillas nerviosamente apretadas. Siente entre los muslos el furioso resoplido de las ruedas patinando por el desnivel. Se muerde los labios, vigila la oscuridad, se crispa. Otra vez el miedo, las ideas atascadas en la cabeza, el vértigo repentino, y aquella insufrible y enfermiza memoria del camión alejándose de Madrid a todo correr, ocultos como fardos bajo la apestosa lona, con todo el cuerpo agarrotado de frío y el asco removiéndosele en el estómago a cada nueva sacudida, arriba y abajo, igual que un émbolo. Los canchos del talud arañan ahora violentamente la parte de atrás de los guardabarros. La muchacha siente el chirrido como una púa arañándole la espalda. Un tropel de bruma rastrea y se adeusa por el carril, interceptando la zona iluminada y haciéndola rebotar contra el coche. El fogonazo estalló aquella vez encima mismo de la lona, ni siquiera se atrevió a moverse, y toda la noche estuvo oyendo los estampidos, el estruendo de la carrocería, el agotador jadeo de la madre, su letanía de rezos y angustias solamente cortados por la irritación del padre o el opresivo aldabonazo del miedo, mientras el camión corría como desbocado y ella no podía más de ganas de vomitar y cuánto tiempo así. Un último acelerón y una inquietante bocanada de silencio. Brilla el terrizo como un cristal esmerilado bajo la cuarteada lámina de hielo. La muchacha intenta ver más allá del parabrisas.

—¿Qué haces? —pregunta con un distraído titubeo—. ¿Adónde vas?

—Calla —repite Andrés.

El coche escora peligrosamente antes de pararse un poco más abajo, las ruedas de atrás encajonadas en un hondón de la trocha. Apunta entre las quiebras un hosco y azulenco destello de luna, cuyo último rastro escarcea momentáneamente por el distante brezal. La muchacha no mira a Andrés, que jala ahora del freno de mano, los labios sumidos. Muge el viento por la vaguada y desiguales empellones. Andrés apaga los faros y la tiniebla se hace aún más compacta y agobiante, como batida por el sordo zumbido de la calefacción. Huele a invernadero y a ropa húmeda, quizá también a grasa de pescado. Andrés pasa un brazo por encima de los hombros de la muchacha y la atrae con fuerza.

—Ven aquí —dice en un susurro.

La muchacha se abandona con una aparente mansedumbre. Siente otra vez la agresiva tutela de aquella orden familiar llegándole al recuerdo como a través de un tubo. Estate quieta, reza tú también, quítate de la ventana. Y la madre hilvanando jaculatorias en lo oscu-

ro, con la voz sofocada de sollozos, interrumpiéndose de repente para llamar a alguien, no importaba a quién, buscando a tientas algún bulto conocido con el que poder asociarse en un mezquino intercambio de peligro común, no con ánimo de ayudar a quien más podía necesitarlo en aquel preciso momento sino para aliviarse de su propio y sucio terror compartiéndolo con otro. Quieta en el rincón de siempre, también ella se ahogaba en un miedo morboso e irracional, sin ver más que sombras amenazantes por todos lados, deseando y rechazando a la vez el desplazamiento de aquel otro cuerpo sudoroso y protector que terminaría apretándose contra el suyo en un atolondrado intento por hacerle ver lo contrario de lo que veía a su alrededor, sin que ella entendiese o quisiese entender aquellas furtivas y desconcertantes palabras de Rosalía sobre lo que verdaderamente era la guerra. Dame la mano, que no haya cucarachas, es lo único que pido, y la carcoma tragándose cada día un poquito más de la madera del entarimado, que no se me vaya a subir una cucaracha por las piernas, santificado sea el tu nombre, y las obsesivas preguntas de la madre cerrándole el paso a su última posibilidad de inhibición. '¿Vendrán, Ignacio? ¿Lo has escondido bien todo?" "Sí, mujer, cállate ya". "Y las joyas, di, ¿están bien escondidas las joyas?" "Que te calles, puñeta". A la muchacha le arden ahora las mejillas. Un largo fleco de niebla se adhiere a los cristales como una funda. La cercanía de la cara de Andrés le impide reconocer un gesto que adivina contraído y ansioso. Tampoco podía concretar entonces lo que estaba ocurriendo en torno suyo. Sentada sobre la alfombra, con los ojos escocidos de punzadas de oscuridad, acechaba por un simple y automático reflejo los ruidos de la calle, el motor retemblando en la cristalera, los golpes en la casa de al lado, oyendo cantar siempre la misma lejana canción, con unas inaguantahles ganas de vomitar y cuánto tiempo así. Brillan como dos luciérnagas las ventanitas luminosas del cuadro indicador: una verde a la derecha y una roja a la izquierda. "¿Y esa luz, por la Virgen Santísima? ¿Se ba dejado usted encendida alguna luz, Rosalía?" Embiste el viento otra vez, ahora desde el declive del brezal, arremolinando el helado polvillo contra el costado del coche. Andrés coge a la muchacha por los brazos y la hace volverse hacia él. La muchacha titubea.

—Tengo miedo —dice—. No sé qué me pasa...

—¿Miedo? —pregunta Andrés—. ¿De qué?

—No sé —dice la muchacha, y se incorpora pausadamente—, tengo miedo.

—Estás conmigo —dice Andrés—. ¿No es eso lo que querías?

La muchacha se queda callada un momento. Abre el bolso, violentando la posición de los brazos, y se quita

con una deliberada lentitud el guante que aún tiene puesto. Luego frota distraídamente con el dedo índice el vaho del parabrisas. Una mancha negra, un hueco con perfil de perro rompe la superficie de pizarra del cristal empañado.

—¿Quieres fumar? —pregunta la muchacha, manipulando indecisamente en el broche del bolso, como si se acordara de repente de algo que no ha tenido tiempo de hacer.

—Te quiero a ti —dice Andrés—. Me vuelves loco...

El campo parece desde allí una cueva amenazante y fantasmal, como iluminada por una lóbrega llamita de carburo. La muchacha tiene el gesto crispado, se le tensa el vientre en una pasajera y penosa excitación. Siente el aliento, los fofos labios de Andrés hurgándole en la oreja, bajando luego por la nuca. Piensa que tiene todo el cuerpo cubierto de un bahoso y maloliente escalofrío que le va penetrando hasta la médula. También la envolvía aquella vez el unto pringoso que rezumaha de la lona y le iha lamiendo la carne de arriba abajo igual que una lengua monstruosa, depositando en cada poro la misma peste a pescado podrido que ya iba a sentir desde entonces irremediablemente incorporada al fondo

de todos los demás olores. Intervenía en aquella incongruente sucesión de huídas, encierros, espantos, por una simple y a veces maligna imposibilidad de salir a flote, estacionándose en unas zonas de su conciencia donde aún no podía penetrar del todo. A ciegas una vez más, localizaba a la madre por los sollozos, veía subir y bajar la brasa del cigarrillo del padre, avivándose a intervalos a la altura de la boca, esperando siempre que Rosalía se arrastrara hasta su rincón y le hablase con su ya apetecible ceceo de sirvienta andaluza de todo aquel embrollo que nunca llegaba a comprender, pero cuya sola alusión en contra de lo familiarmente establecido la ayudaba a escaparse por unos momentos de la inmediata y terrible realidad. Y ya volvían a cerrarle la salida las mismas palabras amedrentadas, dame la mano, el mismo subrepticio despliegue de ocultaciones, reza tú también, los mismos rosarios bruscamente interrumpidos por algún ruido anómalo o algún imprevisto resplandor. "¿Y las joyas, Ignacio? ¿Tú crees que no las encontrarán?" "No des lata, ¿quieres?, ya pasó lo peor". "Pero, ¿están bien escondidas?" "Tú no te preocupes, cuando salgamos de ésta van a ver lo que es bueno". "Dios lo haga". La muchacha intenta ahora reconstruir mentalmente sin conseguirlo las facciones de Andrés. Permanece quieta, como atenazada por una opresiva sombra que empezara a solidificarse alrededor de su cuerpo. Con los ojos cerrados, sentía entonces el miedo igual que una pella dolorosa circulándole por las entrañas, aplastándola bajo la abrumadora peste de la lona. Se mordía de pronto los entumecidos dedos, a punto de echarse a llorar a gritos, con el insoportable pellizco del vientre encaramado ya a la garganta, mientras pretendía en vano arrimarse al padre en una última tentativa de súplica. "Hazlo ahí y no marees, ¿qué quieres, que nos cojan?" Caía el chorro de la orina sobre el tablaje produciéndole una malsana sensación de desconsuelo o de humillante abandono, los alfileres de las salpicaduras en las pantorrillas, pensando entonces de repente y sin saber por qué en el cuerpo desnudo de Rosalía como en la única posible solicitud de amparo. Y ya otra vez sola, en la misma infranqueable frontera de siempre, se tenía que tragar la acometida del vómito para no volver a exponerse a la airada cobardía del padre, con las manos estrujadas bajo los sobacos húmedos hasta que no podía aguantar más y cuánto tiempo así. Andrés le ha soltado ahora el cierre de la blusa, acariciándola con una atolondrada codicia. La muchacha se deja ganar por una momentánea laxitud, se entrega vagamente a una especie de letárgico deseo a través del cual ella misma se está vengando sin darse cuenta de su propio vacío. Trepida la noche cuando algún automóvil entra en la curva de la carretera general. Cada vez que la madre creía barruntar el zumbido de un motor, se tapaba la cabeza con la manta para no ponerse a chillar como una posesa. Los faros proyectan un alarmante haz luminoso que registra un momento la vaguada antes de ser absorbido por la niebla, ahora más rala y distante. A la muchacha le baja por el pecho el tapón del aire viciado.

—Apaga la calefacción —dice.

—¿No tienes frío? —pregunta Andrés—. ¿Se te quitó?

—Sí —dice la muchacha, enlazando el largo collar en su muñeca—. Me pone nerviosa, apágala.

Andrés acciona el interruptor. Un acumulado silencio se enrosca dentro del coche como en un embudo. Las palabras se han ido deformando en un penoso y confuso bisbiseo.

—Hace frío —dice Andrés—, ven...

—Unos novios se envenenaron así —dice la muchacha—, con la calefacción. No se dieron ni cuenta.

—Ven —repite Andrés, y se dobla en una desmañada postura—, quítate esto...

—Se los encontraron muertos al dia siguiente.

—Calla...

La muchacha siente las manos de Andrés buscándole la cremallera de la falda. Le deja hacer, inclinándose un poco a la derecha para facilitarle la maniobra, los ojos fijos en el nublado parabrisas. Luego se suelta ella misma el botón de la cintura.

—Andrés —dice casi sin despegar los labios.

Se escucha el silbo del aire en los bronquios, el intermitente sofoco de la respiración. La muchacha encoge las piernas en un automático reflejo defensivo, con la alebrada madre acosándola y gimiendo a su lado, hipando ya al borde de la histeria. Andrés se desliza entre el asiento y el volante y se sitúa grotescamente casi encima de la muchacha, que ve turbio a su alrededor, cegada por los continuos fogonazos y el centelleo de su propia náusea, con la lona cubriéndola y emporcándola como una hedionda masa de tripas de pescado. Se resbalan hacia la portezuela acolchada, el desapacible frío de la gutapercha en la carne.

—Andrés... —vuelve a susurrar la muchacha.

Andrés no responde. Entre los álamos negros, por la linde de la barbechera, chilla la zumaya. "Son unas fieras, Ignacio, no se contentarán con las joyas". "Que te calles te he dicho". "Nos cogerán, te llevarán al frente, abusarán de mí". '¿De ti? ¿Es que no hay forma de que te calles?" Veía el cuerpo de Rosalía, desnudo sobre el catre del desván, con las piernas abiertas y una mano apretada contra el sexo pero en una actitud ostentosamente natural y tranquila a pesar de todo, y la madre gritando como una energúmena por la casa: "¡Ignacio, Ignacio, ven corriendo!" "¿Qué te pasa ahora, carajo?" "Mira lo que han hecho, Dios mío (la

frenó un pujo de llanto), mira la desgracia que ha caído sobre nosotros". Y ya se incorporaba Rosalía, apoyándose en los codos en aquel catre deshecho del que parecía escaparse como un caliente vaho a establo, mirando alternativamente para la enfurecida dueña de la casa y para el ventanuco del desváu, su húmedo cuerpo proyectando una sombra deforme contra la pared de calamocha. "A mí me han dado el gusto que yo quería que me dieran, ¿pasa algo?" "Por la Virgen Santísima, llevarse de aquí a ese demonio de mujer, que yo no la vea más, llevársela ahora mismo". Pero Rosalía no se fue en aquel momento. Cogió el delantal y se lo colocó alrededor del cuello como una bufanda. Después, se puso a pasear despreocupadamente y desnuda como estaba por la anchurosa habitación, hasta que se detuvo con toda naturalidad y ya con el delantal en la mano frente a la puerta, no para recrearse en un descaro o en una insolente postura provocativa cuyas consecnencias no debían importarle lo más mínimo, sino con el sano propósito de dar a entender que ya había terminado de hablar y que lo que quería era que la dejaran sola sin más explicaciones. "Y esa niña, Ignacio, ¿qué hace aquí esa niña?" Sentía las uñas de la madre incrustadas en su hombro mientras bajaban las escaleras. Unas rodillas huesudas forcejean entre las de la muchacha, que escucha acezar a Andrés encima de ella, con sus manos sudadas y frenéticas registrándole todo el cuerpo. La muchacha no se mueve. Espera con una enervante pasividad, entre indolente y febril. Ve las luces del lejano caserío, dispersas y borrosas, aplastadas contra la ventisca. Un opaco fanal de crujidos y sombras desfigura los contornos, mientras vuelve a localizar, como produciéndose dentro mismo de su oreja, la voz cálida y ceceante de Rosalía, el agrio aliento que le salía de su grande y fresca boca. "Hay que darles todo, ¿me entiendes?, hay que darles lo que pidan". "Sí". "Son gentes del pueblo, como yo, pelean por lo suyo, se merecen que una les dé lo que sea". "Sí". Una oscura sensación de tedio le atrofia la razón. Sobre un nebuloso fondo de medias tintas se encrespan y superponen las figuras de Rosalía y del padre de la muchacha. Le trepa el miedo por las ingles, horadándola por dentro como un cuchillo, como un punzante mazacote de rastrojos. El cuerpo desnudo se reflejaba en el cristal de la ventana como en un espejo deformante, no se le podía olvidar la violenta imagen del vientre. Me roerán las curianas, dame la mano, no me dejes sola con mi padre. "Tu padre ha hecho mucho daño, pero no seré yo quien lo entregue, para que veas". Para que veas, estate quieta, quítate de la ventana, reza tú también. El bolso se ha deslizado del asiento y choca blandamente contra el piso de goma. La muchacha se sobresalta. Unas crenchas de pelo le caen por delante de los ojos y se pegan a la tenebrosa cara de Andrés. No se las echa para atrás. Le llega el áspero olor del delantal de Rosalía, el neutro y dulzón tufillo que despedían las sábanas del catre, con una costra como de barro adherida a la cabecera. Y otra vez el insufrible estruendo del camión corriendo a todo correr, con los grasientos, apelmazados pliegues de la lona clavados en la espalda, agarrándose a donde podía para no ponerse a vomitar con el zarandeo y cuánto tiempo así. "Por lo que más quieras, Ignacio, acuérdate de las joyas, es lo único que vamos a poder salvar". "Tú no te preocupes, ya pasó lo peor, ahora me toca a mí enseñarles lo que es bueno". "Dios te oiga". El viento arremete contra el coche a rastreras embestidas, empujándolo por abajo. Siempre oyendo el rnido del viento, sola en el rincón a oscuras, hurtando las piernas al invisible asedio de las cucarachas, con la peste a pescado metida por la garganta como un hisopo, y Rosalía acuclillada en el hueco de la escalera, dándole a entender de algún modo que estaba allí y que iba a acercarse en el momento propicio, contagiándola con su sola y confidencial presencia de una desconocida mezcla de estupor y de amparo. "Un hombre es lo que una mujer necesita, un hombre honrado que le dé a una lo que tiene que darle". Las uñas de la muchacha se engancban en la sedosa camisa de Andrés. Nota como si le estuviese subiendo por el bajo vientre una violenta quemadura y se deja ganar por esa erizada y cegadora convulsión en cuyo fondo centellea la figura de Rosalía apretándose el sexo con su mano bruua. Mátame, bazme tuya, no he sido antes de nadie, te lo juro. La boca de Andrés le tapa las palabras.

—Andrés —balbucea la muchacha, intentando zafarse un momento—, espera . . .

—Calla —dice Andrés reteniéndola, y respira hondo—. Cállate.

—Hazme tuya, es la primera vez, te lo juro . . .

La muchacba tiene la cara vuelta hacia el cristal y solloza. El hielo hace crujir la noche, como dilatándola hacia el fondo de la peudiente. La vigilaban, la mandaban callar, no te muevas, apaga la luz, quítate de ahí. Se queda rígida de pronto. Una mano refriega por fuera del coche el vaho del cristal. Por el rastro goteante se entrevé vagamente una cara enjuta y ceñuda, deformada por la impregnación de la escarcha. El bulto del cuerpo de Andrés intercepta un momento la visión. A la muchacha se le agarrotan brnscamente las piernas.

—¡Andrés! —grita.

—Te mataré —dice Andrés.

La muchacha se escurre del abrazo y se desploma contra la portezuela. Ve ahora una sombra deslizándose hacia la parte delantera del coche. Alguien reptaba

bajo la lona, buscándola a tientas y con la respiración entrecortada, manoseándola inquietantemente por todos lados con la no reconocible intención de protegerla, el histérico hipo de la madre impelido como por un fuelle desde la otra esquina del camión, y el chofer asomando sus greñas de señorito disfrazado por la ventanita posterior de la cabina, recomendando una calma que ya el miedo había momificado de antemano, mientras a ella le bullía el vómito como un puchero y cuánto tiempo así. La muchacha se tapa el cuerpo con la falda, sujetándosela atolondradamente a la altura de los pechos, tiritando en una posición fetal cuya simple e inmóvil actitud ya la defendía instintivamente de cualquier presunto o ignorado peligro, ovillada y humillada sobre el asiento, bajo la putrefacta lona del camión, entre la masa de sombras del escondite familiar.

—¡Andrés! —vuelve a gritar, y hace un indeciso gesto con la mano.

Andrés descubre entonces el bulto a través del parabrisas: una subrepticia silueta recortada contra el declive del brezal. Pega un respingo y abre la portezuela, ajustándose como puede los pantalones. El frío se mete en el coche como un latigazo. Andrés hace esfuerzos por acomodar los ojos a la tiniebla. El hombre está parado al borde de la trocha, mirando a hurtadillas. Hace ademán de seguir adelante.

—¿Qué es lo que quiere? —pregunta Andrés.

El hombre no contesta. Se queda quieto, casi de espaldas al coche.

—¿Pasa algo? —vuelve a preguntar Andrés, la voz engallada y temblona.

—Déjalo, Andrés —musita la muchacha como para ella misma—. Vámonos, por favor.

Andrés no la mira. La muchacha se aturde intentando colocarse la falda, medio tendida aún sobre el asiento. Chilla otra vez el pájaro ladrón.

—¿Pasa algo? —repite Andrés.

—Vi el coche parado —dice el hombre sin volverse del todo—. Usted perdone, pensé que habían tenido un accidente...

—Lárguese —dice Andrés.

—Como por aquí no pasan coches —dice el hombre ladeándose un poco—, y con este tiempecito...

—Déjalo, Andrés, ¿qué haces? —dice la muchacha, una mano en el picaporte—. Vámonos, por lo que más quieras.

—Lárguese —repite Andrés—, ya se está largando.

—¿Qué le ocurre? —dice el hombre, el tono un poco más alto—. Yo voy por mi camino.

Andrés se queda indeciso, mirando alternativamente al coche y al hombre. Zumba un motor por la parte del talud. La muchacha cierra los ojos, siente un vacilante

atasco en la cabeza. Hazme tuya, quítate de la ventana, que no se me vaya a subir una cucaracha por las piernas, te juro que es la primera vez. Una nube de polvo, una humareda de rastrojo quemado taponaba la distancia, la ventisca, las hormigas alonas, el hedor a pescado. Y Rosalía riéndose y corriendo por la loma abajo, mirando para atrás a ver si el yegüero la seguía. "Ven, bonita, quiéreme". "Cógeme, anda, ¿a que no me coges?" Toda la noche oyeudo los jadeos, ahogándose con el humo del rastrojo, oliendo el cuerpo desnudo de Rosalía (son gentes del pueblo, como yo, hay que darles todo lo que pidan), revolviéndose entre las curianas de la alfombra, hazme tuya, lárguese, santificado sea el tu nombre, mierda de gente...

—Mierda de gente —dice Andrés—. Ni aquí lo dejan a uno tranquilo.

—¿Qué le ocurre? —vuelve a preguntar el hombre—. Yo vengo de mi trabajo, o sea, que pasaba por aquí...

Vuelve a apuntar la luna entre las nubes negras. Andrés descubre a sus pies una vareta de álamo y se agacha apresuradamente a recogerla. Da unos pasos precavidos hacia donde está el hombre. Luego se detiene, las piernas abiertas.

—Maldito mirón —dice.

—Si me busca, me va a encontrar —rezonga el hombre—. Yo no le he hecho nada, yo voy por mi camino... —hace una pausa—. Pero si me busca, me va a encontrar.

—Ya no es como antes —dice Andrés—, ahora nos toca a nosotros...

—Vámonos —repite la muchacha con un hilo de voz—, te lo ruego.

Andrés sigue en el mismo sitio. Se golpea lenta y provocativamente los pantalones con la vareta. El hombre se acerca despacio, no por fingir una calma que posiblemente no sentía en aquellos momentos, sino como probando a dominar la situación con su propia serenidad. Antes de detenerse otra vez, se saca las manos de los bolsillos y se tira para abajo del pasamontañas.

—Usted se cree un valiente, ¿no? —dice con acento confiado.

Andrés recula hacia el coche, soltando la vareta y encogiéndose como si el frío también lo acobardase. La muchacha lo ve acercarse por detrás y siente como si ese indigno y acosado movimiento de Andrés le revolviese el estómago con un nuevo e intolerable empellón de ira o de asco o de las dos cosas a la vez, mezcladas y machacadas dentro de su propia boca. La fetidez de la lona, cállate, el miedo en su escondite vergonzante, no te muevas, hay que darles todo lo que pidan. La muchacha no consigue ordenar del todo ese agolpado aluvión de sensaciones que le descuartiza la realidad. Andrés se arranca de pronto cuando el hombre hace un gesto de indiferencia o de final desdén y se dispone a continuar su camino. No le da tiempo a volverse antes de que Andrés le empuje aturdidamente por la espalda, como con temor de errar. El hombre pega un resbalón y se va de cabeza contra el helado terrizo. La chapa del camión estaba abollada por todas partes, resonaba igual que un badajo cuando alguien la hundía con su peso. Y ya corre Andrés hacia el coche, sorteando grotescamente los socavones de la trocha.

