

# Hombres de Puebla

Tenéis razón en creerme con vosotros. No es Francia la que os hace la guerra sino el imperio. En verdad, yo estoy con vosotros. Vosotros de vuestro lado, yo del mío, vosotros en la patria y yo en exilio, todos estamos en pie contra el imperio.

Combatid, luchad, sed terribles y usad mi nombre si creéis que es bueno para cualquier cosa. Apuntad a la cabeza de ese hombre y que la libertad sea el proyectil.

Hay dos banderas tricolores: la de la república y la del imperio. No es la primera la que está contra vosotros sino la segunda. Sobre la primera puede leerse: 'Libertad, Igualdad, Fraternidad.' Y sobre la segunda: 'Tolón, 18 Brumario - 2 de diciembre, Tolón.'

Escucho el grito que dirigís hacia mí y quisiera interponerme entre vosotros y nuestros soldados, pero qué soy sino una sombra. Nuestros soldados, ay, no son culpables de esta guerra; la hacen de la misma manera que vosotros y están condenados a hacerla aunque la detesten. La ley de la historia consiste en deshonar a los generales y en absolver a los ejércitos. Los ejércitos son las glorias cegadas, fuerzas ante las cuales calla la conciencia; la opresión de los pueblos que realiza un ejército comienza por su propia servidumbre. Esos invasores están encadenados y el primer esclavo del soldado es él mismo. Después de un 18 Brumario o de un 2 de diciembre, un ejército sólo es el espectro de una nación.

Resistid, bravos hombres de México.

La república está con vosotros y alza sobre vuestras cabezas tanto su bandera francesa, donde está el arcoiris, como su bandera de América, donde están las estrellas.

Tened esperanza. Vuestra heroica resistencia se apoya en el derecho y tiene en su favor esta gran certidumbre: la justicia.

El atentado contra la república mexicana es continuación del atentado contra la república francesa. Un asedio completa al otro. El imperio fracasará, así lo espero, en su infame intento. Y venceréis. En todo caso, seáis vencedores o seáis vencidos, nuestra Francia seguirá siendo vuestra hermana, hermana de vuestra gloria y de vuestra desdicha. Y en cuanto a mí, puesto que habéis pronunciado mi nombre, os repito: estoy con vosotros y os ofrezco, vencedores, mi fraternidad de ciudadano; vencidos, mi fraternidad de proscrito.

Victor Hugo

Volumen XV, Número 9

México, mayo de 1961

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO

Rector

*Doctor Ignacio Chávez*

Secretario General:

*Doctor Roberto L. Mantilla Molina*

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

*Jaime García Terrés*

Jefe de Redacción:

*Carlos Valdés*

Secretarios de Redacción:

*Juan Vicente Melo*

*José Emilio Pacheco*

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

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

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.

Esta revista  
no tiene agentes  
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

*Jaime García Terrés*

POESÍA

Dos poetas de Nicaragua:

*Ernesto Mejía Sánchez*  
*José Coronel Urtecho*

FICCIÓN

Amor de Sarita y el profesor Rocafuerte  
María

*Jorge Ibarguengoitia*  
*Max Aub*

ENSAYO

La novela de la Revolución Cubana

*Julietta Campos*

La guerra española en la novela

*Eugenio de Nora*

Breve panorama del jazz

*Rodolfo Windhausen*

Las avestruces de corazón sensible

*Manuel Michel*

DOCUMENTOS

La ola de simplismo se lleva todo

*Carlos Martínez Moreno*

Protesta de los intelectuales estadounidenses  
contra la invasión cubana

CORRESPONDENCIA

*Barry Stevens*

MÚSICA

*Jesús Bal y Gay*

CINE

*Emilio García Riera*

TEATRO

*Jorge Ibarguengoitia*

LIBROS

*Carlos Valdés, Luis Mario Schneider*

SIMPATÍAS Y DIFERENCIAS

*José Emilio Pacheco*

DIBUJOS

*Vlady*



Parte del armamento incautado a los contrarrevolucionarios cubanos.

# la feria de los días

## SEMANAS PRÓDIGAS

**P**RÓDIGO ha sido este tiempo en sucesos capaces de conmover, en forma insólita, la opinión mundial. No cabría tal vez jerarquizarlos; todos ellos nos afectan. Pero tampoco es posible ignorar la particular consecuencia de algunos de ellos en el ámbito nacional y en el hispanoamericano.

## CUBA

¿CÓMO no referirnos, aunque sea con retraso inevitable, al caso de Cuba? Cierta prensa se obstina todavía, por razones que ya nadie desconoce, en envenenar el ambiente, en sembrar la confusión y la mentira tendenciosa. Y ha logrado así desconcertar, y aun engatusar, a unos pocos. La invasión se presentó como una empresa redentora. Los auténticos revolucionarios fueron tachados de traidores a una revolución cuyos orígenes ahora se proclaman sagrados, olvidando pasadas calumnias e intrigas contra esos propios orígenes.

## ¡TRAGEDIA!

**E**N FIN, con sorpresa para quienes la iniciaron y auspiciaron, que no para cualquiera medianamente enterado de la realidad, la invasión fracasó. ¡Qué tragedia para los mercenarios de aquí! Y mayor tragedia si se piensa que el pueblo mexicano lejos de acatar la sucia consigna de cuantos intentan pervertirlo, manifestó una espléndida solidaridad con la hermana república agredida. Esto fue, de paso, un golpe definitivo a los mercaderes de la palabra escrita: la reducción al absurdo, de su larga campaña difamatoria. Ya no va siendo tan fácil desviar y corromper la voluntad de nuestro pueblo.

## DECLARACIONES CATEGÓRICAS

**P**ERO hubo más. Los órganos del gobierno de México hicieron categóricas declaraciones en defensa de la no intervención. El embajador Padilla Nervo, espejo de honestidad e inteligencia, puso muchos puntos sobre las íes en un memorable proyecto de resolución leído ante las Naciones Unidas. El presidente López Mateos renovó,

en plena crisis y después del torpe discurso del señor Kennedy, su simpatía por la causa de la verdadera Cuba.

## NO CALLARÁN

**L**AS presiones son numerosas e importantes. Los mercenarios no callarán mientras puedan continuar esparciendo sus bien pagados clamores. Ya preparan, lo sabemos, nuevas campañas de envilecimiento. Mas ¿cómo no regocijarse frente a la evidencia de su bancarrota moral?

## Y OTRA VEZ CUBA

**C**UBA tiene derecho a buscar por sí misma la mejor solución a sus problemas. Podríanse apuntar, y las apunto, reservas respecto a determinadas medidas. (Después de todo no somos incondicionales de nadie.) Sea lo que fuere, la baja calidad de sus enemigos no hace más que demostrar la nobleza fundamental de la Revolución Cubana. Y de la nación que ha sabido y querido llevarla adelante a pesar de los obstáculos y crímenes que se le enfrentan.

— J. G. T.

En Playa Girón: un momento de la defensa cubana



# CORRESPONDENCIA

Señor director:

LE DIRIJO esta carta quizá porque yo también trabajé una vez en publicaciones universitarias. Además, quisiera haber visto lo que usted vio en Cuba; así podría hablar en voz alta de mi propia experiencia. Pero, si pudiera ir a Cuba, no sería seguro que regresara a mi país.

No entiendo cómo muchos norteamericanos parecen haber olvidado su propia revolución. En la escuela me enseñaron que también fue sangrienta. Los ingleses emplearon mercenarios para combatirnos. Francia nos ayudó. Y cien años más tarde, en 1918, cuando las tropas americanas fueron a Francia, todavía estábamos tan agradecidos que el general Pershing manifestó: "¡Lafayette, aquí estamos!"

El motivo de nuestra revolución, me dijeron, fue que éramos demasiado fuertes y animosos para someternos a la opresión. ¿En qué consistía la opresión? "Pagar impuestos y no tener representantes." Tal era la opresión. No quiero decir que no fuera motivo suficiente, sino que los cubanos han tenido muchas razones más que ésa. Y sin embargo, se nos aseguró recientemente que los Estados Unidos no pueden reconocer a Cuba porque su gobierno se impuso por medio de la sangre. Se nos dijo también que no podemos reconocer la ideología cubana, porque no es semejante a la nuestra.

Nos parece que no hay dos países que tengan exactamente la misma ideología, sin embargo muchos de ellos son nuestros amigos, y que hay muchas cosas en común entre Cuba y los Estados Unidos; si se manifestaran, quizá las diferencias pudieran parecer intrascendentes.

No me es difícil entender lo que quieren los cubanos: "Es lo que deseo para mí"; como C. Wright Mills manifestó. Conozco a algunos que desearían irse a otro lado porque eso no lo encuentran aquí. Tres de estas personas somos mis hijos y yo.

(Interrumpo esta carta para pedir informes por teléfono a la oficina de correos. Dicen que las cartas y las publicaciones aún llegan a Cuba, pero no los paquetes con regalos.)