—Listo —dice al entrar.

La muchacha mira a Andrés como reconociéndolo. Escucha de nuevo el motor, el resoplido de las ruedas patinando por el desnivel, los enervantes golpecitos del limpiaparabrisas, el estruendo de la carrocería. La muchacha hace girar de repente la manivela del cristal mientras Andrés acelera sin mirarla. Saca afuera la cabeza y vomita a violentas sacudidas, atragantándose con los bruscos vaivenes y los alfilerazos de la escarcha.

Miguel León-Portilla

Ayocuan Cuetzpaltzin

[UN FORJADOR DE CANTOS DEL SIGLO XV]

CONOCEMOS ya numerosas muestras de la poesía prehispánica en lengua uáhuatl. En cambio poco es lo que hasta ahora se sabe de "los forjadores de cantos", autores de esa poesía. Por ello rebuscando en códices y textos indígenas, me he propuesto reunir cuantos datos ayuden a pergeñar las biografías de los principales poetas del mundo náhuatl.

En las varias colecciones de cantares, como en la que se conserva en la Biblioteca Nacional de México, se indica algunas veces el nombre del poeta a quien se atribuyen determinadas composiciones. Gracias a esto cabe apreciar algo de lo que fue la obra poética de personajes como Nezahualcóyotl y otros varios más. Anticipo de un trabajo en el que pretendo esbozar la imagen del rostro y corazón de trece forjadores de cantos, es esta noticia biográfica de Ayocuan Cuetzpalzin, nacido en Tecamachalco hacia el primer tercio del siglo XV. Conociendo algo de la vida de Ayocuan, podrá soslayarse mejor el sentido de las tres composiciones que de él se conservan y cuya versión aquí doy.

Si otros muchos himnos y poemas deben atribuirse a "escuelas" de sacerdotes y sabios o a la inventativa popular y anónima, en éste y otros casos conocemos el rostro del poeta. La fama de Ayocuan hizo posible la preservación de sus palabras.

Poeta y sabio celebrado en no pocos cantares fue Ayocuan Cuetzpaltzin. Así, entre otros, un poeta de la región de Chalco dejó las siguientes palabras acerca de él:

Quedaron entrelazadas
las flores color de pájara azul
con las matizadas como el ave roja:
son tu corazón, tu palabra,
oh príncipe, señor chichimeca, Ayocuan,
¡Muéstrate en la tierra siquiera un momento! [1]

Ayocuan fue oriundo de la región poblana. Gracias al testimonio en náhuatl de la *Historia Tolteca-Chichimeca*, sabemos que fue hijo del chichimeca Cuetzpaltzin, quien a principios del siglo XV, gobernaba en los pueblos de Cohuayocan y Cuauhtepec.[2] Según otra fuente, el mismo Cuetzpaltzin, al parecer hombre poderoso por entonces, fue quien gobernó asimismo el señorío de Tecamachalco entre 1420 y 1441.[3] Pero, en este último año Cuetzpaltzin fue atacado por gentes de Coatlinchan, Cholula, Huexotzinco y Tlaxcala y se vio forzado a abandonar su señorío.[4]

La misma *Historia Tolteca-Chichimeca* consigna para el año de 1448, un dato interesante en relación con Ayocuan, el hijo de Cuetzpal que habría de destacar más tarde como poeta: "Cuetzpal llevó entonces a educar a sus hijos a Xochicózcatl, Quetzalécatl y Ayocuan a Quimixtlan".[5] Este lugar, cuyo nombre significa "el sitio envuelto en nubes", está al nordeste del Citlaltépetl, en región elevada donde son frecuentes las lluvias y las neblinas. En ese ambiente pasó los años de su juventud Ayocuan, en contacto directo con la naturaleza y recibiendo de su padre y de algunos maestros la educación que lo haría adentrarse en el conocimiento de los antiguas creencias y tradiciones.

De la vida de Ayocuan en sus años de madurez, sabemos que frecuentaba la región de Huexotzinco y Tlaxcala, adonde iba invitado por otros poetas amigos suyos, entre ellos Tecayehuatzin, Señor de Huexotzinco. Curiosamente se recuerda, como comentario a uno de sus poemas, que, yendo muchas veces por los caminos

[1] *Colección de Cantares Mexicanos*, fol. 35 v.

[2] *Historia Tolteca-Chichimeca*, fol. 32. De esta importante obra existen las siguientes ediciones: Reproducción facsimilar publicada por Ernst Mengin, *Historia Tolteca-Chichimeca* en Corpus Codicum Americanorum Medii Aevi, Sumptibus Einar Munksgaard, Copenhagen, 1942.
————und Preuss, Konrad, *Die mexikanische Bilderhandschrift Historia tolteca-chichimeca*, übersetz und erläutert von..., Baessler Archiv, Teil 1-2, Berlín, 1937-38.
En muy deficiente versión al español, *Historia Tolteca-Chichimeca*, edición preparada y anotada por H. Berlin y prólogo de Paul Kirchhoff, Librería Porrúa, México, 1947.

[3] "Anales de Tecamachalco", en *Documentos para la Historia de México*, edición de A. Peñafiel, México, 1903, p. 3.

[4] *Historia Tolteca-Chichimeca*, fol. 44

[5] *Ibid.*, fol. 44

de Huexotzinco y Tlaxcala, Ayocuan Cuetzpaltzin repetía en voz alta frases y poemas que parecen encerrar el meollo de su pensamiento:

¡Que permanezca la tierra!
¡que estén en pie los montes!
Así venía hablando Ayocuan Cuetzpaltzin,
en Tlaxcala, en Huexotzinco.[6]

Se ignora a punto fijo si Ayocuan, al igual que su padre, llegó a gobernar algún señorío dentro de la región poblano-tlaxcalteca. Al recordarse su figura en otro cantar anónimo, se dice de él que llegó a ser "señor chichimeca, Ayocuan, sacerdote, águila blanca",[7] pero sin precisar ni el tiempo ni el lugar donde Ayocuan pudo haber ejercido estas funciones.

Una vez más la *Historia Tolteca-Chichimeca* refiere un hecho que pone al descubierto otro rasgo del carácter y actitud de Ayocuan. Se dice allí que en el año 12-Pedernal, que corresponde al de 1502, Ayocuan en compañía de otro señor de nombre Ixcocatzin intervino ante el príncipe Totomochtli en busca de un acuerdo en problemas relacionados con la propiedad de la tierra:

> "Año 12-Pedernal, entonces Totomochtli tomó nuestras tierras allá en Tlaxcotempan. Después de haberlas tomado, le rogaron y dijeron Ixcocatzin y Ayocuatzin: —Escucha, oh Príncipe, aunque la propiedad sea de tu hermano menor, Tezcacóhuatl Quaytzin, allá en Tlaxocopa Zoltepec, ¿acaso allá él solo beberá, comerá? Haced pues un arreglo..." [8]

Así, al parecer pasó su vida Ayocuan Cuetzpaltzin frecuentando señores y príncipes, dialogando con poetas, actuando como mediador, repitiendo por los caminos de Huexotzinco y Tlaxcala sus poemas y las palabras en las que resumía el fruto de sus meditaciones. Aunque no es mucho lo que se conserva de sus composiciones poéticas, lo que conocemos justifica los múltiples elogios de que fue objeto. Realmente, al leerlas, podemos hacer nuestro el deseo de aquel que exclamó: "¡Ojalá viniera siquiera un momento para darte alegría Ayocuan, coyote blanco!".

A pesar de quedar pocas muestras de la poesía de Ayocuan, éstas permiten soslayar algo de lo que fue el alma de su pensamiento. Hemos visto que en uno de los cantares compuestos en su honor se le llama *teohaa* que quiere decir sacerdote. Otro colega suyo, Tecayehuatzin de Huexotzinco, afirma a su vez que "Ayocuan

[6] *Colección de Cantares Mexicanos*, fol. 14 v.
[7] *Ibid.*, fol. 34 v.
[8] *Historia Tolteca-Chichimeca*, fol. 52

Ayocuan, forjador de cantos.

Cuetzpaltzin ciertamente se ha acercado al Dador de la Vida". Efectivamente lo que conocemos de su obra poética vuelve patente su profundo sentido religioso.

Punto de partida en el pensamiento de Ayocuan parece haber sido la experiencia de la inestabilidad de cuanto existe. De esta experiencia derivó luego una especie de sentido que lo llevó a reconocer y proclamar la inanidad del hombre y de sus propias creaciones.

Afirma Ayocuan que "en vano hemos llegado, en vano hemos brotado en la tierra". Cree en el arte y el símbolo, pero piensa también que, siendo vana la realidad del hombre, "nuestro anhelo afea las bellas flores y los bellos cantos y nuestra inventiva los echa a perder."

Para él "la tierra es la región del momento fugaz". Tal vez por ello reiteraba por los caminos de Tlaxcala y Huexotzinco como un estribillo: "¡que permanezca la

tierra, que estén en pie los montes!" Pero si en el mundo todo es vano, incluso las creaciones del hombre, ¿qué puede pensarse, se pregunta Ayocuan, acerca del lugar donde, después de la muerte dicen que de algún modo se vive? Querría saber si "¿allá se alegra uno?, ¿si hay allá amistad, o sólo aquí en la tierra hemos venido a conocer nuestros rostros?"

En busca de algo que sobreviva más allá de esta "región del momento fugaz", reconoce el valor de la amistad, "lluvia de flores preciosas". Piensa también que "si, en vano hemos llegado, en vano hemos brotado en la tierra", al menos quedará el recuerdo de los símbolos, las flores y los cantos, que logramos concebir y expresar. Finalmente, dando cauce a sus sentimientos religiosos, dice que el mejor de los destinos del hombre es "esforzarse y querer las flores del Dador de la Vida."

Pregunta además a los poetas, sus amigos, si acaso ellos "con el Dios han hablado". Como su contemporáneo Nezahualcóyotl afirma que, cuando los timbales, las conchas de tortuga, la música de las flautas y la poesía se dejan oír, "bacia acá baja nuestro padre Dios". Desplegados los tapices de quetzal en la casa de las pinturas, "así se venera en la tierra y el monte, así se venera al único Dios". Sus últimas palabras en el diálogo de la flor y el canto son afirmación de su deseo más profundo: '¡mi casa dorada de las pinturas es también tu casa, único Dios!" Los poemas de Ayocuan dan testimonio de su preocupación y su anhelo por snperar la inanidad de "la región del momento fugaz". Revelan que el sabio andariego que recorría los caminos de Huexotzinco y Tlaxcala, repitiendo lo que pensaba y creía, era por vocación, como de él quedó dicho, un *teohua*, poseedor de lo que concierne a los dioses. Ayocuan fue ciertamente águila blanca que buscaba la altura como en los días de su juventud cuando meditaba en Quimixtlan, la elevada región donde el agua de lluvias se desprende de la tierra para subir como niebla y volver a existir como nube.

¡Que permanezca la tierra!

¡Que permanezca la tierra!
¡Que estén en pie los montes!
Así venía cantando Ayocuan Cuetzpaltzin.
En Tlaxcala, en Huexotzinco.
Que se repartan
flores de maíz tostado, flores de cacao.
¡Que permanezca la tierra!

(*Ms. Cantares Mexicanos*, fol. 14 v.)

Las flores y los cantos

Del interior del cielo vienen
las bellas flores, los bellos cantos.
Los afea nuestro anhelo,
nuestra inventiva los echa a perder,
a no ser los del príncipe chichimeca Tecayehuat-
[zin.
¡Con los de él, alegraos!

La amistad es lluvia de flores preciosas.
Blancas vedijas de plumas de garza,
se entrelazan con preciosas flores rojas:
en las ramas de los árboles,
bajo ellas andan y liban
los señores y los nobles.

Vuestro hermoso canto:
un dorado pájaro cascabel,
lo eleváis muy hermoso.

Estáis en un cercado de flores.
Sobre las ramas floridas cantáis.
¿Eres tú acaso, un ave preciosa del Dador de la [vida?

¿Acaso tú al dios has hablado?
Habéis visto la aurora,
y os habéis puesto a cantar.

Esfuércese, quiera mi corazón,
las flores del escudo,
las flores del Dador de la vida.
¿Qué podrá hacer mi corazón?
En vano hemos llegado,
hemos brotado en la tierra.

¿Sólo así he de irme
como las flores que perecieron?
¿Nada quedará de mi nombre?
¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
¡Al menos flores, al menos cantos!
¿Qué podrá hacer mi corazón?

En vano hemos llegado,
hemos brotado en la tierra.

Gocemos, oh amigos,
haya abrazos aquí.
Ahora andamos sobre la tierra florida.
Nadie hará terminar aquí
las flores y los cantos,
ellos perduran en la casa del Dador de la vida.

Aquí en la tierra es la región del momento fugaz.
¿También es así en el lugar
donde de algún modo se vive?
¿Allá se alegra uno?
¿Hay allá amistad?
¿O sólo aquí en la tierra
hemos venido a conocer nuestros rostros?

(*Ms. Cantares Mexicanos,* Biblioteca Nacional de México, fol. 10 r.)

Canto en loor de Huexotzingo

Asediada, odiada
sería la ciudad de Huexotzinco,
si estuviera rodeada de dardos,
Huexotzinco circundada de espinosas flechas.

El timbal, la concha de tortuga
repercuten en vuestra casa,
permanecen en Huexotzinco.
Allí vigila Tecayehuatzin,
el señor Quecéhuatl,
allí tañe la flauta, canta,
en su casa de Huexotzinco.

Escuchad:
hacia acá baja nuestro padre el dios.
Aquí está su casa,
donde se encuentra el tamboril de los tigres,
donde han quedado prendidos los cantos
al son de los timbales.

Como si fueran flores,
allí se despliegan los mantos de quetzal
en la casa de las pinturas.
Así se venera en la tierra y el monte,
así se venera al único Dios.
Como dardos floridos e ígneos
se levantan tus casas preciosas.
Mi casa dorada de las pinturas,
¡también es tu casa, único Dios!

(*Ms. Cantares Mexicanos,* Biblioteca Nacional de México, fol. 12 r.)

Ralph Blum

Congelación y deshielo

JOSIF BRODSKY, poeta de Leningrado, fue sentenciado a cinco años de exilio y trabajos forzados el 13 de marzo de 1964, cuando contaba veinticuatro años de edad. Actualmente se encuentra cumpliendo su condena en un establecimiento penal de la provincia de Arkhangelsk. El caso de este joven, que no había cometido otro crimen más que el de desagradar con su arte a las autoridades, ejemplifica el grado en que la cultura de la Unión Soviética depende de la política del país. Este aspecto de la vida soviética sigue siendo desconocido por los norteamericanos y no fue sino hasta vivir por dos años en Leningrado cuando llegué a comprenderlo plenamente.

No hay duda de que el régimen, así como desconfía de sus intelectuales y les teme, pretende también utilizarles como instrumento de su política. La tensión resultante entre burócratas e intelectuales ha dado lugar a una sucesión cíclica de reforma y reacción, tolerancia y represión, congelación y deshielo. El retroceso del péndulo alcanzó su punto más extremo durante la dictadura de Stalin. Una vez muerto, en 1953, la situación de los intelectuales y artistas soviéticos mejoró enormemente. A fines de la década de los cincuenta se había llegado a creer en el Occidente que el retorno a la experimentación y renovación de las artes soviéticas tal y como se habían llevado a cabo en los años que siguieron a la Revolución era simplemente una cuestión de tiempo y que en Rusia volverían pronto a florecer chejovs y dostoievskys, kandinskys y chagalles. En cambio, el mundo hubo de asombrarse, en 1958, por la suerte de Boris Pasternak cuando le fue otorgado el Premio Nobel de Literatura.

En el momento en el que vine a instalarme en la Unión Soviética —fines del verano de 1961— el ciclo se encontraba en una época favorable para los intelectuales liberales que habría de continuar por un año más. Un ruso amigo mío, joven arquitecto al que llamaré Niktonov, me dijo: "Acabamos de pasar por un período nefasto. Llegas en los mejores tiempos." El climax de aquel buen año 1961-62 quizás fuese la puhlicación de la conmovedora novela de Alexander Solzhenitsin, *Un día de Ivan Denisovich*, en la revista literaria *Novy Mir*. La obra, que apareció en noviembre de 1962, mostraba sin reticencias la vida en los campos de concentración de Stalin, en torno a la historia de un hombre injustamente acusado e injustamente sentenciado. De semejante importancia política fue la aparición, en la edición de *Pravda* del 21 de octubre de 1962, de un poema del joven Evtushenko, titulado *Los herederos de Stalin*, que constituía la más osada expresión publicada hasta entonces del rechazo público a la persistencia de la mentalidad stalinista entre los burócratas. El que dos obras así pudiesen haber sido impresas se consideró como una prueba de que la liberalización de las artes había obtenido el apoyo de los más altos niveles de la política. Como si fuese para confirmar esta creencia, el propio Kruschev declaró ante el Comité Central que había autorizado personalmente la publicación del poema de Evtushenko y de la novela de Solzhenitsin.

El péndulo emprendió enseguida el regreso de este punto álgido. Quizás Kruschev (2) había pensado que era hora de medir el poder de las diversas facciones en las que se sustentaba su propio poderío: si frente al estímulo de este golpe la respuesta de los reaccionarios prevaleciese, tendría que retroceder y admitir que la Rusia de Kruschev era aún la Rusia de Stalin.

El primero de diciembre de 1962 se levantó la veda de la "intelligentsia" liberal. Poco después de la exposición de "arte formalista" que se inauguró ese día con la presencia de Kruschev, los líderes del partido se reunieron con cerca de 400 artistas, escritores y otros "trabajadores de la cultura". En los discursos, algunos de 6 o 7 horas, se discutían dos cuestiones especialmente perturbadoras para el gobierno: la "fea imagen" de la realidad soviética que ofrecían las obras de muchos artistas y el que tales obras serían "explotadas", sin duda, por la prensa burguesa. El 24 y el 26 de diciembre se llevaron a cabo otras reuniones en la oficina del Comité Central, con la participación de un grupo selecto de 150 trabajadores de la cultura entre los que se conta-

(2) Es muy dudoso que este "liberal" haya estado en la URSS, y si estuvo fue con mentalidad de "turista gringo", porque mi sigmeza aprendió a escribir el nombre del último secretario del P.C. de la U.S.S., que lo hace a lo gringo en caracteres rusos Хрущев

ban artistas, escritores, y miembros de la industria cinematográfica. El tema tratado fue nuevamente el de las "representaciones tristes y feas de la vida soviética". Durante la semana anterior algunos de los intelectuales descarriados habían hecho pequeñas concesiones y los que aceptaron rectificar su posición recibieron felicitaciones de Ilichev, el jefe de la Comisión Ideológica del Comité Central, por su "inadurez cívica". Entre estos últimos se encontraban el poeta Eugeny Evtushenko y el joven escritor Vasily Aksenov. Evtushenko había cedido ante la presión oficial añadiéndole unas cuantas líneas a *Babi Yar*, su discutido poema en denuncia del antisemitismo, y Aksenov, después de ofrecer una larga y terca resistencia, había terminado por aceptar llevar a cabo una revisión del guión cinematográfico basado en su cuento *Pasaje para las estrellas*, al que se atacaba por presentar una imagen distorsionada de la juventud soviética. Se alabó oficialmente al escultor Ernst Neizvestry, quien espontáneamente hizo declaraciones expresando su arrepentimiento y prometiendo volver por el buen camino. Por otra parte, Ilichev se pronunció agriamente en contra de dos jóvenes artistas. Uno de ellos es Andrés Volkonsky, compositor de música dodecafónica, discípulo de Nadia Boulanger y Dinu Lipatti durante sus estudios en París, y quizás el mejor dotado de los compositores rusos de vanguardia. El otro, el poeta-*chansonnier* Bulat Okudzhava, un romántico dentro de la tradición prerrevolucionaria, es, junto con Evtushenko, uno de los personajes favoritos de la juventud rusa. Una de las particularidades más interesantes de la selección de figuras realizada por Ilichev para su peroratas precautorias era el que casi todas pertenecían a la generación más joven. Aunque había tenido especial cuidado en refutar la idea de que en Rusia se estaba llevando a cabo una guerra de "padres contra hijos", la mayoría de los que colocó en el banquillo de los acusados tenían menos de 40 años.

Uno de los aspectos más interesantes de la controversia estético-ideológica es la forma en que hace resaltar la amplitud de las divergencias entre las generaciones. La existencia de esta brecha ha sido negada con mucha frecuencia por los miembros más antiguos del partido, incluyendo al propio Kruschev. Sin embargo, la importancia de este problema "inexistente" se reflejó, con mayor claridad que nunca, en un discurso de éste, pronunciado el 8 de marzo, en el que atacaba el film *La puerta de Ilich* (Ilich es el nombre por que se conoce comúnmente a Lenin).

El primero que me habló de *La puerta de Ilich* fue Niktonov. "Todo el mundo dice que es una película brillantemente realizada", me dijo. "Sus autores, Khutsiyev y Shpalikov, son muy jóvenes, no deben tener más de 30 o 31 años. Traté de conseguir una copia del guión, pero resultó imposible".

"¿Cuándo estrenarán la película?", le pregunté.

"No la estrenarán", dijo Niktonov. "Ese es el problema. Nadie la ha visto. Bueno, ciertos miembros de la industria cinematográfica pueden haber tenido acceso a alguna versión de ella y, si los rumores de que se han propuesto suprimirla son ciertos, nadie más podrá verla".

"¿Y por qué habrían de proponérselo?"

"Porque es formalista. O porque ofrece una imagen distorsionada de la juventud soviética imitando las técnicas neorrealistas italianas. Escoge la razón que más te guste; cualquiera sirve".

En lo sucesivo no dejé de oír hablar del film. Su prohibición se convirtió en una causa célebre entre los estudiantes y los intelectuales más jóvenes. El único comentario impreso de la película apareció en el número de diciembre de *Novy Mir*, como parte de unas notas de viaje de Viktor Nekrasov tituladas *A ambos lados del océano*. Decía, textualmente:

No temo exagerar cuando digo que esta película es un gran acontecimiento en la historia de nuestro arte... por las ideas que contiene, la dirección, la fotografía... Nos ha mostrado un Moscú que hasta ahora no habíamos visto en la pantalla: un Moscú verdadero, que nadie podría inventar, y tan poético que muchas veces el júbilo del reconocimiento llega hasta a arrancarnos las lágrimas... La actuación es de una gran frescura (y estos jóvenes no habían participado antes en ninguna película). El diálogo es libre, ligero y vibrante de vida... Se ha escrito mucho acerca de los jóvenes y se han filmado, aquí y en el extranjero, muchas películas sobre ellos, pero nunca he leído un libro ni visto una película que dramatice los problemas de la juventud con tanta agudeza y tanta compenetración... A diferentes países, diferentes jóvenes... Marty es dueño de una carnicería en Nueva York; los jóvenes de Khutsiyev son todos trabajadores. Ninguno tiene mucho más de veinte años. Y, por supuesto, todos están enamorados, cada uno a su manera. Tienen sus momentos alegres y tristes... y, también, tienen momentos de aburrimiento. En Marty *y en* La puerta de Ilich *se oye la misma frase: "¿A dónde vamos, muchachos?" "¿Que haremos esta noche?" Pero sólo en una de estas películas, en la de Khutsiyev, los jóvenes se preguntan: "Bueno, y después de eso, ¿a dónde habremos llegado?"*

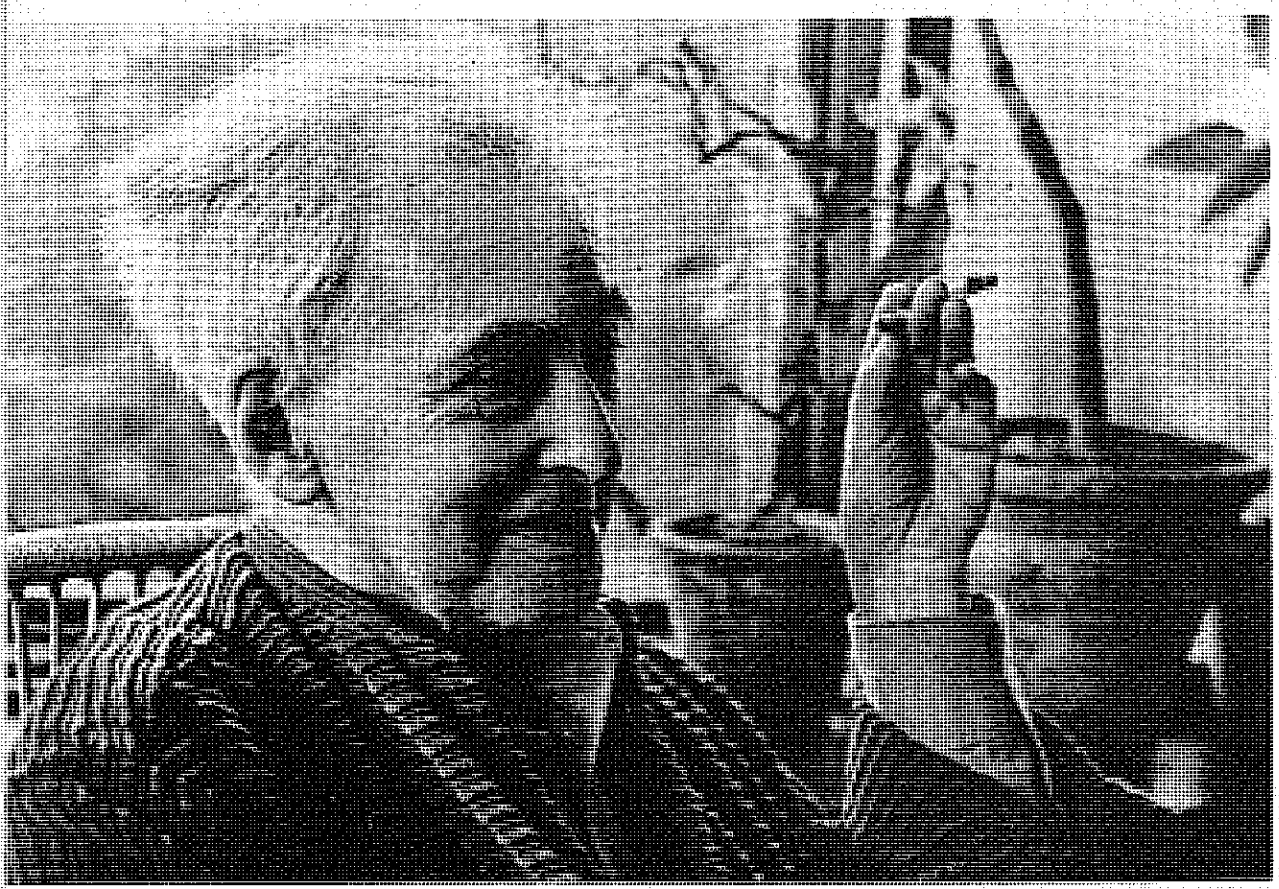
Desde el punto de vista del Partido el crimen principal de *La puerta de Ilich* era que daba por supuesta la existencia de una brecha entre las generaciones y, por tanto, podría producir "otra ola de maliciosas maniobras, de los círculos reaccionarios y burgueses". En su

Evtushenko *Vosnesensky*

Es que, en verdad, hay más antisemitismo en la Unión Soviética que en cualquier otro país del mundo, exceptuando USA que es un producto ideal del concepto de la vida que tienen los judíos: la idea del lucro, a lo que queda todo supeditado! — Lo auténtico es que los judíos en la década de la última guerra, y aun antes y después, por los brutales ataques de que fueron víctimas en los países europeos, en Rusia les concedieron privilegios — por lo que sea —. Y ahora cuando los colocan a la par de cualquier ciudadano, se quejan de persecución

Pasternak

Solzhenitsin



Ehrenburg

discurso del 8 de marzo de 1963, antes de atacar directamente *La puerta de Ilich*, Kruschev definió con precisión lo que el Partido esperaba de los artistas. "El artista debe ser capaz de ver las cosas positivas y de regocijarse en ellas, ya que constituyen la esencia de nuestra realidad", declaró. Por otra parte, continuó, el artista "no debe pasar por alto los aspectos negativos ni nada que obstaculice el advenimiento de la nueva vida." Utilizando con frugalidad sus habituales y elocuentes imágenes, prosiguió: "Desgraciadamente, algunos represeutantes del mundo del arte juzgan a la realidad sólo por el olor que despiden las letrinas; pintan con colores que sólo pueden infundir en los espectadores el fastidio y la desesperanza, al no poder ofrecer otra realidad que la de su distorsionada y parcial visión subjetiva a través de los anémicos estereotipos de su enferma imaginación."

Enseguida procedió a ocuparse de un error que frecuentemente se asocia con la "inmadurez cívica", aunque de mayor gravedad: el de la "ingratitud". Refiriéndose a las "repulsivas figuras, del escultor Ernst Neizvestny (quien, sólo un día antes, había reconocido públicamente sus errores, *una vez más*), Kruschev dijo, con indignación: "Nos asqueó ver cómo este hombre, que evidentemente no está desprovisto de talento y que se ha graduado en uua institución soviética de estudios superiores, estaba pagándole al pueblo con una ingratitud tan negra."

Como siempre, las palabras clave habían sido dichas aunque la lección no fuese recitada enteramente. Un hombre que ha comido del pan de los trabajadores y ha recibido del Estado su educación y que después se niega a "dar una imagen veraz de la realidad" es culpable de negra ingratitud con el pueblo, y aquella parte del pueblo para la cual la ingratitud de los Neizvestnys y los Khutsiyevs es más negra, es precisamente la generación de sus padres, que llevaron a cabo la revolución y que hubieron de construirlo todo desde sus cimientos e bicieron posible todo ese pan y toda esa educación mediante una vida de esfuerzos, guerra y sacrificios. En fin, bajo tanta retórica invectiva no hay más que lo que expresa la conocidísima frase "después de todo lo que tu madre y yo hemos hecho por ti".

La campaña estético-ideológica se concentró abiertamente, durante marzo y abril de 1963, en los líderes de la generación más joven: Evtushenko, el poeta Andrei Voznesensky, el escritor Vasily Aksenov y el poeta-*chansonnier* Bulat Okudzhava. Evtushenko era el más acosado, ya que no sólo representaba a su generación, sino también a las aspiraciones post-stalinistas de llegar a la verdad de las cosas. En 1954, cuando tenía 20 años, había dirigido estos versos a su generación:

¡Devolvamos a las palabras su significado original!

Haciendo a un lado las virtudes, quizás muy modestas, de los románticos versos de Evtushenko, de él podría decirse que se ha visto envuelto en grandes escándalos con el gobierno, que es amigo personal de Fidel Castro y que cuando recita sus poemas la sala se llena hasta el tope o se detiene la circulación en la plaza Mayakovsky de Moscú. También ha viajado mucho por el Occidente y parece eutrar y salir de su país con gran libertad. La sociedad soviética tiene varios estratos que podrían clasificarse como de élite. Los altos jerarcas del partido y la burocracia y los líderes del ejército forman el más elevado de estos estratos. Les siguen las estrellas del cine y el ballet y, en tercer lugar, los científicos. Evtushenko forma una clase por sí mismo. Es el equivalente de los Beatles dentro de la sociedad soviética. Ocupa una posición que había permanecido vacía por mucho tiempo: es un ídolo de la juventud.

La mejor descripción de Evtushenko la ofrece Olga Carlisle (bisnieta de Leónidas Andreyev) en su libro *Voces en la nieve* (Nueva York, 1962):

Muy alto y delgado, de transparentes ojos azules, Evtushenko llevaba un sombrero de astracán gris pálido que le sentaba muy bien. Es rubio, de pómulos altos y salientes y ojos pequeños y perspicaces. Se comporta con una especie de candidez festiva que, sin embargo, no deja de parecer calculada, como la de un niño coqueto. En él se reconoce inmediatamente a un hombre que ha triunfado en el mundo gracias a su talento y cuya confianza se basa en el hecho de que su agudeza es superior a la de prácticamente cualquiera que lo rodea. Representa con brillantez y gusto el papel de joven poeta romántico.

Tiempo después de los momentos más intensos de la polémica pública en torno de Evtushenko tuve la oportunidad de conversar sobre él con un miembro del Sindicato de Escritores. Apreciaba al joven poeta, no parecía reaccionario en absoluto y me habló de él con verdadero interés. "Nos ba preocupado a todos", dijo. "Sin embargo, podrá ser uno de nuestros mejores poetas si supera la etapa de ligereza y falta de pudor en que se encuentra: Tiene la capacidad de evolucionar, y cuando deje de ser un petrimetre podrá convertirse en un hombre y un poeta." Todo esto significaba que, desde el punto de vista de un moderado de la vieja generación, Evtushenko se había metido en un callejón sin salida. Tratemos de entender cómo llegó hasta allí.

Una de las grandes dotes de Evtushenko es la de siempre tocar las cuestiones que más preocupan a la gente en determinado momento, aunque la sinceridad

con que lo hace y el momento en que ésta se confunde con su exhibicionismo sean difíciles de precisar. Sea como fuere, el hecho es que el choque de Evtushenko con los reaccionarios fue propiciado por su ataque contra el antisemitismo en el poema *Babi Yar* y no por su frivolidad. Una vez escuché una conversación entre un escritor norteamericano y un viejo liberal ruso. El norteamericano preguntaba por qué, ya que todo el mundo sabía que el antisemitismo seguía existiendo, Kruschev no procedía simplemente a exhortar al pueblo ruso a que lo dejase de practicar. El viejo reflexionó un momento y dijo: "Al hacer tal exhortación, Kruschev estaría admitiendo que el antisemitismo existe." Los liberales e izquierdistas de muchos países aún creen que Rusia ha sido liberada totalmente de este tipo de lacras. El antisemitismo nunca ha sido reconocido o practicado oficialmente, ni siquiera durante las purgas de los cosmopolitas, en los cuarentas, aunque una gran porción de éstos fuesen judíos. La actitud oficial soviética frente al antisemitismo es notable por su inconsistencia y vacilaciones. No creo que haya más antisemitismo en la URSS que en los Estados Unidos, sino que la posición rusa de negar la existencia de una realidad tan evidente la agiganta a los ojos del mundo, haciendo aparecer al antisemitismo como una conspiración oficial. En la Rusia prerrevolucionaria bastaba con que el judío abrazase la fe ortodoxa para que pudiese gozar de todos los privilegios otorgados al "ruso"; pero, irónicamente, una vez rotos los lazos entre la Iglesia y el Estado han dejado de existir soluciones de esté tipo.

En el famoso renglón número cinco del pasaporte interno soviético figuran las particularidades nacionales de cada ciudadano y aquél cuyos padres fueron judíos es clasificado como "hebreo". Existe, además, la convicción popular de que los judíos no son nunca completamente rusos, ya que deben parte de su lealtad a sus correligionarios de Europa e Israel. Las autoridades no han hecho ningún esfuerzo —y, por el momento, nada indica que lo harán— para modificar esta creencia generalizada.

Dentro de este contexto ya podremos apreciar claramente la importancia de *Babi Yar*. Muchos intelectuales rusos, no siempre admiradores de Evtushenko, concuerdan en que ésta estriba en que el poema es un valeroso y potente esfuerzo para transformar actividades individuales fuertemente arraigadas.

En su *Autobiografía precoz*, Evtushenko cuenta que durante mucho tiempo había deseado publicar un poema sobre al antisemitismo, pero que no encontró la forma adecuada para éste sino después de una visita a Kiev durante la cual vio la barranca en la que 96,000 judíos habían sido asesinados por los alemanes en 1941. Al volver a Moscú sólo le tomó "un par de horas" escribir el poema. Esa misma noche dio a conocer el poema en un recital en el Museo Politécnico. Sobre esta ocasión escribió:

"Generalmente recito mis poemas de memoria, pero estaba tan nervioso que mantuve el texto frente a mis ojos. Al terminar se produjo un silencio absoluto. Tenía miedo de levantar la vista y doblaba las hojas una y otra vez hasta que, al atreverme a mirar, vi como la totalidad del público se ponía de pie. El aplauso duró cerca de diez minutos. La gente saltaba sobre el escenario y me abrazaba. Los ojos se me llenaron de lágrimas."

Que el poema hubiese sido leído y aclamado no garantizaba su publicación. Evtushenko leyó *Babi Yar* a un amigo de la *Gaceta Literaria*. Este llamó a sus colegas y se lo hizo leer nuevamente. Muchos poemas que no llegan a publicarse circulan en copias mecanografiadas. Cuando los periodistas que se habían reunido a escucharlo le pidieron algunas copias a Evtushenko tuvo que aclararles que no había venido simplemente para eso sino que pretendía publicar el poema. En este momento, dice en su autobiografía:

"Todos se miraron entre sí como si la idea ni siquiera les hubiese cruzado por la mente. Uno de los editores murmuró entonces: 'He aquí al bastardo de Stalin aún pululando entre nosotros'. Tomó el poema y con actitud decidida escribió sobre él 'para publicarse'. No te vayas aún, me dijo. El editor en jefe tiene que verlo y querrá hacerte algunas preguntas.

"Me tuvieron dos horas esperando. Los empleados pasaban tranquilizándome con frases ambiguas. La mecanógrafa me llenó de chocolates. Apareció uno del departamento de formato y me dijo: '¿Es usted Evtushenko? Pues, le felicito. Acabo de colocar su poema en la próxima edición y me gustó tanto que decidí venir a darle un abrazo'. Sacó una botella de vodka de su overol y me dijo: 'Tome, de parte de los linotipistas. Ningún hombre decente puede ser antisemita'. Siguió hablando por un rato, mientras la gran inquietud de los instantes anteriores me abandonaba poco a poco.

"Fui llamado, al fin, por el editor en jefe. Era un hombre maduro que inmediatamente fijó sus ojos experimentados y comprensivos sobre mí.

"'Es un buen poema', dijo directamente, sin dejar de tomarme la medida.

"Yo, por mi parte, había aprendido que cuando los editores comienzan de esta forma el poema es invariablemente rechazado.

"'Lo que dice es verdad', continuó... Ya no me quedaba duda. 'Vamos a publicarlo'. Su mirada dejó de escudriñarme y se volvió severo. 'Soy un comunista', decía. 'Aparte de lo que pueda suceder, no puedo dejar de publicarlo, ¿me entiende?'"

Esa misma noche se imprimía el poema. Hasta el último ejemplar de la revista se vendió en unas horas y los problemas no tardaron mucho más en comenzar. El pecado de Evtusbenko que sublevó más a la facción reaccionaria del partido fue la excesiva importancia que le daba a los sufrimientos de los judíos. A su modo de ver, el destacar al pueblo judío como víctima de las prácticas genocidas de los nazis era comò un ultraje para el resto de los pueblos soviéticos. Cuatro días después de la publicación de *Babi Yar*, la revista reaccionaria *Literatura y vida* publicó como respuesta un poema de Alexis Markov que se refería a Evtushenko como a un "pigmeo que ha olvidado a su propio pueblo". En un artículo aparecido dos días después acusó a Evtushenko de contrarrestar la política internacionalista de Lenin fomentando el odio entre las nacionalidades minoritarias.

El poema y el artículo de Markov no hicieron más que iniciar la batalla. El 27 de septiembre apareció un nuevo ataque en *Literatura y vida*, esta vez firmado por Dimitri Starikov, un conservador de más alta categoría. Starikov llevó más allá los ataques de Markov; decía:

"¿En nombre de qué permite la dirección de un periódico literario de nuestro sindicato que Evtusbenko... arremeta contra la política de las nacionalidades de Lenin a través de asociaciones de ideas y alusiones que sólo pueden calificarse de actos provocadores?"

No se puede lanzar acusación más peligrosa contra un ciudadano soviético. El hecho de que Evtusbenko no sólo sobreviviese a este cargo de traición ideológica sino que además continuase publicando sus poemas permitió adivinar el clima moderado que dominaría el período. También daría una idea de la fuerza y audacia que la izquierda era capaz de mostrar ya desde mediados de 1961.

A Starikov le habrá parecido apropiado citar a Ilya Ehrenburg para apoyar sus ataques contra Evtushenko. Las citas aparecían fuera de contexto y fueron publicadas mientras Ehrenburg viajaba por Italia. Todos mis amigos de Leningrado predijeron lo mismo: Ehrenburg no dejaría solo a Evtushenko, menos aun cuando la extrema derecha había utilizado su nombre para atacarle. Pronto llegó de Moscú el rumor de que Ehrenburg estaba indignado. Había escrito una carta a la prensa soviética con la promesa de que si no la publicaban la entregaría a los periódicos occidentales. El 14 de octubre la *Gaceta Literaria* publicó esta carta dirigida a su director:

Por encontrarme en el extranjero recibí con cierto retraso un número del periódico Literatura y vida, *del 27 de septiembre, en el que se publicaba el artículo "Acerca de un Poema", de D. Starikov. Me parece necesario aclarar que D. Starikov falsifica en este artículo la naturaleza de mis declaraciones, citándolas de manera que se ajusten a sus ideas y contradigan las mías.*

Respectuosamente,
Ilya Ehrenburg

Starikov se retractó en el número siguiente de *Literatura y vida.* Fue una victoria para Ehrenburg, Evtushenko y los jóvenes audaces de la izquierda.

Evtushenko era, y sigue siendo, un personaje complejo. Starikov no se equivocaba al acusar al poeta de falta de tacto político. El escritor francés Pierre Forgues da, en el número de enero de 1963 de la revista londinense *Survey*, la siguiente imagen, profunda y concisa, de Evtushenko:

Se especializa en escandalizar. Salido del Komsomol a los veinte años de edad, ha llevado desde entonces, a la vista de todos, una vida amorosa desafiante para las rígidas normas de la moral soviética. Le gusta emprender riesgos y su poesía está plenamente "comprometida" en cuestiones políticas de actualidad. Toma partido, es un luchador, un rebelde y un insolente; tiene suerte de no haber nacido antes de 1933. Hace poco declaró ante un periodista francés: "Nunca escribo por encargo y no trabajo siguiendo algún plan de mi propia confección." De esta forma afirma una actitud de independencia característica de toda la nueva generación de poetas soviéticos. Su método de trabajo no ha de extrañarnos tanto: es uno de los factores de su inmenso éxito entre los jóvenes que, después del gran carnaval stalinista del miedo y la mentira, buscan la frescura y la franqueza.

Hay momentos en los que la falta de tacto de Evtushenko resulta difícil de soportar hasta para sus amigos, pero su valor está fuera de toda duda. Sus críticas de la burocracia soviética son quizás más atrevidas que las de muchos de sus contemporáneos, aunque también debemos de tomar en cuenta que tiene más oportunidades que la mayoría para hacerse oír en el exterior. Por otra parte, presenta una actitud igualmente intolerante frente a las concepciones ingenuas o equivocadas de los occidentales acerca de la vida soviética. Le enorgullece su país y aquellos que han luchado por él. Fue este orgullo el que le hizo lanzarse en defensa del escultor Neizvestny cuando Kruschev le atacó durante la exposición de los formalistas. Le habló a Kruschev de las heridas que Neizvestny había sufrido en defensa de su país y cuando el Premier, encolerizado, le contestó: "Como dice la gente, sólo la tumba corrige a los jorobados", el poeta contestó: "Espero, camarada Kruschev, que ya habremos superado la época en que la tumba se usaba como correctivo." Más tarde, le dijo a Michel Gordey: "Lo principal es que después de discusiones así, podamos irnos a casa sin temores." Aún después de gritarle a Neizvestny, Kruschev le tomó del brazo y salió de la sala hablando con él. "No se trata sólo de un deshielo temporal; la primavera ha llegado a Rusia y no puede echar marcha atrás hacia el invierno."

Niktonov me dijo un día, acerca de Evtushenko: "Por lo que he oído decir me parece que no les da mucha importancia a sus choques con los reaccionarios. Y, en realidad, tiene cierta razón al no tener demasiado miedo, pues ha salido de muchos atolladeros que habrían dado buena cuenta de muchos otros. Pero puede ser que, o ha subestimado la severidad del ataque lanzado por Kruschev contra él y Voznesensky, o que la publicación de su autobiografía en el momento y la forma en que la hizo haya sido una maniobra cuidadosamente preparada. Bien sabemos que parte de su éxito se deriva de su facilidad para estimular el escándalo, de su gran talento de domador y de un genio casi teatral para dramatizar sus propias acciones. Por esto, todavía no está muy claro si se ha equivocado o no."