¿Conoce usted a alguien en Cuba interesado en psicología que quisiera conocer los últimos adelantos realizados aquí? Aún prevalece la anticuada idea de que la psicología es sólo buena para locos, y que no tiene nada que ver con la gente, excepto con los enfermos mentales. La nueva psicología se interesa en la salud, en la productividad, en la realización del individuo, etc., pero la gente la desprecia, sin embargo creo que los cubanos podrían comprenderla y considerarla provechosa. Le pregunto, porque nosotros recibimos libros, revistas y folletos que después que los hemos leído, los regalamos a otras personas y nos gustaría mucho enviarlos a Cuba.

Hay nuevas ideas en medicina que luchan por imponerse. Generalmente hemos combatido las enfermedades, pero no nos hemos puesto a considerar qué es necesario para estar completamente

sano. Los que comparten ese punto de vista creen que para estar bien, mental y físicamente, se requiere ser productivo, de la misma manera que se necesitan alimentos y vestidos. Se necesita también aire puro y no absorber el veneno que hay en ambientes viciados. Se necesita espacio, y estar en contacto con la tierra y con toda la naturaleza. Se requiere ser capaz de desarrollarse.

Algunos psicoanalistas, con el apoyo de su experiencia profesional, tratan de introducir cambios en nuestro sistema de educación. He enviado algunos artículos a la *Saturday Review*, y a otras revistas, pero no los publicaron. Algunos de éstos aparecieron en revistas especializadas que no llegan a la mayoría del público. Pienso que los cubanos podrían aceptar rápidamente estas ideas; la clase de vida que han llevado (ellos no han sufrido durante generaciones la educación que nosotros hemos tenido aquí) les permitiría apreciar la exactitud de estas ideas.

Me da gusto saber que los cubanos se proponen enviar a los niños a la escuela sólo medio día, y la otra mitad del día ponerlos a trabajar. A nuestros niños los mantenemos alejados del trabajo. Luego preguntamos por qué aumenta la delincuencia juvenil. No es la única razón, pero seguramente es una de ellas. A los niños les gusta trabajar, y la responsabilidad les es beneficiosa. No afirmo lo anterior inspirada en ninguna teoría. Viví en Arizona en un rancho ganadero de 60 millas cuadradas, el cual tenía una escuela para veinte niños, y a todos se les encomendaban trabajos.

Creo que nada de lo que los Estados Unidos han hecho podría servir de ejemplo a Cuba, excepto nuestros errores, y sería muy provechoso para Cuba evitarlos. Nosotros no nos equivocamos de mala fe, sino sólo porque no entendimos ciertas cosas.

Ahora tengo 59 años de edad, y he visto muchas cosas. Me he pasado una buena parte de mi vida mudándome de un lado a otro, huyendo porque no podía luchar sola, ni podía encontrar gente que quisiera luchar a mi lado. Tuve que conformarme con proteger, en la medida de mis fuerzas, a mis hijos y a mí misma, pero debí continuar huyendo, porque la civilización me daba alcance y me volvía odiosos y estériles los sitios que yo amaba, en los que hubiéramos podido desarrollarnos todos nosotros. Quizá por ello mis hijos (de 25 y 35 años) se sienten ahora tan atraídos por Cuba.

Mi hija es artista, pero no tiene mucho tiempo libre para dedicarse a la creación. Mi hijo se graduó en el Instituto Tecnológico de California, y su instrucción científica es muy buena; pero le molestaban algunos compañeros, pues muchos carecían de valores y desconocían sus propias posibilidades. Después que consiguió su título, trabajó en análisis químicos durante un año en la Shell Chemical. Consideró que su empleo no era razonable porque no satisfacía su espíritu progresista; sólo trabajaba para pagar su deuda al Tecnológico y ahorrar

dinero para poder ir a la Universidad de Brandeis, cerca de Boston, a estudiar psicología. Fue el único lugar que encontró en el país en donde se podía estudiar verdaderamente psicología. Concurrió a la Universidad durante dos años, después regresó a California a buscar empleo de maestro. Buscó en varios lados; sólo encontró un lugar donde podía dar la cátedra de psicología que deseaba impartir, y de la manera como él quería hacerlo. Hasta la primavera sabrá si le dan el empleo. Mientras tanto ha vuelto de nuevo a la *química*. En donde está no se necesita saber mucha química. Es lo usual en muchas industrias: solicitan empleados muy competentes para labores que no requieren mucha preparación. Los jóvenes se aburren.

Tengo mucho que decir; pero sólo podría contárselo personalmente y disponiendo de bastante tiempo, pues hay mucho de que hablar.

Mi hijo ahora está pagando la deuda que contrajo para ir a la Universidad. Cuando termine, probablemente él vaya a Cuba. Ha estado hablando de este proyecto. Yo desearía ser joven y fuerte. A veces pienso que un viaje a Cuba me haría sentir más joven y fuerte.

Si usted sugiriera algo que pudiéramos hacer, se lo agradecería.