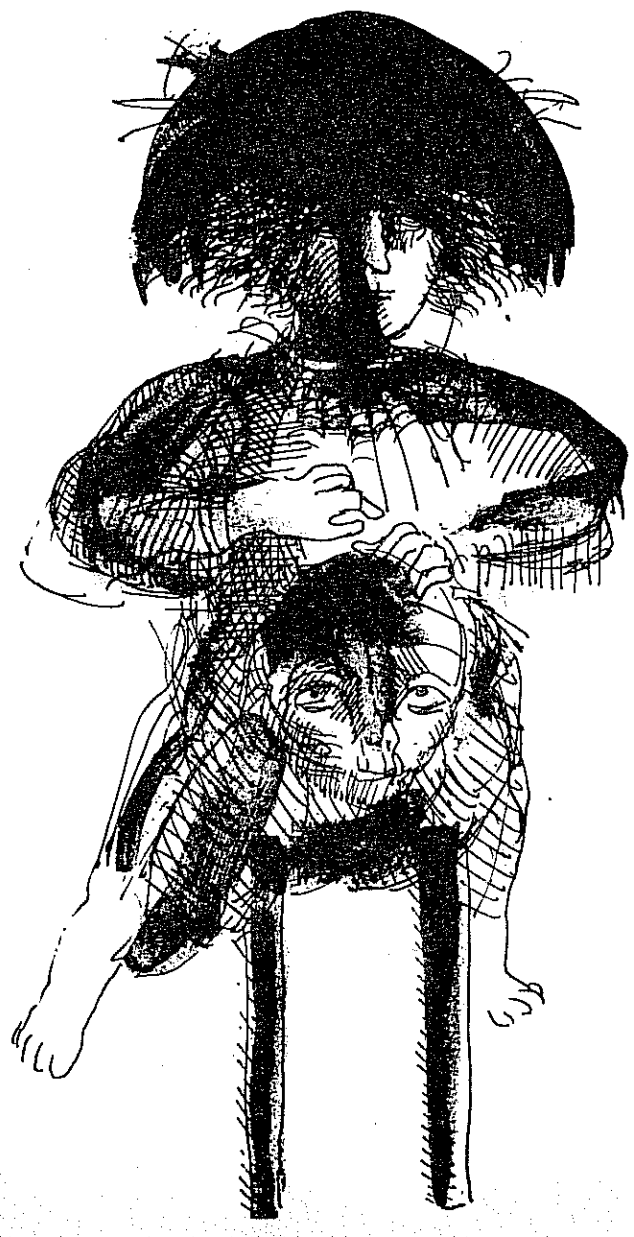
La autobiografía de Evtushenko comenzó a publicarse en París en el periódico *L'Express*, el 21 de febrero de 1963. El que apareciese sólo una semana después de la llegada de Evtushenko a Francia sugiere que el poeta ya tenía su autobiografía escrita, al menos parcialmente, al llegar a París, y que llevaba la intención de publicarla allí. Al tomar una decisión así se arriesgaba a que le castigasen con algo más que duras críticas, sobre todo cuando, a raíz de la conmoción del *Dr. Zhivago*, el Comité Central había prohibido a los escritores soviéticos que publicasen en el extranjero lo que no había sido aprobado para su publicación en el interior.

Pregunté a Niktonov cuáles podrían haber sido las razones que impulsaron a Evtushenko a tomar tal riesgo. Me dijo:

"Quizás pensó que ya estaba metido en serios apretos y que no le permitirían seguir publicando en el interior. Si lo hizo por esta razón se puede deducir que deseaba aprovechar su última oportunidad para poner en claro algunas cosas acerca de su vida, de *Babi Yar* y de muchas otras cosas. Me imagino que puso la palabra 'precoz' en el título con una inteución doblemente irónica. En primer lugar, es irónico publicar una autobiografía a tan temprana edad y, en segundo, puede significar que en la incertidumbre de aquellos tiempos era su última oportunidad para escribir una autobiografía."

A mediados de mayo de 1963 la cuarta parte de la autobiografía había sido ya publicada y llegado a Moscú. Evtushenko hablaba en ella de la persistencia de la mentalidad stalinista dentro del Partido, de la determinación de los jóvenes liberales a luchar porque no se perpetuasen los errores de sus padres y de la persecución que los jóvenes (y Evtushenko en particular) estaban sufriendo a causa de esta determinación.

Nadie podía esperar que tales revelaciones ablandasen la posición de los herederos de Stalin y lo que sucedió enseguida, después de que Evtushenko fue obligado a regresar a Moscú, es de lo más revelador. De acuerdo con Françoise Giroud, el manuscrito original le fne enviado a Evtushenko desde París el 19 de marzo, para que pudiese examinarlo y aprobase los cortes y cambios realizados en la quinta y última parte de la autobiografía. El manuscrito fue seguramente interceptado por la policía secreta porque nunca llegó a manos de Evtushenko. Ese mismo día, el periodista reaccionario Yuri Zhukov se pronunció agriamente contra los poetas que habían viajado al extranjero. *Izvestia* y *Pravda* publicaron notas satíricas sobre Evtushenko, quien junto con otros poetas fue calificado, en una reunión del Sindicato de Escritores, de "innovador de neón".



El 29 de marzo se publicó en *Pravda* una especie de retractación de Evtushenko. No se disculpaba por haber publicado su *Autobiografía precoz* ni repudiaba lo que había escrito arguyendo que, en conjunto, era una obra "seria y madura", aunque admitía que en ella había "mucha inmodestia y superficialidad". Rechazó las acusaciones de deslealtad diciendo: "Mi mayor error fue el olvidarme de la moral de la prensa burguesa; pero ya he sido cruelmente castigado por esto."

Las reacciones de mis amigos de Leningrado variaron desde la desilusión basta el desprecio. Niktonov lo vio de otra forma, haciendo notar con cinismo que "el cambio de ambiente le sentaría bien." Al pedirle que aclarase un poco su comentario, prosiguió diciendo: "Durante los últimos años nuestros jóvenes intelectuales han sido mimados con pequeñas concesiones: un poco de jazz, un nuevo café en el cual recitar, más libertad para sus experimentos. ¿Con qué objeto? Con el de intentar que esta natural tendencia renovadora pierda su aliento. Ahora quizás aprenderán que sólo pueden confiar en sí mismos. Tú eres norteamericano y por eso podrás estar demasiado mimado para corromperte. Pero a ellos quizás podrán servirles algunos fuertes choques con la realidad. Les servirá para recordarles que los privilegios tienen su precio. Cuando entre las caricias intercala hofetadas, el partido les está haciendo un favor, al garantizar que no se conviertan en los hurócratas de la nueva literatura. Es mucho más eficaz comprar a un hombre con un nuevo automóvil o un viaje a París que perseguirlo. ¿No fue Filipo de Macedonia quien dijo: 'Por muy altas que sean las murallas de una ciudad siempre podrá pasar por encima de ellas un asno cargado de oro'?"

Me vinieron a la memoria las cínicas palahras del joven artista en *El deshielo*, de Ehrenburg: "Las ideas no nos hacen ricos, pero muy bien pueden rompernos el cuello." Se refería a otra generación, y quizás los jóvenes escritores de la Rusia de boy estén aprendiendo, con la ayuda del régimen, que las ideas pueden hacerles ricos y que si su cuello es suficientemente resistente podrían no tener que rompérselo.

E. Jonquières

Alto precio

¿Quién paga una lágrima?
¿Quién destila el viento?
¿Quién puede ser abuelo del aire
cuando toca un labio o una rodilla?

Dueña de la noche, mañana nacerá una mirada
en la llnvia, lágrimas así corren y giran
van de una cara a otra cara
y no son nunca gesto
ni sombra siquiera ni ruido de anteayer.

¿Quién las paga, las que vienen
a dormirse entre pestañas?
¿Quién puede abrir
las puertas abiertas?

Un hombre está parado
en su ademán, y hace su transcurso.
Un hombre es cien, es todos
cuando llora.

Un hombre se parece al aire
y se convierte en sus señas.

Ulises Carrión

Graciela y yo

Para Alejandro Lozano

AQUEL AÑO mis hombros habían crecido más de lo que yo esperaba, y esto, aunque no era precisamente una molestia, tampoco me producía el entusiasmo que Graciela sentía por ello: Graciela era mucho más baja que yo, y cuando bailábamos, o cuando la abrazaba excitado en la esquina de su casa, yo conocía su placer al colgarse con suavidad de mis hombros, pasando sus brazos bajo mis axilas. Esto sí me gustaba . . . , aunque era inquietante saberme dueño de un atractivo que yo no había cultivado.

Por otra parte, este encontrar detalles irresistibles en mí era, precisamente, uno de los atractivos de Graciela. Y sé bien que si esto me unía a ella no era únicamente porque halagaba mi vanidad, sino también y sobre todo, porque me ayudaba a conocerme. Pues Graciela registraba sin fallar nunca, al encontrarnos, mi estado de ánimo, el cambio de mis ropas, el color mudable de mis ojos, e incluso mis palabras especiales de cada día.

En un principio, ella y yo nos habíamos unido casi sin desearlo, sin buscarnos. Simplemente, ella estaba allí en el salón de clases dispuesta a reírse conmigo en todo momento, a pasarme los apuntes, a apoyarme en las discusiones, y, en los bailes, dispuesta a bailar conmigo siempre gustosamente, a arrinconarse a platicar si yo tenía algún problema tan serio como para contarlo a una muchacha. Pronto se acostumbraron en la escuela (aun antes que nosotros mismos) a vernos salir juntos, a leer en la sección de chismes de nuestros periódicos su nombre y el mío juntos.

Mucho después de eso, como siempre, Pepe García me regañó con tono grave por no tomar en serio a Graciela. "Debes poner tus cartas sobre la mesa" dijo, y las puse no más tarde del día siguiente. Por supuesto, aquella misma noche pensé el asunto con seriedad (aunque no sin cierto desorden, como es costumbre en mí). Graciela era muy bonita y extraordinariamente alegre. Cualquier otro, en mi lugar, habría ya aprovechado el tiempo de una manera más efectiva. Y, aunque no era brillante, tampoco nadie podía decir de ella que era una tonta. En una palabra, no fue preciso convencerme de sus cualidades, porque yo las conocía de tiempo atrás. Lo difícil era lo otro: dejar de ser amigos para convertirnos en novios. Pues yo estaba dispuesto a dar el paso, deseoso de darlo; pero ¿y ella?

Ella sentía igual que yo. No me lo confesó en seguida, por supuesto. Tuvimos que respetar la tradición, y Graciela pidió un plazo para pensar su respuesta, que yo concedí con gusto, pues sabía que aquel juego era ya un principio de aceptación casi seguro. Y así fue, en efecto, sin que a nadie sorprendiera el cambio en nuestra relación, excepto a la mejor amiga de Graciela, Luz, una muchacha muy delgada y con el cutis cubierto de acné, que desde aquel día me odió en silencio con toda su alma, y que nunca perdió las esperanzas de vengar en mí la traición de Graciela a su amistad.

Graciela, no sé si ignorándolo o sintiendo un placer morboso en la situación, olvidó casi por completo a Luz y se dedicó a vivir nuestro noviazgo, incluso a vivir de él. Me aseguraba, y creo en su sinceridad, que no hacía otra cosa que pensar en mí, que no le importaba nada sino yo, que odiaba a sus padres porque no la dejaban salir tan libremente como nuestro mutuo desearnos lo exigía. Sin embargo, nos veíamos todos los días y casi cuanto quisiéramos, en la escuela y fuera de ella. Si lo creíamos indispensable, o para celebrar alguno de nuestros aniversarios, de los que llevábamos cuenta exacta por semanas, no asistíamos a clase. Entonces nos refugiábamos en los pasillos posteriores de la escuela, adonde iban los muchachos que no tenían clase a esa hora y los que huían de ella por cualquier otro motivo. O, cuando yo disponía de algún dinero extra, íbamos a la nevería frente a la escuela, menos íntima, pero que para nosotros y para todos los demás estudiantes era como una sociedad casi exclusivamente nuestra, donde nos sentíamos seguros y solidarios unos con otros.

Graciela se portaba extraordinariamente bien conmigo. Escuchaba con una mirada de compasión casi insopor-

table mis quejas acerca de la mala situación económica de mi familia, y al final me besaba en la frente con mucha ternura, un beso que me hacía sentir como cuando mi madre, de niño, me daba la bendición antes de dormir. También escuchaba casi con respeto mis diatribas en contra de su religión, de cuya falsedad no admitió jamás estar convencida; pero dispuesta al parecer, en cuanto yo se lo exigiera, a aceptar mis razonamientos y a declararlo públicamente sin vergüenza. Compartía también mi odio a algunos compañeros de la escuela y a casi todos los profesores, además de, por supuesto, mi amistad con Pepe García, que hacía para ella dibujos y poemas sin cesar, y que encontraba la manera de reconciliarme con Graciela siempre que fuera necesario.

Sin embargo, por sobre todas estas cosas, lo que me unía a ella de una manera más definitiva, secreta y casi cómplice, eran los momentos que pasábamos juntos en el cine o en la esquina de su casa, cuando los besos en un principio suaves, cariñosos, blandos, terminaban sin remedio en un solo beso violento y penetrante que era una manera de poseernos. Graciela me interrumpía a veces diciendo: "Creo que no debemos hacerlo", presintiendo que había en ello algo más de lo que nosotros podíamos comprender, algo que participaba de algún modo de ese sentimiento terrible que le producían las historias obscenas. Yo le decía sinceramente que tenía razón; pero seguro de que el siguiente beso terminaría en el mismo aturdimiento que los anteriores, como en efecto sucedió siempre. Hasta llegué a saber con temor y alegría que, en caso de presentarse una oportunidad, haríamos el amor, también sin remedio.

Un día estuvimos a punto de hacerlo. Se organizó una excursión en la escuela para visitar el rancho de un maestro, todo sembrado de naranjos chaparros, importados de algún país extranjero. A la hora de comer, se decidió que cada pareja o grupo tenía derecho a escoger el naranjo bajo el cual deseaba sentarse. Graciela y yo nos internamos más que nadie en aquel bosque de arbustos con puntos redondos y amarillos. Comimos y, luego, empezamos a besarnos cada vez más ardientemente hasta que yo me atreví a acariciarle el pecho, convencido de que su reacción sería el rechazo. Pero no fue así. Por el contrario, echó su cabeza hacia atrás y..., y yo no me atreví a hacerlo. Ella se sintió apenada, entonces, y dijo para disculparse: "¡Qué locura! Creo que no debemos repetir esto". Yo supe que mi actitud la había decepcionado y quise volver a empezar. Pero entonces tuvimos que regresar porque se había hecho tarde.

Pocos días después recibimos con asombro la noticia de que Pepe García y Luz, la amiga de Graciela, se habían hecho novios. Era extraño, porque Pepe nunca me había confiado que Luz le gustara, y yo siempre creí que la muchacha le era indiferente. Además, sabía por Graciela que Luz nunca vio con buenos ojos a Pepe, del que más bien pensaba que era antipático y aburrido. Pero, sea como sea, allí estaban ahora los dos juntos, cogidos de la mano frente a nosotros, divertidos de nuestro asombro. Para Graciela y para mí también era divertido, después de todo, porque aquel noviazgo parecía casi una repetición del nuestro, aunque no fuera más que por la amistad que nos unía a ellos, pues Graciela y Luz a pesar de haberse distanciado un poco, seguían siendo muy buenas amigas.

Los veíamos siempre, en el salón de clases, en los pasillos de la escuela y en la nevería, lo que era comprensible. Y ellos, al vernos, venían siempre hacia nosotros, aunque esto significara para todos perder la oportunidad de estar solos. Graciela y yo, que buscábamos tales ocasiones cada vez más frecuentemente, nos explicábamos su actitud pensando cuánto nos querían o, simplemente, no nos la explicábamos porque eso no tenía importancia entonces (además de que nosotros queríamos también a Luz y a Pepe y nos divertíamos mucho platicando con ellos).

Pepe seguía aún entregándome cada semana dibujos y poemas para Graciela. Le pregunté un día cómo se las arreglaba para escribirlos además de los que, de seguro, le escribía a Luz. Pero me contestó que no era así, que para Luz no escribía poemas, lo que me extrañó mucho, aunque no le dije ya nada más. En cambio se lo conté a Graciela, quien se turbó, y con su turbación aumentó la mía. Releí todos los poemas (no todos, porque eran muchos), pero no, no encontré allí nada que pudiera hacerme sospechar de los sentimientos de Pepe hacia Graciela. Hablaba en ellos casi siempre de su pelo, o de sus ojos, y me nombraba a mí con frecuencia, aunque no siempre, como es natural, directamente.

Decidimos olvidar el asunto, y por algún tiempo logramos olvidarlo. A Graciela y a mí nos atormentaba el deseo de hacer el amor, y hacer significaba para nosotros verdaderamente hacer, construir el amor, porque ambos ignorábamos todavía lo que era eso. Graciela confiaba sus dudas a Luz, quien las escuchaba en silencio; y yo, aunque algo me decía que no debía hacerlo, terminé por confiar las mías a Pepe, que parecía muy interesado en el problema y cómo acabaría yo por resolverlo. Cuando hablábamos de esto, Pepe se excitaba, daba de gritos, y terminaba por exigirme casi con violencia que le contara todo, pues sospechaba que había algo oculto que no me atrevía a decir.

Estaba tan preocupado por mi deseo de Graciela, que nunca me acordé de preguntarle cómo iban las cosas con Luz. Pero, por su parte, Pepe no hablaba de ella. Si

acaso, a veces, al contarle yo algunas expresiones de Graciela, él respondía con una sonrisa que juzgué inocente por mucho tiempo: "Lo mismo dice Luz". No le daba importancia a estos detalles, ni siquiera los recordaría ahora si no hubiera sucedido luego lo que sucedió. Pero en una ocasión, cuando conté a Pepe el incidente con Graciela bajo los naranjos, reaccionó con tanta violencia que por primera vez me incomodó su amistad, y me arrepentí de haberle confiado todas mis cosas. Porque cerró con llave la puerta de la recámara, y dijo: "No te permito salir hasta que me digas exactamente qué fue lo que pasó en la excursión". Creí que bromeaba, pero la furia con que recibió mis declaraciones de que no había nada más que contar no podía ser menos que verdadera. Pretendió darme una bofetada. Yo estaba tan asombrado que apenas si pude impedirlo. Le pedí la llave y ante sus repetidas negativas no tuve más remedio que tratar de arrebatársela. Rompimos una lámpara en la lucha. Finalmente pude salir, prometiéndome alejarme de él todo lo que fuera posible.

Me dolió muchísimo aceptar que había algo turbio y absurdo, sin duda, en el comportamiento de Pepe, aunque no sabía con exactitud en qué consistía aquello y tal vez lo habría olvidado. Pero las ocasiones posteriores en que, estando yo con Graciela, encontrábamos a Pepe y Luz, y él quedaba un momento a solas conmigo, insistía con descaro en sus preguntas. Yo repetía de mala gana que no había nada más que contar, y un sentimiento de desprecio y casi de repugnancia iba naciendo en mí hacia él. Se lo demostré abiertamente esperando que comprendiera mis razones; pero Pepe estaba ciego. Lo probó todo en su afán de convencerme, desde la amenaza hasta la súplica. Creo que, para entonces, yo había perdido casi todo mi antiguo afecto hacia él, y sus escenas, que en un principio me producían rabia, apenas si me molestaban ya, por lo que me acostumbré a cortarlas con frases despectivas y duras. Luego, un día cualquiera, Pepe no habló más del asunto, y creí que la cosa había sido olvidada.

Lo que sucedió en realidad es que Luz asedió a Graciela, la atormentó (esto no lo supe hasta más tarde) con las mismas preguntas que antes Pepe me hacía a mí. Ellas reaccionaron, cada una por su parte, de la misma manera que él y yo. Graciela no me lo hubiera dicho de no ser por una frase de Luz que la inquietó mucho: "Nosotros, que los tomábamos como modelo... Por eso necesito saber qué es lo que hicieron". Sí, nos tomaban como modelo. Esto se hizo entonces para Graciela y para mí tan evidente que sentimos vergüenza de nosotros mismos. Porque la repetición que de nuestros

actos hacían ellos resultaba grotesca de tan exacta y, sin embargo, tan fallida. Pues Luz no podía igualarse a Graciela de ninguna manera; y Pepe, cerrado en sí mismo, tímido, sensual, era lo más lejano a mi carácter abierto y jovial, con un deseo casi enfermizo de ternura.

Qué sensación tan turbadora la de verse desde fuera, reflejados. ¿Éramos ésos nosotros? ¿Era Graciela esa muchacha de piernas flacas? ¿Corría yo tan ridículamente como Pepe lo hacía? Parecía increíble. Esos no éramos nosotros, lo sabíamos. Y, sin embargo, ¿no siempre dice uno así cuando ve sus fotografías, cuando oye su voz grabada? Graciela y yo, al verlos entrar en la nevería, volvíamos la vista hacia el lado opuesto. Pero de reojo los vigilábamos y, al descubrir un gesto en ellos que suponíamos tomados de los nuestros, evitábamos repetirlo desde ese día en adelante. Llegamos hasta el extremo de no tomarnos de la mano al salir de clases, y no regresamos más a los pasillos posteriores de la escuela.

Creo que mi separación de Graciela no fue a causa del mismo motivo, porque eso hubiera sido llevar las consecuencias de un acto que nosotros ni siquiera cometimos, hasta un extremo irracional y desmedido. Creo que nos separamos tan simplemente como nos unimos, porque nuestra relación no podía ir más allá del punto al que había llegado, porque no estábamos aún preparados para llevar las cosas adelante, y el placer que antes encontrábamos en besarnos era ya una angustia.

En medio de la pena que me produjo devolver a Graciela sus cartas, sus retratos, sus pequeños regalos, me pregunté divertido si entonces Luz y Pepe harían también lo mismo que nosotros. Pero no lo hicieron. Corrió el rumor, en cambio, por todo el salón de clase, de que eran amantes.

En la escuela se sabían estas cosas; quién sabe cómo, pero se sabían siempre. Las muchachas adivinaban con asombrosa exactitud qué pareja había llegado a tal punto, incluso quiénes llegarían sin remedio más tarde o más temprano, y quiénes jamás llegarían. Por eso, existiendo aquel rumor acerca de Luz y Pepe, me hubiera atrevido a jurar que tal rumor era cierto.

Un día, sin pensarlo más, hablé con Pepe del asunto, seguro de que no lo negaría, pero con cierto temor de indignarlo, pues, desde su punto de vista, yo lo había engañado encontrándome en una situación idéntica a la suya ahora. Seguía pensando así, me dijo; pero mis comentarios y preguntas no lo indignaron. Por el contrario, consideró aquella conversación como un intento de mi parte para reconciliarnos y aseguró estarme agradecido porque, gracias al valor de Graciela y mío, Luz y él habían decidido llevar sus relaciones hasta el fin. Terminó la entrevista con un "gracias" que me dejó confundido por muchos días.

Yo sentí que algo había acabado mal en todo aquello, que el final no fue justo, que alguien había cometido un error. Hubiera querido preguntar entonces a Graciela cómo se sentía Luz y, sobre todo, según ella, quién se había equivocado. Pero nuestra separación fue definitiva, y pronto yo anduve con otra muchacha y ella, según supe, tenía novio.

Juan Carlos Becerra

No ha sido el ruido de la noche

No, no era ese ruido,
era la respiración como una historia de hojas pisadas,
el recuerdo del viento que movía el recuerdo de unos cabellos largos,
el chillido de un pájaro, el animal manchado por su muerte futura.

No, no era ese ruido;
al menos no lo era cuando la esperanza levantaba sus cabezas todavía sin cortar,
todavía sin que fueran cabezas,
y se quejaba dulcemente, y fraguaba pequeños arrebatos, exclamaciones ricas,
y una niña secreta hacía de nuestras manos
cosas abandonadas.

Entonces sí que era el ruido de la noche,
el crecimiento de la yerba en los ojos dormidos.

El otoño no descuidaba su tarea,
las hojas secas comían por última vez en las manos del sol de la tarde;
pero no era el otoño quien movía sus alas,
era el rumor de ese pájaro cuyas alas habían crecido tanto
hasta enredarse con el azul del cielo,
y uno ya no sabía si era el pájaro o el cielo quien volaba
oscureciéndonos el rostro.

No, no era el esfuerzo con que el amanecer desarma a los astros,
la noche vestida por la respiración de los que duermen,
o sentada junto a aquellos que buscan en su corazón hasta el alba
sinuosidades o escorpiones de astros.

Era también la sangre abriendo y cerrando puertas,
la tarde que escurría del cielo desmintiendo lo azul,
diciéndole *sí* a lo blanco.

El sol retiraba sus urnas abiertas,
los pájaros metían el pico en el infinito y quedaban insensibles,
la primavera me salpicaba un hombro de polen
y alguien reía con fuerza en los espejos rotos.

Susan Sontag

Carta del Congreso del Pen Club

LLEGUE el 2 de julio al congreso del Pen Club, en Bled, Yugoeslavia, con una actitud de por qué no, bien fácil de adoptar si los gastos están pagados, si se va a un primer congreso de literatura, y si este se lleva a cabo a la orilla de un lago, al pie de los Alpes Julianos (voluptuosidad de vacaciones). El cinismo era casi una actitud demasiado fácil, el tema oficial del congreso era aquel venerable agárralo todo de el escritor y la sociedad contemporánea, como se dice que dijo W. H. Auden (invitado que no fue) a este Stephen Spender (que sí fue), no hay duda de que en los últimos treinta años, todo lo que se puede decir sobre este tema, se ha dicho ya. No hay duda. Sí, el escritor tiene el derecho a la absoluta libertad de expresión, está protegido por la ley, y se le permite que publique. Su decisión de no comprometerse políticamente, de ser asocial, moralmente hereje, o simplemente irresponsable, debe ser defendida con celo. Nada más podría añadirse a este recital de idealidades, a este ir del "al por una parte al por otra parte".

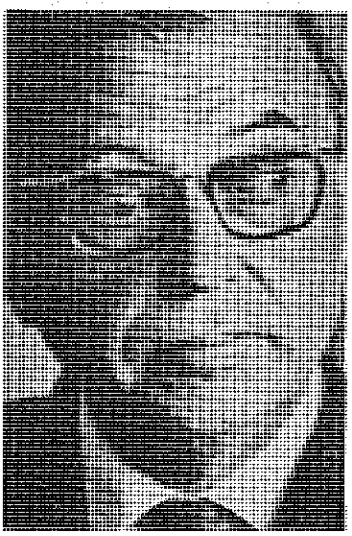
No se es miembro del Pen, porque se sea buen escritor, sino simplemente, porque se es escritor. Todos los que estaban ahí ("*p*oetas, *e*nsayistas, *n*ovelistas"), eran escritores. Había gente de primera importancia como Stephen Spender, Arthur Miller, Ignazio Silone, Pablo Neruda, Richard Hughes, Ivo Andric, y Rosamond Lehmann. (Ionesco prometió ir, pero no se presentó, Charles Olson llegó el último día.) Pero lo más notable, fue la ausencia de los novelistas, poetas y dramaturgos estrella que fueron invitados y menospreciaron al Pen. Entre los que se presentaron parecía haber un número desproporcionado de críticos y de escritores relacionados con instituciones. Spender es editor de Encounter y pronto estará en la Biblioteca del Congreso, Vladimir Dejder, no es sólo Vladimir Dejder, sino que también ha enseñado en la universidad de Manchester y varias universidades norteamericanas; Jean Blot, de Francia, y José Angel Valente de España, trabajan en la Unesco; Pablo Fernández de Cuba es agregado cultural de su país en Londres, etc.

Después venía la masa de los Pen, legiones de trabajadores oscuros atareados en su octava novela, sus libros para niños o sus cuentos de misterio, entre estos se encontraban las mujeres escritoras, invariablemente de edad madura o ya tendiendo a viejas, que llenaban las sesiones plenarias sostenidas en el salón principal. Todas ellas, se ajustaban los audífonos para escuchar las traducciones de los discursos al inglés y al francés. Hay que recordar también que reunían autógrafos. Un escritor es un escritor, un escritor, un escritor...

Las discusiones útiles para los escritores (poetas, ensayistas, novelistas) acerca de la literatura brillaron por su ausencia, y fueron sustituidas por discursos sobre "La importancia de la literatura hoy", o "La comunicación de masas".

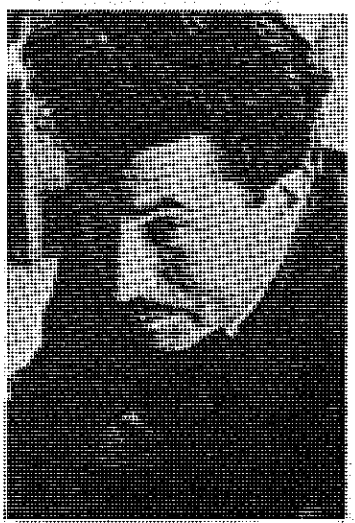
Se supo que Sartre había caído en desgracia entre los escritores polacos jóvenes, porque éstos consideran que su reacción ante el Premio Nobel, fue política en exceso; entre ellos, siguen siendo ídolos Camus y Kafka, una nariz adelante de Salinger; que Sartre sigue teniendo muchísima influencia en Brasil, que Kafka ha pasado de moda en Hungría, que en Holanda hay muchas novelas sobre "el problema judío", pero (¿y?), que en Holanda se toman más en serio las novelas que las obras de teatro. Pero ya basta de esto, lo que importa narrar del congreso, es algo, por lo menos para mí, inesperado.

Muchos seres humanos de muchos países distintos, se juntaron como personas de buena voluntad, porque en tanto que escritores era un grupo de ciudadanos hipotéticamente naturalizados. El espíritu de fraternidad del congreso de Bled, por ligeras que fueran las bases de una vocación común, fue extremadamente emocionante. Este espíritu estaba tal vez constituido por una mezcla de tacto sensible, de curiosidad, de admiración, de despreocupación por el hecho de que habláramos unos con otros, y que no pasara nada horrible ni desagradable, porque a la mayoría de nosotros nos han sido vendidas acciones no muy católicas por parte de nuestros gobiernos, por parte de nuestros prejuicios y de nuestra propia sofisticación. Si hubiéramos podido reprimir la fácil sonrisa, que la esgrima verbal arriba descrita, podía ha-



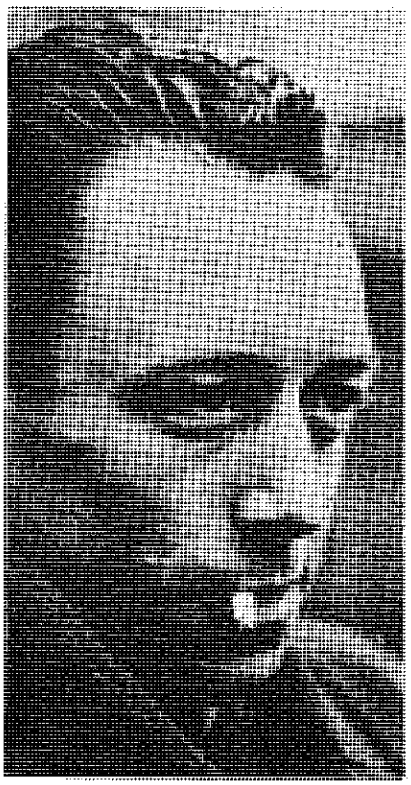
Sartre

Miller y Marilyn

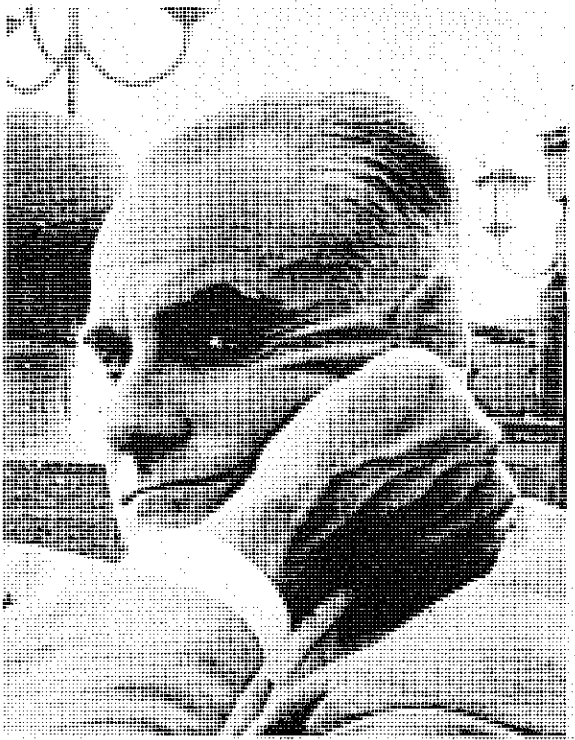


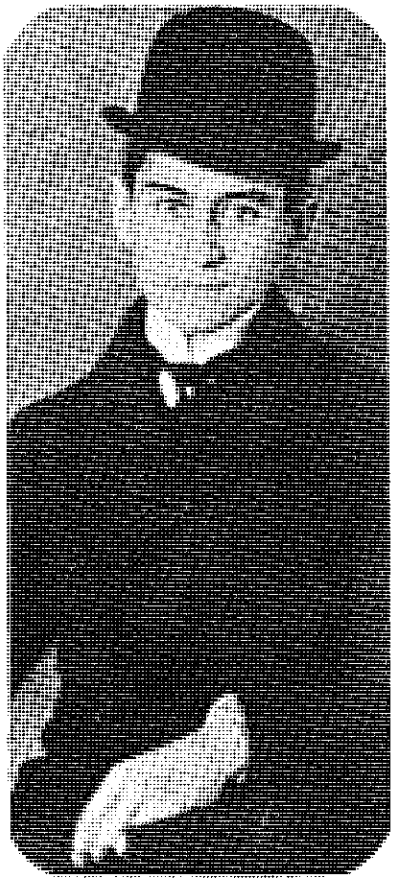
Robbe-Grillet

Camus



Moravia

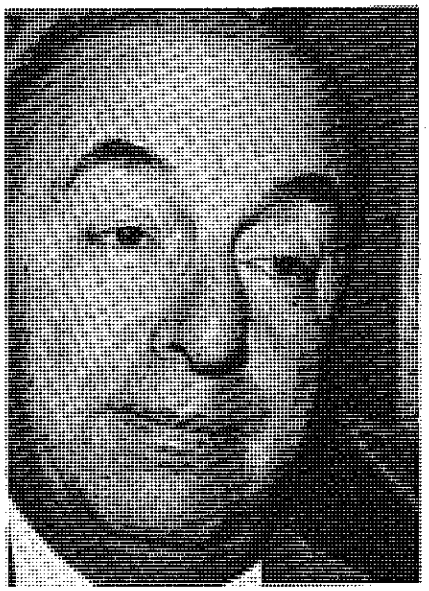




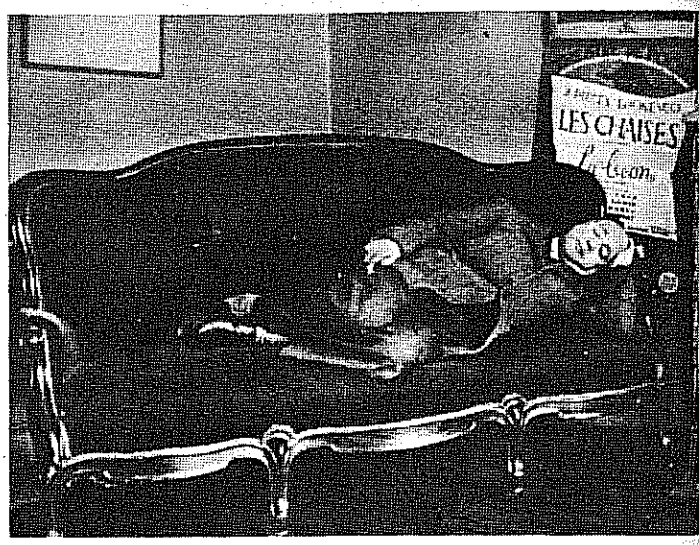
Kafka

Spender

Neruda



Ionesco



Silone

ber producido entre nosotros, demasiado sofisticados para ser tan solemnes, hubiera habido la posibilidad de poner al desnudo provincialismos y complacencias.

¿Es posible que un escritor angloamericano, siempre puntualmente publicado, ocupado con su propio trabajo, imagine de verdad qué significa haber sufrido o haber corrido el riesgo del exilio y de la cárcel por sus escritos? Es probable que no. Por lo menos hasta que sale de su país y encuentra en carne y bueso a esta clase de escritores y se queda hablando con ellos hasta las cuatro de la madrugada. En Nueva York, nunca hubiéramos podido imaginar el placer y la consternación que se sienten mientras, tomando café, se contestan pregnntas ardientes, ingenuas, o preguntas muy bien documentadas sobre *Partisan Review,* o sobre recientes estrenos teatrales fuera de Broadway ("off Broadway"), preguntas éstas hechas por un joven escritor de Belgrado o Sofía que nunca ha ido más al occidente que Bled. No es posible percibir lo que significa para escritores de la Alemania Oriental y Occidental, que no tienen otro medio de encontrarse, el profundo significado que tiene para ellos este diálogo, hasta que se los ve hablar en la mesa de al lado. Se dijo que después de una de estas reuniones inesperadas, un escritor de la Alemania Oriental estaba con las lágrimas en los ojos. No importa que un Club de escritores sea, en el mejor de los casos, una diversión, y en el peor de ellos, un absurdo. En muchos casos significa, ha significado, o puede significar muchísimo en Varsovia, Montevideo, Acra, Túnez, Vientiane, La Habana o Karachi. En los años de 50, en lo más álgido de la guerra fría, el Pen era el único instrumento de diálogo constante entre intelectuales de países comunistas y no comunistas. Este diálogo no es menos útil durante el deshielo de los años de 60, y esto va tanto para ellos como para nosotros. La certeza cómoda, con la cual los liberales de occideute, aceptan el privilegio del escritor de declinar ponerse al servicio de cualquier punto de vista moral o social, revela, en muchos casos, falta de imaginación. Cambiemos solamente el verbo, y preguntémonos: ¿Qué sucede si el escritor, no está "sirviendo", sino "preservando"? Uno de los momentos más instructivos del congreso fue aquel en que un escritor checo se levantó para defender el deber del escritor como moralista y educador. Y no lo bacía como esperábamos los demás, porque pensara que los escritores deberían ayudar a construir el socialismo o trabajar por la causa de la paz, sino porque él pensaba que los escritores deben mantener los valores del liberalismo individual dentro de una sociedad colectivista.

El Pen siempre ha tenido fama de estar fuera de la "política", lo cual, explica su fuerza y supervivencia en la Europa Oriental, sin embargo, no hay duda de que la función, las intenciones, la razón misma de ser del Pen (explícita o tácita), es política, y consiste, precisamente, en liberalizar la situación. Desde que en los años de 20, la señora C.A. Dowson-Scott, inglesa, fundó el Pen, siguiendo el modelo de los parlamentos internacionales, el club ha sido dominado por su núcleo inglés (John Galswhorthy fue su primer presidente internacional) y se ha dedicado a ejercer una presión discreta, a la vez que insistente, para que en los países menos liberales se dejara en paz a los escritores. Una de las técnicas más eficaces para llevar a cabo este propósito son las resoluciones tomadas en los congresos anuales. El más memorable de estos, fue el de Dubrovnik (1933), bajo la presidencia de H. G. Wells, cuando los miembros reunidos discutieron y denunciaron al gobierno nazi por la quema de libros, al racismo y al centro del Pen Club de Berlín por haber expulsado a sus miembros comunistas, en aquel entonces parte de la delegación alemana, abandonó la reunión. En años recientes, se ha apaleado ritualmente a España y Portugal. En el presente congreso, se decidió condenar la censura, cosa ya acostumbrada en esos dos países, señalándose especialmente las limitaciones impuestas por el gobierno de España a los escritores catalanes, y recordando la negativa por parte del gobierno español de que participara en el congreso el invitado de honor que era José Bergamín. Pero la mayor parte del trabajo real del Pen Club, se lleva a cabo, según creo, tras bambalinas. David Carver, secretario durante los últimos quince años, ha sacado de la cárcel, y en varios casos, ha salvado la vida de dieciocho escritores húngaros (en 1956). Se dice también que contribuyó, gracias a los oficios de Alexei Surkov, presidente de la Unión Soviética de Escritores, a desencarcelar a Olga Ivinskaya, la antigua secretaria de Pasternak, así como a su hija, poco después de que habían sido condenadas a siete años de cárcel por violar los reglamentos monetarios.

El espectro que se cernía esta vez sobre el congreso del Pen Club era, naturalmente, el caso de Mihajlo Mihajlov, el joven académico yugoeslavo condenado a nueve meses de cárcel por sus textos sobre la era estaliniana, y el nada impetuoso progreso de desestalinización. Supongo, que muchos delegados del Pen, vinieron a Yugoeslavia dispuestos a hacer un escándalo acerca del caso Mihajlov. Sin embargo, unos días antes de que se abriera el congreso, la corte de apelación levantó la condena de una de las dos acusaciones, y aplazó el castigo de la otra sentencia. No se alcanzó una victoria tan completa como se hubiera deseado, no sólo porque no se anuló el caso completamente, si no, y esto es lo más importante, por el becho de que no se establecieron firmes precedentes para casos futuros del mismo tipo. Debo

decir, que no conocí a ningún burócrata literario, y había muchos, de Yugoeslavia, que no deplorara la persecución de Mihajlov. Parece, no haber duda de que el veredicto de la corte de apelación, se debió en parte, incluso principalmente, a la apertura del congreso del Pen, y a una serie de negociaciones silenciosas y previas al congreso, por parte de Carver y Matej Bor, presidente del Pen Club esloveno.

Naturalmente, se pueden citar muchos casos enojosos, en que el Pen Club se ha mantenido silencioso. (¿Dónde estaba el Pen, cuando le suspendieron el pasaporte por seis años a Arthur Miller, durante la época macarthista, y dónde están las resoluciones del Pen protestando por el tratamiento inhumano e insultante a ciertos escritores de la altura de Anna Akhmatova, que persiste en la Unión Soviética hasta la fecha?.) Pero, parece que empuja donde puede lograr algo práctico. En el caso de los rusos, una denuncia rotunda lograría muy poco, aparte de darle a los denunciantes un sentido virtuoso. Pero el establecimiento de centros del Pen Club en la Unión Soviética podría conducir a una mejoría de las condiciones en aquel país. Esta posibilidad, que parece estar cerca de realizarse, proporcionó los momentos más dramáticos del último congreso. Por primera vez en la historia, la Unión Soviética envió una delegación de "observadores", lo cual es un gran paso para que se establezcan centros del Pen Club en las principales ciudades rusas, y para que participen los rusos como miembros activos en el congreso del próximo año.

No fue tan sólo la presencia de siete observadores rusos, que fue una muestra de buenos augurios, sino el hecho de que la delegación soviética acordó, después de muchas reflexiones, dividirse, y participar individualmente en las cinco mesas redondas, o seminarios organizados por Keith Bosford, fuera de la vigilancia de los demás. Y los rusos participaron de verdad, al principio tímida y expectativamente, pero al fin y al cabo, tomando en serio sus propios clisés. Porque el Pen no consiguió la presencia de Anna Akhmatova o Andrey Voznesensky o Aleksandr Solzhenitzyn, que fueron invitados. Pero los que vinieron fueron el mismo Zurkov, algunos críticos y profesores, y solamente un escritor de categoría, el novelista Leonid Leonov; era un grupo de hombres maduros y robustos, llenos de una afabilidad algo tediosa. Los demás miembros del congreso, incluso los delegados de Europa Oriental, en general los trataban con una cortesía ansiosa y ligeramente culpable, que hacía pensar en niños blancos de la alta clase media de una escuela privada, liberal, recientemente integrada, dando la bienvenida y tratando de que un pequeño grupo de niños de Harlem, se sintieran cómodos. Pero lo importante es que ahí estaban, y que participaron.

Cualquiera que hubiera venido a Bled en busca de un intercambio de altura entre profesiones, juzgará que el congreso fue un lamentable fracaso. El único trabajo riguroso y literario fue el de Jean Bloch-Michel sobre Robbe-Grillet, obra excelente que nada tenía que ver con lo que pasaba ahí.

Sin embargo, las ambigüedades del papel del Pen Club persisten, y por lo que a ellas se refiere, parece que está pasando por un cambio. Arthur Miller, el presidente internacional elegido en este congreso, ofrece perspectivas de nueva vida, cosa que bien necesita, después de la desastrosa presidencia ausente de Alberto Moravia.

Es claro que Miller tiene la intención de hacer dos cosas. Primero, revivir el Pen Club norteamericano, que es ahora una concha vacía. Segundo, aumentar la representación de Asia y Africa. Hasta ahora, el Pen ha sido principalmente europeo, con la participación de Estados Unidos, algunas naciones de Latinoamérica y Japón. Los lugares de reunión de los próximos congresos muestran la deseuropeización por venir. El próximo se realizará en Nueva York; el de 1957 en Bangalore, India. El Senegal y la Costa de Marfil se disputan el congreso siguiente.

LAS ARTES / LECTURAS

El eterno retorno

San Gregorio de Nisa

Si lo que voy a decir, se acerca o no se acerca a la verdad, solamente lo sabe Aquel que es la Verdad. Lo que sigue es lo que me aparece como verdadero. Dios dijo: "Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza." Esta imagen de Dios se realiza plenamente en la naturaleza humana considerada en su totalidad. Adán todavía no había llegado a ser. El nombre Adán significa "formado de la tierra", según los eruditos hebreos. El apóstol Pablo, buen conocedor de su hebreo natal, tradujo el nombre de Adán al griego, por la palabra *goicón*, es decir, "de la tierra".

Así, hombre significa naturaleza universal del hombre, esta cosa semejante a Dios hecha a semejanza de Dios. No fue una simple parte de la totalidad la que adquirió el ser por la sabiduría todopoderosa de Dios, sino, y de una vez por todas, la extensión total de la naturaleza creada. Todo lo vio el que tiene todas las cosas aun antes de que vengan a ser; vio en su mente, la creación; todo lo vio Aquel que conoce todas las cosas aun antes de que vengan a ser; vio en su mente, de una visión inmediata, toda la extensión y el número de la raza humana. Puesto que también vio la inclinación que nuestra naturaleza tendría hacia el mal, y cómo con nuestro libre albedrío caeríamos de una dignidad igual a la de los ángeles para esposarnos con las creaturas más bajas, mezcló con la imagen de sí mismo, un elemento irracional. En la sagrada naturaleza de Dios, la distinción de macho y hembra no podía tener lugar. Pero Dios transfirió al hombre una característica de la creación bruta, otorgando a nuestra raza un medio de acrecentarse que estaba fuera de toda proporción con nuestra altísima naturaleza cuando fue primeramente creada. Cuando Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza no añadió el poder de acrecentarse y multiplicarse; fue sólo cuando dividió al hombre en macho y hembra, que dijo: "Creced y multiplicaos, y llenad la totalidad de la tierra."

San Gregorio de Nisa, *De la formación del hombre*, cap. XXII.

Le Corbusier

POR EL ARQ. TEODORO GONZALEZ DE LEON

Hace dieciocho años, en 1947, obtuve una beca del gobierno de Francia para continuar mis estudios en aquel país. Por entonces se iniciaba aquí, para desarrollar el proyecto de Ciudad Universitaria, la formación de equipos de los cuales yo había quedado injustamente excluido, lo mismo que los dos compañeros con quienes elaboré el anteproyecto ganador del concurso y qne finalmente sirvió de base para la realización del actual conjunto. En esas circunstancias salí bacia París, y lo hice con una meta: conocer la obra de Le Corbusier que a través de innumerables publicaciones se había constituído en guía de nuestra formación escolar, para mí y para una media docena de compañeros, y que además había influido tan directamente en el citado anteproyecto de Ciudad Universitaria.

En París me bastó ver un concurso de composición de la Escuela de Bellas Artes para convencerme de que no era ése el lugar indicado para adquirir más conocimientos y, a los quince días de mi llegada, me encontraba a las puertas del nnmero 35 de la calle de Sèvres donde Le Corbusier tenía su taller de arquitectura.

El taller estaba en el segundo piso de un gris y viejo convento jesuíta del siglo XVIII. Por toda identificación —ya que se trata de una dirección ampliamente conocida en el mundo arquitectónico—, había un letrero escrito a mano sobre un trozo de cartón: "Le Corbusier, al fondo del corredor". Era un estrecho local de 3 metros 50 de ancho por unos 40 de largo, iluminado por una serie de ventanas regulares, relativamente angostas, que daban hacia un patio interior. Ocupaban la entrada una vieja máquina de copias —con su olor característico— y el escritorio y archiveros de la secretaria. Seguían unas divisiones precarias, que alojaban el lugar de trabajo de Le Corbusier, y más al fondo se extendía el resto del taller. Los plafones, de manta de cielo restirada, estaban rasgados, humedecidos y colgados. En aquel lugar se había fraguado una de las obras más importantes de la arquitectura moderna y a aquel lugar llegaba yo a pedir trabajo como dibujante sin remuneración.

En ese tiempo se empezaba a construir la Unidad de Habitación de Marsella y babía necesidad de personal en la sección de ingeniería, en la cual pasé dos meses dibujando varillas y tablas de secciones. Mis compañeros eran suecos, griegos, italianos, portugueses, argentinos, norteamericanos, colombianos, belgas: en total cuarenta personas entre las que sólo había cinco franceses. Esta proporción minoritaria se explica en parte por la poca aceptación que, aún en esas fecbas, tenía la obra de Le Corbusier en los medios institucionales.

Con todo, la situación había mejorado. Después dc un largo periodo en que el maestro no tuvo prácticamente obras, construía el edificio de Marsella, iniciaba el plano regulador de Bogotá y tenía la consultoría del edificio de las Naciones Unidas —todos ellos trabajos bien remunerados—. Esto le permitió bacer un modesto y rápido arreglo del taller para dejarlo tal como se le conoce hoy en día por las fotografías publicadas, con nn cubículo mínimo de 2.26 de ancho por 2.26 de largo y 2.26 de altura para su trabajo personal, privados para el ingeniero jefe y la secretaria, y un bello mural qne él mismo pintó rápidamente al fondo.

Me he detenido en esta descripción para hacer resaltar las condiciones en que trabajó el pionero más importante del urbanismo y la arquitectura moderna. La verdad es que por estar comprometido exclusivamente con sus ideas y por negarse en forma tajante a toda concesión, con una honestidad y una voluntad a toda prueba, perdió no pocos encargos y beneficios. Este es un fenómeno que difícilmente podemos entender, en toda su amplitud, en nuestro continente. Ya desde que estábamos en la escuela nos parecía increíble e irritante que Le Corbusier no pudiera realizar, en su propio país una de las más bellas concepciones de la arquitectura moderna. Ya la situación se prolongó a pesar del gran homenaje que le hicieron en 1963 con motivo de sns setenta y cinco años: Le Corbusier no pudo ver construidas ninguna obra suya de importancia en la ciudad a la que dedicó su vida.

Durante tres meses trabajé como dibujante, incorporado ya a la sección de arquitectura, en el proyecto del techo-jardín de la Unidad de Marsella. Para diseñar esta parte del edificio se recurría al auxilio de una gran maqueta de yeso que fue reformada pacientemente no menos de seis veces. Más adelante me confiaron, como encargado de diseño, el desarrollo del edificio de una fábrica textil en Saint-Dié, pequeño poblado de Francia destruido por la guerra, y el de una pequeña tienda de lujo en el centro de París. Estos últimos trabajos me permitieron conocer más a fondo la compleja mecánica de creación del gran arquitecto.

Su actitud para con nosotros era la de un verdadero maestro, paciente y delicado ante nuestras tentativas. Nos hacía partir de un pequeño croquis, y debo confesar que, sólo hasta muy avanzado el proyecto, descubríamos que aquel dibujo contenía ya todas las ideas del desarrollo. Pero el estudio de cada sección era in-

terminable, estaba sujeto a cambios constantes, lentamente madurados, e implicaba realizar dibujos a diferentes escalas. Por otra parte el taller disponía de una gran área de pizarrón, de 4 metros 80 de altura en la que él, personalmente, trepado a una escalera, dibujaba a tamaño natural las columnas, las puertas, las ventanas, las escaleras, los barandales que estaba estudiando.

Constantemente repetía un comentario, ya familiar para nosotros, al tiempo que corregía nuestros trabajos: "La arquitectura es muy difícil, usted sabe; no es como la música, en que se puede ser genio a los once años. La arquitectura es nn oficio duro y cuesta mucho aprenderlo". Con voz pausada iba comentando todas sus intenciones y ejecutaba sus admirables croquis; iba conduciéndonos a la búsqueda permanente, a evitar los mecanismos que asesinan la creación. Auténtico maestro, transmitía su pasión por el oficio y sus enseñanzas, no en teoría, sino en la práctica cotidiana. También, como todo buen maestro, estuvo pendiente durante toda su vida de las personas que tuvieron contacto cou él y no dejó de alentarlas con sus extraordinarias cartas. Guardo de ellas una media docena, de las cuales dos fueron escritas por iniciativa propia para preguntarme qué era de mí, qué hacía; en otra comenta muy generosamente el libro que publiqué sobre mi trabajo en Barra de Navidad y que le envié hace cuatro años.

Respecto a la deferencia de que daba prueba el maestro con aquellos que compartían sus intereses, dice Oscar Niemeyer: "Mi primer contacto con Le Corbusier se produjo en 1936, cuando invitado por el ministro de Educación pasó algunos días entre nosotros. Tuve entonces la oportunidad de trabajar bajo su dirección y de trazar algunas perspectivas para sus proyectos. Recuerdo su actitud afectuosa para con nosotros y la carta que envió a Lucio Costa a su regreso a Francia, en la cual mencionaba de paso mi nombre, episodio sin importancia pero que en ese momento —acababa yo de salir de la escuela— fue para mí un gran estímulo". Y agrega Niemeyer más adelante: "Me acuerdo de él, en fin, cuando caminaba conmigo en Brasilia, lleno de generosidad, sin esa dureza que tan notoriamente lo distinguía y que aceptábamos porque provenía de la incomprensión de los hombres frente a su obra. Eso me lo hace diferente, no sólo como maestro genial que todos hemos respetado, sino también como el hombre delicado que uno siente generoso con todo cuanto lo rodea".

Sistemáticamente enviaha el maestro a sus colaboradores a visitar las obras. En uno de estos viajes fuí testigo de nn accidente imprevisible que determinó tal vez un cambio fundamental en la obra de Le Corbusier: había quedado defectuoso el colado de las primeras columnas del edificio de Marsella y esperábamos al maestro para comunicárselo. Después de una atenta observación, ordenó que todos los colados subseeuentes se realizaran con aquella misma textura burda, e incluso anotó la especificación del tipo de madera sin labrar que debería utilizarse en la cimbra. Toda su obra posterior, la iglesia de Ronchamp, el convento de La Tourette, las unidades de habitación de Nantes y de Berlín, el pabellón de Brasil en la ciudad universitaria de París y el gran conjunto de Chandigarh en la India llevan esa marca en el acabado, que él denominó "concreto bruto". El concreto aparente con tales características adquiere una monumentalidad sobrecogedora y una agresividad semejante a la que posee la pintura expresionista abstracta e informalista de la última década.

A este brutalismo, como se le ha llamado, se aunan el rigor y la austeridad propios de la obra entera de Le Corbusier, presentes aún en sus primeras obras a las qne la finura del diseño coufiere a primera vista una apariencia de delicadeza —recuérdese el pórtico y el vestíbulo del Pabellón Suizo—. Recientemente visité el edificio de la fundación Carpenter de Artes Visuales y Diseño de la Universidad de Harvard, en Boston, que es sn única obra en Norteamérica. Está construida a base de dos volúmenes curvos entrelazados, perforados por amplios vanos que protegen distintos tipos de parteluces. El acabado exterior es de concreto aparente, lo mismo que los plafones y los pisos de cemento pulido sin color; los barandales son de tubo redondo de fierro y, con excepción de las piezas móviles, se suprimió la herrería para la sujeción de cristales: éstos son recibidos directamente por ranuras dispuestas en el concreto de los muros y los plafones. Difícilmente podría darse mayor austeridad en una obra arquitectónica. Siu embargo, el efecto que produce la contemplación del edificio se diluye notablemente en las fotografías de las publicaciones, en las que se suavizan texturas y contrastes. Tal vez esto pueda explicar la enorme diferencia que existe entre la obra del maestro y la de la mayoría de sus seguidores: muchos de ellos uo conocen más que las fotos. Con excepción de algunos como Breuer en su última etapa, Rudolph y Tange —que tienen concepciones monumentales y bastante severas—, la producción de los demás resulta banal. La libertad formal de Le Corbnsier, lejos de provenir del accidente meramente agradable, está fincada en un diseño de premeditado rigor.

No está emparentado este rigor con el de las primeras obras del funcionalismo, en las que priva un rígido sentido de utilidad y de economía. A la austeridad de Le Corbusier habría que buscarle más bien raíces poéticas. Por supuesto tieue estas mismas raíces su hrutalismo de la última época, y no son de ninguna manera consideraciones económicas las que lo determinaron a utilizar el "concreto bruto" en las obras realizadas en un país pobre como la India. Veamos lo que escribía al respecto: "Lo que queda de las empresas humanas no es lo que sirve, sino lo que emociona". Y añadía más adelante: "Las obras de utilidad son superadas todos los días; su ntilidad mnere; una nueva utilidad la reemplaza. Así se suceden los trabajos del hombre. El acondicionamien-

to del territorio se hace y se deshace. Más aún, las civilizaciones se acaban. La nuestra se acaba. Una civilización nueva ha comenzado una vez más en la historia".

Desde otro punto de vista la obra de Le Corbusier es profundamente racional y cartesiana, lo cual es válido únicamente si la juzgamos como una unidad. Pero si consideramos aisladamente los componentes de cada obra —su solución estructural o su diseño espacial, por ejemplo— resultaría inútil buscar en ellos ese racionalismo. Lo que encontraríamos sería un marco racional, como decía Le Corbusier, "con rendijas por las que puede entrar la poesía"; un punto de apoyo para la creación libre y no una disciplina férrea llevada hasta sus últimas consecuencias —aunque de esta última posición, también válida, sacan partido la escuela de Chicago y los maestros alemanes modernos—. A modo de ilustración evoco nuevamente sus primeras obras producidas entre 1922 y 1936, en las que el diseño espacial parece llegar a un extremo racional, pero que contienen siempre elementos no sistemáticos: recuérdese la complicada solución volumétrica de la planta baja y de la azotea en el edificio del Ejército de Salvación en París, en contraste con la limpieza del paño de vidrio del cuerpo principal. No sólo abundan estos ejemplos en la obra de Le Corbusier; me atrevería a decir que son una característica inconfundible de ella.

La obra juzgada como unidad, como acontecimiento, revela en cambio un racionalismo impecable. Claro que para descubrirlo sin perderse en el aparente caos de una obra tan vasta es preciso volver a trazar la evolución, a lo largo de la vida del maestro, de cada tipo de edificio que construyó. Advertimos entonces que cada nueva versión se apoya en la anterior, la perfecciona y la redondea: es un testimonio de la coherencia de su pensamiento. Así, en sus casas-habitación particulares, observamos que desde sns primeros proyectos de 1917 le preocupa lograr un espacio interior de doble altura, un espacio simple, tridimensional,

encerrado en un cubo, vertido hacia un ambiente interior —pese a los ventanales— más que hacia el medio que rodea la construcción.

La trayectoria del edificio colectivo de habitación es aún más congruente e impresionante. Desde los primeros proyectos de 1915 se va gestando ese complejo plástico-social-constructivo que él denomina la Unidad de Habitación y que cristaliza en 1946 con el edificio de Marsella: complejo plástico porque la unidad está concebida como un objeto *compuesto* —o sea, producto de un proceso de composición—, *claro y distinto*, colocado en el paisaje sin buscar mimetismos, como un objeto creado y artificial; complejo social porque alberga, aparte de las viviendas, una diversidad de instituciones necesarias a una vida comunal completa y variada y a las que él denomina las prolongaciones del hogar —guarderías, clubs juveniles, bibliotecas, tiendas, campos deportivos, etc.—; y complejo constructivo porque para este tipo de edificios Le Corbusier propone desde 1914 la industrialización de la construcción. Desgraciadamente en este último aspecto sus resultados no fueron satisfactorios ya que, aunque fue el pionero y el primer propagandista de esa idea, no pudo adquirir la experiencia que requiere la industrialización de la construcción en vista de las escasas oportunidades que tuvo de realizar obras.

No menos coherente es la trayectoria del centro de negocios y de trabajo que Le Corbusier resuelve como "rascacielos", desde 1922, en su proyecto de "Una ciudad contemporánea de 3 millones de habitantes". El establecimiento que propone difiere notablemente del "rascacielos" empírico y gótico de Nueva York. Cuando en ocasión de su viaje a esa ciudad dijo que "los rascacielos de Nueva York eran muy pequeños", se refería a que fueron construidos sin lógica en su estructura, sin espacios tributarios libres, sin tomar en cuenta su relación con el resto de la urbe y los servicios que de ella requerían. Le Corbusier propone un rascacielos cartesiano. La idea se va desarrollando a través de múltiples proyectos y cristaliza con el de Argel, así como con el anteproyecto del edificio de Naciones Unidas, del cual como se sabe fue excluido. Es el primero en racionalizar las instalaciones del rascacielo, que intercala en forma de faja ciega en la masa del edificio, y el primero en concebirlo como un paralelepípedo vertical, con su plaza de acceso al pie, concepción que utilizan indiferentemente los arquitectos

modernos de todas las tendencias plásticas.

Tanto los tipos de edificio cuya trayectoria reconstruimos como todo el resto de su obra, están concebidos en forma clásica: Le Corbusier cree en la composición, en la proporción y en la armonía. Sus volúmenes y sus espacios son definidos y estáticos. Aplica al diseño arquitectónico un sistema de medidas, el Modulor, que es producto de su creencia en una secreta relación matemática, profundamente pitagórica, entre el hombre y la naturaleza.

A medida que iba yo conociendo más íntimamente al maestro, comprendía que lo que reflejaba en su obra era también el rigor y la austeridad de su vida diaria. Al final de mi estancia en París, Le Corbusier me confió el diseño de los ventanales de su apartamiento, situado en el techo-jardín de un edificio que realizó en el año de 1929. Los nuevos ventanales de madera, pesados y complejos, se concibieron conforme al espíritu de su segunda etapa de diseño. Tuve ocasión entonces de trabajar durante un mes entero, todas las mañanas, en su propia casa, en el taller donde pintaba. Esta feliz circunstancia me permitió conocer la disciplina inflexible que presidía tanto la vida del hombre como la del artista plástico. Cuando yo me presentaba, a las 7 y 30 de la mañana, Le Corbusier ya había corrido una milla alrededor de la manzana de su apartamiento —tenía entonces sesenta años— y se había desayunado. De esa bora a las 9 y 30 se dedicaba a escribir. Después, pasaba pintando las horas que lo separaban de la comida del mediodía. Almorzábamos y a las 2 y 30 salíamos hacia el centro de la ciudad, al taller de la calle de Sèvres donde el maestro trabajaba como urbanista y arquitecto hasta las 8 y media o 9 de la noche.

Su taller de pintura era un amplio y bien iluminado salón. Aislados, no adosados a los muros, se encontraban en él tres armarios con cajones al frente y cubiertos en la parte de atrás por cuadros de su época purista. Complementaban el mobiliario un librero, con muy pocos libros, que semiocultaban su escritorio, y dos caballetes. Los armarios contenían una impresionante colección de gouaches y dibujos perfectamente clasificados —recuérdese que Le Corbusier no quiso vender en toda su vida ni un cuadro ni un dibujo—; varios cajones alojaban cantos rodados, huesos y trozos de madera reunidos durante largos años. Esta última colección, celosamente guardada y clasificada también, me dio la clave de muchas de las formas que de manera obsesiva se presentan en su pintura, en los volúmenes de su arquitectura y en los trazos de sus magistrales ordenamientos urbanos. Tanto el taller como el resto del apartamiento tenían una apariencia austera, daban la impresión de contener pocas cosas. 'El problema de saber habitar radica en saber guardar", sostenía Le Corbusier.

El perfecto equilibrio y la integración que supo establecer entre actividades tan diferentes como las de escritor, pintor y arquitecto, le permitía trabajar trece horas diarias. En el fondo se creó un oficio: el de vivir para producir. En todo momento daba la impresión —y además lo hacía sentir sin falsas modestias— de que tenía algo importante que realizar, que comunicar al mundo, para lo cual era imprescindible organizarse. Supe, por conducto de su mujer, que le costó mucho trabajo adquirir esa disciplina. En su primera época, hasta 1930, fue notablemente desorganizado. A los cuarenta años dejó el cigarro, empezó a jugar básquetbol y ordenó su vida para aumentar su productividad. Su famoso esquema del sol que se levanta, se acuesta y vuelve a levantarse cumpliendo el ciclo de 24 boras, —ciclo implacable que según él debía determinar todo ordenamiento urbanístico y condicionar provechosamente las actividades humanas—, ese esquema estructuraba su existencia diaria.

Sólo en función de esa administración sabia del tiempo disponible nos explicamos la vastedad y la diversidad de su obra, que más bien parece hecha por varios hombres. Mies van der Rohe dice que cuando lo conoció en 1910, en el taller de Peter Behrens, sintió que se hallaba en presencia de un hombre del Renacimiento. Y Le Corbusier es, sin lugar a dudas, el artista más completo que ha producido la época moderna.

Artista completo en el sentido renacentista, su personalidad reúne además otras características que hacen de él un hombre típicamente contemporáneo. Es notable su intuición sociológica aunque en muchos aspectos pueda emparentarse con el socialismo utópico del siglo XIX, tal como lo demuestra el admirable texto de *Los tres establecimientos humanos*. Funda la Ascoral, organización compuesta por sociólogos, economistas, higienistas, ingenieros, urbanistas, agrónomos, consciente de que los problemas de planeación del territorio y del ordenamiento urbano requieren la atención de equipos constituídos por técnicos de diversas disciplinas. Allí está en gérmen, en forma aún elemental, la idea de los modernos equipos de planeación que comenzaron a funcionar después de la guerra en algunos países.

En el campo de la producción arquitectónica, preocupa a Le Corbusier el dilema entre arquitecto artesano y empresa productora de edificios. Trata de realizar trabajo en equipo y funda para ellos el AT-BAT (Taller de Constructores), en el que se asocia con uno de los ingenieros más notables de Francia, Vladimir Bodiansky. Con ese equipo, en el que me tocó a mí trabajar, realiza Saint-Dié y Marsella. Sin embargo, a mi modo de ver, la aventura resulta negativa. La empresa no funciona. Le Corbusier sigue siendo un artesano creador para quien la solución de cada detalle debe implicar una aportación creativa respecto al detalle similar de la obra anterior; infunde a sus colaboradores un constante afán de creación, pero no logra implantar un código de trabajo. El AT-BAT desaparece dejando tras sí una obra que bien podría ser la de un artesano solitario.

Aparte de sus dibujos, su pintura, sus esculturas y sus edificios, que

permanecen —dicho sea en términos de Le Corbusier— como *acontecimientos* de los que sólo somos espectadores, el maestro dejó al mundo moderno un enorme legado: lo integran una serie de postulados de carácter general, mnchos de los cuales son actualmente el patrimonio y el útil de trabajo de las instituciones urbanas y de los arquitectos particulares.

De Le Corbusier heredamos el concepto de un binomio indisoluble: Urbanismo-Arquitectura. Como urbanista nos legó "La Ciudad Luminosa", concebido como un gran conjunto de paralelepípedos construidos entre jardines. Rescató estos jardines para el peatón, al que aisló de los vehículos, ideando un tejido completo de vías jerarquizadas y diferenciadas según su teoría de las siete vías. Nos propuso también una organización elemental de las actividades humanas en la urbe, de modo que se restableciera un equilibrio vital entre el cultivo del cuerpo y el cultivo del espíritu, el trabajo y la circulación. Y finalmente planteó una forma coherente para la ocupación del territorio: "Los tres establecimientos humanos", a saber, la ciudad radiocéntrica de intercambios, la ciudad lineal industrial establecida a lo largo de las vías de comunicación, y la unidad de explotación agrícola.

Como arquitecto nos legó el edificio sobre postes que ya es patrimonio de muchos constructores de las más diversas tendencias; la sistematización del paño de vidrio en la fachada, unido al parteluz que permite controlar la entrada de los rayos solares en los interiores; y finalmente el aprovechamiento de las azoteas de los edificios.

Estas aportaciones no tienen dueño, pasaron a la categoría de conquistas de nuestra civilización, y aún puede sacarse de ellas un fruto insospechado por muy diversos caminos. La obra de Le Corbusier es en sí inimitable, personal, irrepetible. Su legado teórico y su pasión por el oficio nos impulsan, en cambio, a emularlo como servidores de la sociedad. Y esto es lo único que se puede imitar de Le Corbusier.

Exposiciones

Coen

Arnaldo Coen es, junto con Toledo, el más prometedor de nuestros pintores jóvenes. Su pintura consiste, en parte, en la alegría, la espontaneidad, el goce con que pinta. Pero ni la alegría ni la espontaneidad ni el goce son suficientes. Hay pintura cuando *hay imagen*, color, materia y, sobre todo, estructura. Coen posee un dominio de la materia y del color que ahora se hacen ya evidentes. Posee también una estructura que es, sobre todo, dibujo de espacios (todavía no alcanza siempre a ser construcción del espacio).

Pintura para verse (hay que perdonar la perogrullada), la de Coen está tejida de símbolos eróticos, de un erotismo que nunca se precipita en el pecado de lo erótico: la pura manifestación. El erotismo, de la obra de Coen es, ante todo, una búsqueda, casi siempre gozosa de expresión; no un fin en sí. En cuanto a los símbolos, Coen no parece emplearlos con *propósito* simbólico. Son en él, imágenes naturales, imágenes que nacen como un poema, de su conciencia inmediata.

Coen-Toledo: dos nombres que hay que juntar, dos pintores que hay que ver y seguir atentamente.

[*Galería Juan Martín*, noviembre]

Máscaras japonesas

Si un teatro ha tenido continuidad en la historia, es el teatro No del Japón. Nacido de formas rituales, hermético, íntimamente ligado al Budismo Zen, el teatro No es, valga la comparación, lo que más se parece, en cuanto a la intención, a nuestros autos sacramentales. No busca la psicología de los personajes, no trata de encontrar rasgos realistas. Es arte de prototipos, arte de formas absolutas y, sin paradoja, de matices.

Las máscaras, esenciales en el teatro No como lo fueron en la tragedia griega, dan el tipo del personaje: el niño, el viejo, la mujer joven, el espíritu del sauce... Lo que predomina en estas máscaras es la economía de los medios; lo que más sorprende a quien las mira y admira es la diferencia dentro de la similitud. En la figuración de un mismo tipo, las variantes, por cambio de un rasgo, de un movimiento, de una mirada, hacen que el tipo sea *este* personaje. Arte esencial y esencialmente religioso, ha ofrecido durante una semana a los pocos que lo han visto en nuestra ciudad, una primera introducción a un drama espiritual que esperamos ver un día en teatros de México.

Breve, parca, la exposición de Máscaras del teatro No es una de las absolutamente mejores del año.

[Matsumoto, noviembre-diciembre]

Pintura mexicana de 1890 a 1910

Es esta la sexta exposición del ciclo *Historia de la pintura en México* presentada en estas galerías con la participación de instituciones oficia-

les y de colecciones privadas (colaboración especialmente valiosa puesto que muchos de los cuadros de esta categoría no pueden verse normalmente en museos o exposiciones de otra índole).

No es el "fin de siglo" una de las grandes épocas de nuestra pintura. No es, en todos y cada uno de los casos una época de transición, aunque sí es época de inicio para muchos pintores aquí representados: Atl, Rivera (espléndido en su cubismo), Orozco, Goitia.

Los estilos son variados: impresionismo, fuerte influencia del "art nouveau", cubismo, realismo de escuela española. Importantes, dentro del impresionismo —sí, un impresionismo derivado, no hay duda—: Clausell, Atl y sobre todo este sorprendente pintor que fue, en sus variados estilos, Rivera. Interesante, aunque mimético, algún cuadro de Rosas.

Pero si los pintores citados son ya básicamente imitativos, ya jóvenes que buscan su expresión futura, tres representan plenariamente la época, el fin de siglo: Saturnino Herrán, mucho más interesante visto dentro de un conjunto y un contexto de lo que podrían hacer sospechar sus cuadros sueltos; sobre todo Ruelas. Ruelas, varias veces comentado (Alfonso Reyes, Justino Fernández, Octavio Paz, Adrián Villagómez) vuelve a ser una revelación. No es necesario recordar las relaciones muy estrechas entre las obras de Ruelas y el modernismo. Es necesario, en cambio, volver a percibir su calidad de pintor, su "mundo" hecho de contrastes violentos: erotismo y muerte, tragedia y humor, metamorfosis y dramatismo.

Entre los demás pintores hay que recordar por su valor histórico, y nada más, a Germán Gedovius, Angel Zárraga y el buen retratista que fue Ramos Martínez.

¿No hay grandes pintores en estos años de modernismo al cubismo? Es probable que no. Su presentación es sin embargo importante para mostrarnos un momento de la pintura mexicana. Y, a fin de cuentas, tal vez sin arbitrariedad, una obra muy auténtica: la de Ruelas.

[Galería de Artes Plásticas de la Ciudad de México, diciembre-enero]

Pintura y escultura belgas

Interesan algunos nombres, algunas obras en esta exposición más indicativa que completa, más muestra que definición. Suele suceder que, al mostrarse la variedad, se muestra también la dispersión. De Smet, en quien Turner parece haber pasado por Cézanne, en cierta forma preside, por calidad y renombre, a los demás pintores. Sigue interesando el localismo de género —larga es la herencia— de Permeke. Entre los abstractos, sin duda, Servranckx. De los escultores, nuevamente Permeke, especialmente en su mitología de *Niobe*. El *Opus 46* de Sevransky viene a recordarnos que la abstracción geométrica es anterior a 1923.

[Museo de Arte Moderno, noviembre]

Escuelas de pintura al aire libre

Panorama histórico de la pintura al aire libre, que es más historia que pintura, más documento que arte. Sin embargo descuellan un excelente retrato de dama inglesa de Ramos Martínez, casi todos los grabados y un sorprendente niño con cabras de Luis Martínez. La intención de esta muestra queda clara en las palabras de Francisco Díaz de León: "Esta exposición es testimonio de cómo trabajaron los alumnos de las Escuelas al Aire Libre. Podrá advertirse ingenuidad en algunos; en otros, mejores logros; y aun es posible ver en ciertas obras cualidades de pintura excelente".

[Palacio de Bellas Artes, noviembre-diciembre]

Libros

Ensayo

ALFONSO REYES
Obras completas
volumen XVII,
Fondo de Cultura Económica,
México, 1965.

Este tomo de las obras completas de Alfonso Reyes es, en buena medida, continuación del tomo anterior. En aquél se editaban *La religión griega* seguida de una inédita *Mitología griega*. Hasta ahora se creía que Alfonso Reyes nunca había escrito un texto planeado sobre los héroes. Ernesto Mejía Sánchez ha descubierto este trabajo de don Alfonso que aparece ahora como primera parte del volumen XVII. Como ya es costumbre, y en Reyes la costumbre fue siempre rigor, vivísima disciplina, entusiasmo, *Los héroes* nos presenta, en carne y hueso, estas "criaturas terrestres y, en principio, mortales; antepasados de jurisdicción más vasta que los simples abuelos, y algo como unos santos patronos de los pueblos y los lugares; pero nunca, como los dioses, unos amos del universo". Aparecen aquí el jabalí Calidonio "uno de los magnos recursos para unificar las leyendas dispersas por los distintos pueblos griegos"; los argonautas, tratados en el mito y en la historia; Héracles diversamente simbolizado por los grupos peloponesios y los extrapeloponesios; la leyenda de Troya en la historia, en Homero, en la lírica, en los autores latinos, en la literatura medieval y moderna. El libro concluye con un análisis de las leyendas locales. Vuelve a asombrarnos, en *Los héroes*, la claridad natural y la sabiduría de don Alfonso.

Junta de Sombras, el segundo libro que compone este tomo XVII nos sorprende menos porque lo conocemos. Recordemos tan sólo que la erudición se vuelve siempre en Reyes

palabra viva y hablada. ¿No es bueno recordar la ironía con que Alfonso Reyes, en burlas que son veras, nos habla de la estrategia del gaucho Aquiles o de la novela de Platón, inventor de una Atlántida acaso aprendida de los egipcios?

Hay que recordarlo: don Alfonso Reyes sigue siendo nuestro maestro más vivo. [R. X.]

ADOLFO SANCHEZ VAZQUEZ
Las ideas estéticas de Marx
Ediciones ERA,
México, 1965.

Las ideas estéticas de Marx tiene la ventaja, desde su título, de no querer presentarnos una estética marxista. El marxismo, como toda ideología, puede ofrecer caminos dirigidos hacia "ideas" estéticas. No pueden constituir una estética. El libro de Sánchez Vázquez, compuesto de varios ensayos precisos, *parte* de una ideología; no creo que quiera establecer una ideología estética a partir de una ideología social. Y en ello radica, ya, su primera virtud.

La segunda virtud del libro consiste en abrir nuevas perspectivas a base de dos conceptos esenciales y constantemente desarrollados: el de creación y el de realidad.

Sánchez Vázquez inicia su tarea con una serie de exposiciones críticas de los puntos de vista marxistas acerca del arte. Es certera su crítica a Lukacs; "el realismo no agota la esfera del arte"; es igualmente certera su crítica de la obra de arte como forma de conocimiento y únicamente como esto: 'El arte sólo puede ser conocimiento ... transformando la realidad exterior, partiendo de ella, para hacer surgir una nueva realidad, u obra de arte". Certera también la idea, repetidamente expresada, de que el arte sobrevive a la ideología de un tiempo y un espacio dados.

Estas ideas surgen de la noción de creación. Aunque no estoy de acuerdo con la idea de que "el ser supremo para el hombre "es el hombre mismo —idea que no es solamente marxista sino que es típica de Feuerbach, Comte, Saint-Simon, el propio Nietzsche; aunque no creo que el hombre, perfectible como es, pueda llegar a ser totalmente desenajenado en una sociedad futura; pienso que la noción de creación es central a la actividad artística. Escribe Sánchez Vázquez: "no existe un objeto en sí porque el objeto es una creación del sujeto". De ahí que la actividad artística pueda relacionarse cou el trabajo (ambas formas de la creación); de ahí también que no puedan confundirse. El trabajo, lo dice Sánchez Vázquez, conduce a una actividad práctica material; el arte surge de una creatividad de orden espiritual, de la "capacidad de expresar el ser humano en toda su plenitud".

Es cierto que la noción misma de creación es ambigua. No puede existir creación *total* a menos que concibamos al hombre como un ser absoluto, a menos que pensemos, como Feuerbach, que el hombre es único dios del hombre o, como Marx, que el hombre es el ser supremo para el hombre. Creatividad es un término relativo, y me parece que Sánchez Vázquez no piensa otra cosa cuando afirmá que el arte "como trabajo superior", hace que el hombre se afirme "como ser social, libre y creador".

Sea como fuera, la idea de creación colocada en el centro mismo de la vida artística permite un nuevo concepto de la realidad que no se limita a los patronos estrechos del realismo o del "realismo socialista".

Divergencias ideológicas o aun, por así decirlo, teológicas, no solamente impiden sino que exigen que concibamos el libro de Sánchez Vázquez como un esfuerzo muy real y muy positivo de *apertura* (esfuerzo que solamente percibiríamos en un libro ya clásico dentro de la literatura estética marxista: *Ilusión y realidad* de Cristopher Caudwell).

Mucho más discutible, aun dentro de la perspectiva del libro, el último capítulo —prácticamente la mitad de la obra: *El destino del arte bajo el capitalismo*. En él, Sánchez Vázquez sostiene el punto de vista marxista, según el cual, la sociedad capitalista es esencialmente hostil a la obra de arte. Sin duda, el sistema capitalista puede manifestar formas de aversión hacia la obra del artista. Pero Sánchez Vázquez se ve llevado a hablar de las "difíciles victorias del arte" en un "medio hostil". Estas victorias se llaman, para citar solameute alguuos nombres: Picasso, Bracque, Rouault, Jackson Pollock, Faulkner, Joyce, Breton, Chaplin, Stravinski, Schomberg, Berg ... La lista sería interminable porque constituye precisamente la casi totalidad de las artes modernas. El hecho es —y en una filosofía realista solamente podemos hablar de hechos que la mayor parte del arte contemporáneo se ha realizado —hostilidad o no— en el mundo capitalista.

Por otra parte, cuando Sánchez Vázquez opone esta situación de *hecho* a una situación de *derecho* está hablando dos lenguajes. Su crítica de la sociedad capitalista —válida o no; en este punto no importa— no implica que *por derecho* una sociedad todavía no existente vaya a realizar el verdadero arte desenajenado. No creo, tampoco, que Sánchez Vázquez piense que esta sociedad exista. Pero si no existe de hecho, sí es una proyección y una futurización, se reduce, en cuanto a los bechos, a una sociedad ideal e hipotética. Por esto, cuando Sánchez Vázquez nos dice que "el artista de la sociedad comunista es, ante todo, un hombre concreto, total", no contrapone una sociedad a otra; contrapone lo que él interpreta como una sociedad dada en la historia (la so-

ciedad capitalista) a una sociedad todavía sin historia.

En suma, dentro de las corrientes estéticas que parten del marxismo, *Las ideas estéticas de Marx* es un libro que nos permite dialogar —la discusión, la polémica son parte del diálogo— gracias al espíritu abierto con que está escrito. Nos impide el acuerdo, principalmente, en cuanto expresan una concepción totalizante del hombre y en cuanto, en el ensayo final del libro, se emplean dos lenguajes —real e ideal— incompatibles. [R. X.]

ERICH FROMM
Socialist Humanism. An internacional Symposium
Doubleday,
Nueva York,

Este libro, de Erich Fromm, a quien no sólo se debe la recopilación de los textos, su ordenación, su organización sino también un excelente prólogo y un texto propio, contiene estudios de todos aquellos que en nuestros días —Occidente y Oriente, cristianismo o marxismo— buscan una forma humana del socialismo. El libro está dividido en cinco partes: *Del humanismo, Del hombre, De la libertad, De la enajenación, De la práctica.* De los 34 autores incluidos puede decirse que coinciden en un punto: "Por el hecho de que los humanistas creen en la unidad de la humanidad y tienen fe en el futuro del hombre, nunca han sido fanáticos" (Fromm). Por otra parte, el tema preponderante del libro, a pesar de que a él se dedica un capítulo aparte, es el de la alienación. La sociedad contemporánea, bien distinta a la que había previsto Marx, ba multiplicado las alienaciones —y ello es cierto tanto en el mundo socialista como en el mundo occidental. La noción misma de alienación entra en crisis cuando se piensa que *perfectible*, el hombre no alcanzará a ser aquel "dios del hombre" de que se bablaba en el siglo pasado. En conjunto, los escritores de este tomo, tienden a ver la desalienación como un progreso, como una meta a alcanzar, como un fin que no tiene fin en la historia. Algunos, como Adam Schaff, Karel Kosic, Danilo Pejovic, piensan que el humanismo socialista es una rebeldía contra las alienaciones humanas y, aun cuando no sea una definición de la felicidad humana, es por lo menos un análisis de los obstáculos que a ella se oponen. La riqueza de las colaboraciones hacen imposibles una reseña detallada de cada uuo de los puntos de vista expresados, cada uno de los matices. Entre los colaboradores destaquemos, a riesgo de hacer a un lado a algunos de verdadera importancia, a Lucien Goldmann, Leopold Senghor, Herbert Marcuse, Adam Schaff, Karel Kosic, Bertrand Russell, Oskar Shatz y Ernst Florian Winter, Norman Thomas, Danilo Dolci, y el editor y colaborador.

Terminemos con dos frases que dan la pauta general del libro. Escribe Erich Fromm: "En esta preocupación por el hombre y en esta oposición a la deshumanización, tenemos un profundo sentimiento de solidaridad con todos los humanistas, muchos de los cuales no coinciden con nuestras ideas . . ." Escriben Oskar Shatz y Ernst Florian Winter: "Es esta preocupación acerca del hombre que en el mundo moderno y pluralista une a los cristianos con todos aquellos que, cualquiera que sea su *Weltanschauung*, se sienten llevados a humanizar al hombre y la condición humana".

Poesía

OCTAVIO PAZ
Viento entero
Delhi, 1965.

Este nuevo poema, publicado en edición limitada, impreso en papel hecho a mano, es una clara evidencia de canto para los ojos y para los oídos. Si la lírica es canto, *Viento entero* es uno de los poemas más exactamente, más precisamente líricos de Octavio Paz. La bermosura misma del poema, la secuencia de imágenes y conceptos vestidos de imagen parecen querer impedir el análisis. *Viento entero* es un poema redondo, complejo, transparente, luminoso.

La lírica es, en su base, canto amoroso. El poema de Paz es un poema de amor cuando juntos, los dos, atraviesan "los cuatro espacios y los tres tiempos". Como poema del amor, (mejor: como poema amoroso), es obra del tiempo, de este tiempo que es "el presente perpetuo". Presente que nace: "Tú lees y comes un durazno / sobre la colcha roja"; presente que fructifica, no en la "relojería erótica", sino en el amor cuando "se enciende una semilla", cuando el "mirar sin tiempo" es un "latido idéntico", cuando pactan contrastes y contrarios, "muerte y nacimiento", "llama de agua", "gota diáfana de fuego".

Viento entero, poema de la presencia, del estar donde "no pesan más que el alba nuestros cuerpos", es también un poema que recuerda la angustia del mundo ("un gran vuelo de cuervos / En Santo Domingo mueren nuestros bermanos").

México, la India, rue du Bac, Lahore, reviven sus mitos encarnados. El viento es "entero", es el mundo; es la realidad soñada y vivida, mítica y corpórea en "la transparencia del mundo". [R. X.]

ELISABETH BISHOP
Questions of Travel
Farrar, Straus and Giroux,
Nueva York, 1965.

Tal vez el mejor elogio que pueda hacerse a Elisabeth Bishop es que no

pertenece a ninguna escuela poética, a ningún grupo especial. Afirmativamente habría que decir, simple y sencillamente, que es una de las voces más exactas y puras de la poesía angloamericana de hoy.

Poco conocida entre nosotros, Elisabeth Bishop ha publicado una obra parca que va de *North and South* a *Cold Spring* y *Poems*, libro este último publicado en 1955 y último libro de la autora hasta las presentes *Cuestiones de viaje*. Lo cual no implica silencio ni mudez; los poemas que integran el presente tomo se remontan, a veces, al año de 1951; son muestra de continuidad poética.

Dice Robert Lowell: "Cuando la leemos, entramos en la serenidad clásica de un nuevo país". Precisos, casi narrados, los poemas de *Questions of Travel* son todos ellos poemas-imagen. Nos refieren a la realidad; nos lanzan más allá de los hechos que refieren: parten de una imagen del mundo para ofrecernos un mundo transformado en imagen.

No es casual que se me haya entrometido en esta nota la palabra "narración". La primera mitad del libro (*Brasil*) narra un viaje a este país; la segunda (*En otra parte*) nos hace viajar a Nueva Escocia en una prosa que es siempre imagen y poesía.

La intención de Elisabeth Bishop no parece ser la de crear mitos. Crea, a partir de los hechos, una serie de reflexiones imaginativas que son algo así como el pan metafísico de cada día. Brasil se presenta, cuando la poetisa recién desembarcada en Santos, entre burlas y simpatía, llega acompañada de una vieja turista de setenta años; cuando penetra a tierra de cascadas donde, "como van ahora los siglos", habrán de multiplicarse las cascadas. Pero un viaje, ¿qué significa un viaje? "¿No estaría Pascal en lo cierto cuando decía que nos quedaramos quietos en un cuarto?" ¿Qué significa el cuarto? ¿Qué significa el lugar donde nacimos? ¿no es un lugar cualquiera? Tal vez el lugar verdadero esté en "otro lugar". Cada momento de esta vida, colorido, hermoso, carnal, sugiere también otra vida: la

misma voz del poema; la que nos dice que "el mundo cambia escasamente".

Entre lecturas recientes de poemas, entre las vivencias poéticas contemporáneas, pocas me han producido un sentimiento de tanta autenticidad, claridad, lucidez y transparencia encarnada como estos de Elisabeth Bishop. [R. X.]

JORGE ZALAMEA

La poesía ignorada y olvidada

Col. Premio, Casa de las Américas, Cuba, 1965.

Jorge Zalamea, Premio Ensayo 1965, publica en este libro sus estudios sobre *Magia y poesía, Rito y poesía, Mito y poesía, Profecía y poesía*, etc. Analiza, siempre con ejemplos, y casi siempre con espíritu didáctico, los aspectos más variados de lo que él considera la poesía ignorada y olvidada, ya sea en sus manifestaciones primitivas, populares o cultivadas.

El autor sigue, para mayor claridad del lector no iniciado, un procedimiento comparativo entre los textos que cita y desmenuza.

Pero en su último ensayo, *Un no sé qué que quedan balbuciendo*, Jorge Zalamea dice que, San Juan de la Cruz, "como artesano del verso", "se las sabe todas"; que "se conoce al dedillo la poesía de Garcilaso, de Boscán, de Fray Luis y la de sus remotos parientes italianos"; que "su alma se lanza más allá, como un ave de presa . . ."; "que San Juan no está traduciendo, sino parafraseando el *Cantar* de Salomón."

Por lo que surgen las siguientes interrogantes:

1] ¿Se puede considerar a San Juan de la Cruz "como artesano del verso", "que se las sabe todas"; es decir, que el poeta español escribió sus poemas mecánicamente y con malicia?

2] Al afirmar que el místico "se conoce al dedillo" a los poetas arriba enumerados, ¿Jorge Zalamea quiso decir que el poeta los conocía y gustaba de ellos?

3] En la misma frase, añade que San Juan también estaba al tanto de la poesía "de sus remotos parientes italianos." Es que Zalamea ¿se refiere allí a los nexos sanguíneos de Garcilaso, de Boscán o de Fray Luis con los italianos, o a los de San Juan con ellos?

4] Al decir que el alma del místico "se lanza más allá, como un ave de presa", el autor indica ¿qué está abierta a sus percepciones, o qué "su alma se lanza más allá, como un ave de presa" para ser víctima de un balcón divino?

5] Al señalar que San Juan "no está traduciendo, sino parafraseando el *Cantar* de Salomón", Zalamea ¿no quiso decir, más bien, que el poeta se inspiró en, o tomó como punto de partida el *Cantar* de Salomón, en caso extremo? [H. A.]

WILLIAM STYRON

La larga marcha

Serie del Volador,
Joaquín Mortiz, México, 1965.

La novela comienza en un mediodía de verano en Carolina. Dos balas de mortero, disparadas por accidente, han causado la muerte de ocho jóvenes soldados. "Los restos, escribe Styron, yacían desparramados en el paisaje, entre las ortigas y las agujas de pinos y las pequeñas coníferas. No parecían cuerpos que hubieran abandonado esta vida, sino más bien retazos de huesos, entrañas y

tejidos colgantes esparcidos con una manguera, a los que era imposible adjudicarles siquiera la calidad de vida y mucho menos la de haberla abandonado." Yacían los cuerpos "confundidos en medio de un tumulto de sangre, masa encefálica, vasijas esparcidas en desorden, y puré de papa y charcos de helado derritiéndose."

Después, el teniente Culver, uno de los personajes centrales, recuerda que ha sido llamado para la guerra de Corea. El novelista nos condnce a las reflexiones de este hombre que ya se siente viejo —tiene treinta años—, para la guerra.

Se suceden los diálogos de descontento sobre una orden de marcha de entrenamiento de treinta y seis millas. "A razón de dos millas y media por hora, con sólo diez minutos de descanso", casi corriendo.

En el anochecer de ese mismo día, la marcha se inicia, presididos los soldados por un coronel "salvajemente fanatizado por una sola idea: resistir."

Al mediodía siguiente, llega este batallón de Infantes de Marina a la base. Todos están maltrechos, pero con la sensación de que "esas proezas siempre duelen."

Esta *larga marcha* está narrada con lenguaje directo y aparentemente dnro; pero más allá de lo implacable de la situación, de la objetividad del novelista, hay un calor solidario ante lo injusto; se siente una secreta humanidad animando las páginas de este breve relato. [V. H.]

Libros recibidos

- Carlo Antonio Castro, *Narraciones tzeltales de Chiapas.* Universidad Veracruzana, Xalapa, 1965.

Debemos a Carlo Antonio Castro una amplia obra sobre los pueblos indígenas de Chiapas, Oaxaca, Puebla, Hidalgo. Antropólogo de formación, Castro es también un excelente y sensible escritor (Véanse *Los hombres verdaderos,* publicado por la Universidad Veracruzana, 1959). *Narraciones tzeltales* contiene doce textos reproducidos en la lengua original (la "lengua verdadera") y traducción castellana. Dividido en cuatro partes (*La fauna mágica, Las pautas añejas, Las jóvenes voces, Por la ruta del castellano*), el libro ofrece hermosísimos textos recopilados en los Altos de Chiapas. Fábula, mito, cuento, sabiduría popular, canto, ritmo se entretejen para darnos nna literatura excepcional. Léase este libro donde se encontrará verdadera poesía. Aqní, hoy por hoy, una sola, brevísima mnestra:

Digamos la plática del conejo:
Es un animal que vive en el bos-
[que.
¿Cómo es sn apariencia?
Gris es su pelaje y es bermoso, y
[largas son sus orejas.

- María Zambrano, *El sueño creador.* Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Universidad Veracruzana, México, 1965.

El sueño es nn despertar. Una incursión en áreas donde la convención tiempo no existe, donde el ser, él único ser de nuestro adéntro, trata de quitarse los velos y emerger. "Emisarios subordinados y a menudo clandestinos, transmiten órdenes hacia las murallas que defienden lo que se llama la persona, el *ser* entendido como toma de posesión de la realidad, ante todo de un espacio y un tiempo."

Basta recorrer el índice de títulos que integran el libro de María Zambrano ("La atemporalidad de los sueños", "Antes de la palabra", "La legitimidad poética del soñar", "El origen de la tragedia: Edipo", "*La Celestina,* una semitragedia", "La novela: *Don Quijote.* Proust", "La novela-tragedia: *El Castillo*", "La escala de la confesión", entre otros), para darse cnenta de la amplia visión qne la autora, tomando como pretexto el sueño, utiliza para internarse en el mundo de las tinieblas conquistadas en el origen (¿de la palabra?) último de la creación poética. Los escollos, las trampas que el vocabnlario psicoanalítico ha venido sembrando, son traspasados magistralmente por el lenguaje y la exposición metafísica de la ensayista.

- Octavio Paz, *L'arc et la lyre.* Gallimard, París, 1965.

Esperada, la traducción francesa de *El arco y la lira,* viene a llenar una necesidad. Pocos libros como éste —única excepción *El deslinde* de Alfonso Reyes— constituyen, entre nosotros, una verdadera poética. Entre nosotros y, desde ahora, entre los otros, los lectores franceses que podrán ver en el libro de Paz nna muestra más de su vigor a la vez analítico y poético. La traducción, de Roger Munier, es fidelísima. Esta edición francesa contiene *Los signos en rotación* ya comentados en el número anterior de *Diálogos.*

- Pedro Urbano González de la Calle, *Quevedo y los dos Sénecas.* El Colegio de México, México, 1965.

Publicado en homenaje al antor por parte de El Colegio de México, *Quevedo y los dos Sénecas* es definitivo en cuanto a la doble influencia senequista sobre la obra de Quevedo. Mucho más aún qne una obra de erudición —que esto es—, el libro del profesor español es una demostración palpable de la importancia que tiene y debe tener siempre entre nosotros lo que los editores llaman, con razón, "trabajo callado, silencioso,

abnegado. Trabajo heroico, también, a causa de la penuria mexicana en libros antiguos de humanidades clásicas".

Desde *Diálogos* queremos unirnos a este homenaje necesario.

• Varios, *Ecrivais Contemporains*. Editions D'Art, Lucien Mazenod, París, 1965.

Esta enciclopedia de la *Galerie des homnes célèbres* es una aportación de primer orden al conocimiento de los escritores contemporáneos. Georges-Emmanuel Clancier dirigió el equipo internacional de críticos y especialistas de todo el mundo que realizó la obra.

Entre los colaboradores más sobresalientes estuvieron Marcel Brion, José Cabanis, Roger Caillois, José Luis Cano, Jean Cassou, José María Castellet, Jean Cocteau, Joaquim de Montezuma de Carvalho, Luc Estang, Dominique Fernández, Max-Pol Fouchet, André Pierre de Mandiargues, Maurice Nadeau, Gaëtan Picon, Claude Roy, Philipe Soupault. Estuvo a cargo de la sección hispanoamericana Ramón Xirau.

El libro está dividido por países y cada parte va precedida de un estudio crítico sobre la literatura en el país correspondiente. Al final, se halla un repertorio de escritores contemporáneos, prácticamente todos nacidos después de 1890.

Los autores más destacados han merecido estudios analíticos especiales.

• Pierre Alechinsky, *Titres et pains perdus*. Denoël, París, 1965.

Entre notas sobre las desapariciones, las pérdidas de los sentidos, las dificultades de transmisión, los olvidos, las persistencias inútiles, Alechinsky presenta sus textos explosivo-irónicos ilustrados con migajas de pan, montajes, fotos de Embo, Reinhond, Bertholo. La presentación del libro, como todos los de la colección artística y literaria de la casa Denoël, es de primera. El libro de Alechinsky, hecho de intuiciones y de salvas al aire, tal vez nos recuerde demasiado una tradición dadaísta que no acaba de olvidarse, y existe en nuestro tiempo a destiempo.

• Víctor García Robles, *Oíd Mortales* Col. Premio, Casa de las Américas, Cuba, 1965.

Este libro, ganador del Premio Poesía 1965, es una selección de los poemas de Víctor García Robles, escritos entre los años 1958-1964.

Los poemas, en su mayoría de contenido social son deficientes, no porque pretendan ser sociales, sino porque fracasan poéticamente.

El autor cae en los lugares comunes de la poesía del género, dice en *Sepa lo que pasa a lágrima viva y con malas palabras:* "Se me caían las lágrimas que daba lástima, / mientras pensaba en la huelga ferroviaria, / la movilización, el aumento del dolar." Adolece también de cierto vallejismo fallido: "Oíd mortales, quisicosas, / oíd que ya no habrá sabiduría, / primate célebre / por su pulgar opuesto."

Nicanor Parra escribe la solapa que acompaña al libro; señala al final que: "El surrealismo recalcitrante de la escuela de Buenos Aires empieza a tomar conciencia de sus limitaciones, en beneficio de un punto de vista más ecléctico y responsable. Integralista."

"¡Ojo, poetas del Continente!"

• Alan Sillitoe, *Sábado y domingo*. Novelistas Contemporáneos, Joaquín Mortiz, México, 1965.

Llevada al cine bajo el título de *Sábado por la noche y domingo por la mañana*, esta novela describe las andanzas de Arturo Seaton, tornero de una fábrica de bicicletas de Nottingham, durante un fin de semana.

El personaje nos conduce por tabernas y arrabales, por situaciones violentas o sórdidas; nos asoma a su conflicto entre dos mujeres, una de ellas casada.

Seres comunes pasan por este libro con gran intensidad, con agudo conocimiento.

La mañana del domingo llega con la desesperación, con el cansancio de Seaton, acosado por su ambiente, por sus propias reflexiones.

• Jacobo Glantz, *Voz sin pasaporte, voice without passport*. Col. acuario, el corno emplumado, México, 1965.

Jacobo Glantz, en este poemario, como en sus anteriores, da muestras de lo que pueden ser entre nosotros el haiku, el epigrama, el poema breve, cuando se practican con precisión y sensibilidad.

La belleza lacónica de las imágenes, la nostalgia judía, el acento bíblico se entretejen con la ironía, la sorprendente novedad, juventud y frescura de muchos de sus versos.

El ingenio, el súbito dolor, la experiencia del mundo gravitan en cada uno de los poemas.

El autor conoce la limitación de la palabra, la impotencia de vuelo, como en este ejemplo de sus *Poemas Mínimos*: "Rodeada de profundas sombras / sueña la palmera latitudes, / estira su cuello de jirafa / para cazar las estrellas, / pero el nudo de raíces / la aprisiona en su sitio."

• José María Lugo, *Carne de la noche*. Arte Universitario, Monterrey, México, 1965.

Desde su inclusión en la antología de Nuevos Poetas (*Revista Mexicana de Literatura* 6-7, 1959-60) y desde *Muchacho con guitarra* (Imprenta Universitaria, 1961), José María Lugo no había dado a conocer sus poemas.

Ahora reaparece con *Carne de la noche*, cuaderno que contiene 22 poemas breves, que van de la momentaneidad a las estampas líricas.

Escribe Lugo en su poema número once: "Larga y clara verdad / de cinco voces / de cinco nubes / la palma quieta de tu mano."

Colaboradores

• JOSE CARLOS BECERRA (Tabasco, 1937), es uno de los poetas jóvenes de México. Hasta ahora, ha publicado principalmente en revistas.

• Ralph Blum estudió en Harvard, donde se especializó en literaturas rusa y eslava. El texto que presentamos forma parte de un libro que se publicará en 1966.

• J. M. CABALLERO BONALD, nació en Jerez de la Frontera (1926). Estudió Letras en Sevilla y Astronomía en Cádiz. En 1960-61 fue profesor de literatura española e hispanoamericana en la universidad de Columbia. Ha publicado 5 libros de poesía: *Las adivinaciones*, Madrid, 1952; *Memorias de poco tiempo*, Madrid, 1954; *Anteo*, Palma de Mallorca, 1956; *Las horas muertas*, Mallorca, 1959, y *El papel del coro*, Antología, 1955-60, Bogotá, 1965. Ha obtenido los premios Volcán 1958, y el premio de la Crítica 1959; con *Dos días de septiembre* obtuvo el premio Biblioteca Breve 1961. Reside actualmente en Madrid.

• ULISES CARRION, (San Andrés Tuxtla, Ver., 1940), ha publicado cuentos en diversas revistas literarias y ha escrito varias obras de teatro. Reside actualmente en París. Su libro, *La muerte de Miss O*, está en prensa.

• FRANCISCO CORZAS, nació en la ciudad de México en 1933. Después de estudiar en la Escuela de Pintura y Escultura La Esmeralda, viajó a Italia (1956-1959). Ha tenido exposiciones individuales en Roma (1958), México (Galería Souza, 1960); galería Misrachi, (1962) y Los Angeles (1963).

• TEODORO GONZALEZ DE LEON (México, 1926), estudió con Le Corbusier después de haber terminado la carrera de arquitectura en México. Fue el primero que construyó una casa totalmente prefabricada en las Lomas de Chapultepec, en 1950. Diseñó y construyó el conjunto de habitaciones de Ciudad Sahagún (más de seiscientas casas). Dedicado al urbanismo, ha publicado un libro fundamental: *Barra de Navidad* (1962).

• GREGORIO DE NISA, nació en Cesárea el año 335. Después de practicar y enseñar el arte de la retórica, fue obispo de Nisa. Mostró durante toda su vida que el orden del cosmos es la mejor prueba de la existencia de Dios; supo distinguir entre el hombre celestial, ideal, universal y terrestre. Murió en 395. Su influencia se encuentra en Juan Escoto Erígena, Santo Tomás y Nicolás de Cusa.

• SARA DE IBÁÑEZ, nacida en Montevideo, 1910, ha sabido combinar las ideas estéticas modernas dentro de una forma clásica. Entre sus obras citemos *Canto* (1940), *Pastoral* (1948), y sobre todo, *Las estaciones* (1957). Los poemas aquí publicados son inéditos.

• EDUARDO JONQUIÈRES, nació en Argentina (1918), ha publicado poemas de expresión directa y pura: *Permanencia del ser* (1945), *Los vestigios* (1952), *Pruebas al canto* (1955). Reside en París. Los poemas aquí incluidos son inéditos.

• JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, nacido en Atoyac, Jal., fue fundador-director de *Tierra Nueva* y colaboró activamente en *Hijo Pródigo*. No queremos olvidar su poesía (*Elegía por Melibea*, 1940), si bien se ha destacado sobre todo como crítico y ensayista: *Las letras patrias* (1946), *Literatura mexicana siglo XX* (1949), *Problemática de la literatura* y muchos ensayos más; el más reciente aparece en este número.

• MIGUEL LEON PORTILLA (México 1925), se inició como discípulo de Angel María Garibay y ha desarrollado, posteriormente, una vasta obra de análisis de la literatura y la filosofía náhuatl. Entre sus libros habría que destacar *La historia de la filosofía náhuatl* y *La visión de los vencidos*. La traducción del poema que ofrecemos es de León Portilla.

• SUSAN SONTAG, crítica norteamericana ya conocida por los lectores de *Diálogos* (Véase Año 1, No. 4).

Correo

Querido Ramón Xirau:

No se preocupe por la errata en la noticia sobre mí en "Diálogos". Es cómico en efecto —llevo veinte años hablando de libros— pero no tiene importancia.

"Diálogos" sigue estando muy bien—calidad, rigor, dos cosas necesarias cada vez más en nuestro mundo literario.

Un abrazo de su amigo,

José Luis Cano.

Nota de la Redacción: Esta carta alude a la errata aparecida en el Nº 6 de la revista donde se decía insólitamente "crítico principiante" en lugar de "crítico principalmente".

EL CORNO EMPLUMADO

publica en su número 17 (enero) poemas de varios poetas latinoamericanos, así como el largo e importante poema de

Allen Ginsberg

KADDISH

(en español)

¡Léala!

¡Suscríbase!

¡Colabore!

Suscripción Anual: $ 37.00
Número suelto: $ 12.50

Apartado Postal 13-546,
México 13, D. F.

ECO

REVISTA DE LA CULTURA DE OCCIDENTE

octubre de 1965

Marthe Robert, *Kafka y el proceso de la literatura.*

José Puben, *Cuerpo desnudo.*

E. Camacho Guizado, *Ubicación de Silva.*

Wilhelm Keilbach, *La vivencia religiosa.*

Olaf Gigon, *Werner Jaeger y su obra.*

Jorge Zalamea, *Arte testimonial.*

Reseñas y comentarios.

BUCHHOLZ / BOGOTA

SUR

Presenta

H. A. MURENA

LOS HEREDEROS DE LA PROMESA

Una historia de amor

Esta última obra del escritor argentino H. A. Murena, completa la trilogía iniciada con *La Fatalidad de los Cuerpos* y continuada con *Las Leyes de la Noche,* ambas traducidas al italiano (*Las Leyes de la Noche* fue publicada por Longanesi de Milán) al francés (*La Fatalidad de los Cuerpos* fue editada por Gallimard de París) al inglés (la trilogía será publicada el año próximo por Scribner's Sons de New York) y al alemán. Murena, autor también de los libros de ensayos *Homo Atomicus, El Pecado Original de América* y *Ensayos sobre subversión,* y de los de poemas *Relámpago de la Duración, El Círculo de los Paraísos* y *El Demonio de la Armonía,* se ocupa en esta obra de la desesperanzada y dramática situación de la juventud de nuestro tiempo, a la cual puede verse una alusión en el título. "Murena —ha dicho en *Combat* de París, el crítico Alain Bosquet, con motivo de la aparición de *La Fatalité des Corps*— es un tipo de novelista latinoamericano distinto del que estamos acostumbrados a considerar: lo salvaje de América está dado en él a través de una refinada intensidad, más que mediante los habituales expedientes simplistas".

Pídalo en las mejores librerías del país o en

VIAMONTE 494, 8º PISO BUENOS AIRES

CUADERNOS AMERICANOS

OFRECEMOS LAS SIGUIENTES OBRAS:

	PESOS	DOLARES
La apacible locura, por Enrique González Martínez	10.00	1.00
Estudios sobre literatura hispanoamericana, glosas y semblanzas, por Manuel Pedro González. (en tela)	18.00	
Lucero sin orillas, por Germán Pardo García	10.00	1.00
Los jardines amantes, por Alfredo Cardona Peña	10.00	1.00
Nave de rosas antiguas, por Miguel Alvarez Acosta	12.00	1.20
Muro blanco en roca negra, por Miguel Alvarez Acosta	15.00	1.50
El otro olvido, por Dora Isella Rusell	6.00	0.50
Dimensión del Silencio, por Margarita Paz Paredes	10.00	1.00
No es cordero... que es cordera. Cuento milesio. Versión castellana de León Felipe	10.00	1.00
U. Z. llama al espacio, por Germán Pardo García	10.00	1.00
El hechicero, por Carlos Solórzano	5.00	0.50
Azulejos y campanas, por Luis Sánchez Pontón	18.00	1.60
Cementerio de pájaros, por Griselda Alvarez	9.00	0.90
El poeta que se volvió gusano, por Fernando Alegría	7.00	0.70
Eternidad del ruiseñor, por Germán Pardo García	15.00	1.50
Incitaciones y valoraciones, por Manuel Maples Arce	15.00	1.50
Pacto con los astros, galaxia y otros poemas, por Luis Sánchez Pontón	15.00	1.50
La exposición, divertimiento en tres actos, por Rodolfo Usigli	15.00	1.50
Marzo del labriego, por José Tiquet	12.00	1.20

De venta en todas las librerías

PEDIDOS DIRECTOS A:

CUADERNOS AMERICANOS

Av. Coyoacán 1035
México 12, D. F.

Apartado 965
México 1, D. F.

Tel.: 23-34-68

STITCH

Nueva novela por el autor de GOLK y

TEETH, DYING, AND OTHER MATTERS

RICHARD STERN

Un magnífico escritor llega a un nuevo nivel con esta novela sobre la Venecia contemporánea... y de un encuentro entre varios jóvenes americanos y el muy viejo y sabio escultor, Thaddeus Stitch. Observa Saul Bellow: "Nos recuerda de Henry James."

JOHN CHEEVER: "BRILLANTE"

SAUL BELLOW: "ESTUPENDO"

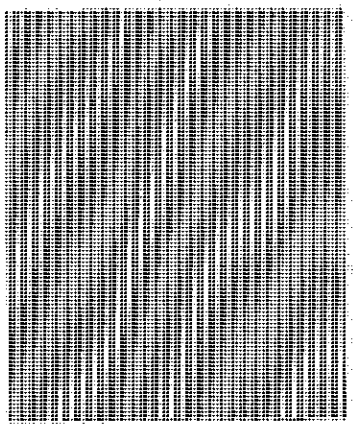
HARPER & ROW

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Breviarios

DE

LITERATURA



LITERATURAS NACIONALES

Historia de la literatura hispanoamericana, E. ANDERSON IMBERT (2 vols. Tomo I. "La Colonia. Cien años de república". 480 pp. Emp. Tomo II. Epoca contemporánea. 394 pp. Emp.) - **Antiguas literaturas germánicas,** J. L. BORGES (No. 53. 186 pp. Emp.) - **La literatura griega,** C. M. BOWRA (No. 1. 216 pp. Emp.) - **Historia de la literatura inglesa,** W. ENTWISTLE y E. GILLETT (No. 106. 416 pp. Emp.) - **Historia de la literatura francesa,** R. G. ESCARPIT (No. 4. 204 pp. Emp.) - **La literatura japonesa,** D. KEENE (No. 112. 144 pp. Emp.) - **Historia de la literatura latina,** A. MILLARES CARLO (No. 33. 254 pp. Emp.) - **La literatura rusa,** M. SLONIM (No. 163. 212 pp. Emp.) - **La literatura norteamericana en el siglo XX,** H. STRAUMANN (No. 79. 240 pp. Emp.) - **La literatura española,** J. TORRI (No. 56. 400 pp. Emp.).

LENGUA Y ESTUDIOS LITERARIOS

El aire y los sueños, G. BACHELARD (No. 139. 336 pp. Emp.) - **La poética del espacio,** G. BACHELARD (No. 183. 306 pp. Emp.) - **Manual de zoología fantástica,** J. L. BORGES (No. 125. 158 pp. Emp.) - **Poesía de nuestro tiempo,** J. M. COHEN (No. 171. 368 pp. Emp.) - **La semántica,** P. GUIRAUD (No. 153. 116 pp. Emp.) - **El estilo literario,** J. M. MURRY (No. 46. 160 pp. Emp.) - **¿Qué es el clasicismo?,** H. PEYRE (No. 73. 320 pp. Emp.) - **La poesía,** J. PFEIFFER (No. 41. 144 pp. Emp.) - **El lenguaje,** E. SAPIR (No. 96. 282 pp. Emp.) - **El gusto literario,** J. L. SCHÜCKING (No. 24. 144 pp. Emp.).

BIOGRAFIAS

James Joyce, H. LEVIN (No. 144. 224 pp. Emp.) - **Eurípides y su tiempo,** G. MURRAY (No. 7. 208 pp.) - **Trayectoria de Goethe,** A. REYES (No. 100. 180 pp. Emp.) - **Balzac,** J. TORRES BODET (No. 149. 240 pp. Emp.).

En todas las librerías y en Av. de la Universidad, 975, México 12, D. F. Solicite nuestro folleto de "Temas y autores iberoamericanos", al apartado postal 44975, México 12, D. F.