Hace cerca de una semana el señor Kennedy dijo que no podíamos reconocer a Cuba a causa de su sangrienta revolución y de su ideología. Pero, desde entonces, las cosas en general se han apaciguado. Parece que se están haciendo esfuerzos entre bastidores en pro de la paz. Por ahora lo mejor que podemos hacer es no hablar en público, y sólo platicar constructivamente sobre Cuba a amigos y a conocidos. No creo que se deba permanecer mucho tiempo inactivo, pues si la gente se queda callada mucho tiempo, llega a olvidar que tenía algo que decir. Tampoco confío en las negociaciones secretas. Pero el señor Kennedy hace poco tomó posesión de su cargo, y lo mejor por ahora es permanecer tranquilos y no luchar con las fuerzas que están contra nosotros y contra cualquier otro movimiento pacifista. Quizá las negociaciones secretas sean el único camino para arreglar la situación con Rusia y con otros países, ya que nuestra prensa recoge y distorsiona todo lo que se dice fuera de los Estados Unidos.

Por ahora estamos aguardando, pero nos mantenemos muy alertas.

Mi hijo lee bastante bien español. Le gusta Ortega y Gasset. Si usted conoce algún escrito importante sobre Cuba u otros asuntos hispanoamericanos, le agradeceremos que nos informe. En un tiempo yo también sabía un poco de español; pero ahora creo que mejor sería que lo repasara. Ojalá que toda Hispanoamérica despertara, y obligara a despertar a los Estados Unidos. La mayoría de los americanos no son malos, y no desean explotar a otra gente; pero desde hace mucho sólo escuchan versiones parciales de los hechos, y nadie puede tomar decisiones atinadas al respecto. Nosotros mismos sabríamos mucho menos sobre Cuba si no viviéramos en Berkeley; aquí está una de las tres estaciones de radio libre que hay en el país; hemos escuchado a nuestros conciudadanos hablar de sus re-

cientes viajes a Cuba. Ese país los conmovió, y si los cubanos los hubieran escuchado también se habrían conmovido. Por favor, informe a los cubanos que algunos de nosotros estamos tratando de ayudarles a lograr su libertad, y que consideramos que si los Estados Uni-

dos ayudan a los contrarrevolucionarios a realizar una invasión, sería... ¿cómo decirlo? La única palabra que se me ocurre es: asesinato.

*Mrs. Barry Stevens*  
Berkeley, Cal. EUA, 30 de enero de 1961.

## LOS INTELLECTUALES ESTADOUNIDENSES CONTRA LA INVASIÓN

**H**ACE UNOS CUANTOS meses ridiculizaron al primer ministro Fidel Castro por insistir en que Cuba estaba en inminente peligro de sufrir una invasión militar. Cuba fue invadida esta semana. La isla, con sus seis y medio millones de habitantes, se convirtió en el escenario de una sangrienta lucha.

Nuestros portavoces gubernamentales negaron oficialmente cualquier participación en la invasión. Informaron que las tropas norteamericanas no habían intervenido, y que los invasores no habían partido directamente del territorio norteamericano. Extraoficialmente se ha pregonado que las fuerzas invasoras re-

cibieron asilo en los Estados Unidos y en otros lugares, y que fueron entrenadas, pagadas, armadas y alentadas por agentes de nuestro gobierno. Si ello no es cierto, nuestra prensa autorizada es sólo una organización dedicada a inventar mentiras.

Los norteamericanos condenaron con toda justicia a la Unión Soviética por su agresiva intervención en los asuntos de Hungría. ¿Cómo podremos perdonar la participación de los Estados Unidos (que violaron sus propios tratados y sus leyes) en un deliberado movimiento de subversión contra el Gobierno de Cuba?

Los Estados Unidos han acusado al gobierno de Castro de haber convertido a Cuba en una avanzada del comunismo en el Caribe. Pero ¿quién puede saber hasta qué grado la hostilidad económica y las represalias políticas, por parte de los Estados Unidos, han inducido al gobierno de Castro a llamar a los comunistas en su ayuda?

A pesar de lo que usted pueda ahora pensar sobre Fidel Castro y su régimen, ¿no se siente usted tan avergonzado como nosotros de que nuestro gobierno haya empleado tal política y continúe empleándola?

Nosotros no podemos perdonarlo.

Tal política ya ha ocasionado la muerte de cubanos de ambos partidos y nos está desprestigiando en todo el mundo. Está causando disgustos en Hispanoamérica, y nos ocasionará vergüenza a todos nosotros en el porvenir. Podría conducir a una desesperada y cruel guerra civil que podría aun iniciar la tercera Guerra Mundial.

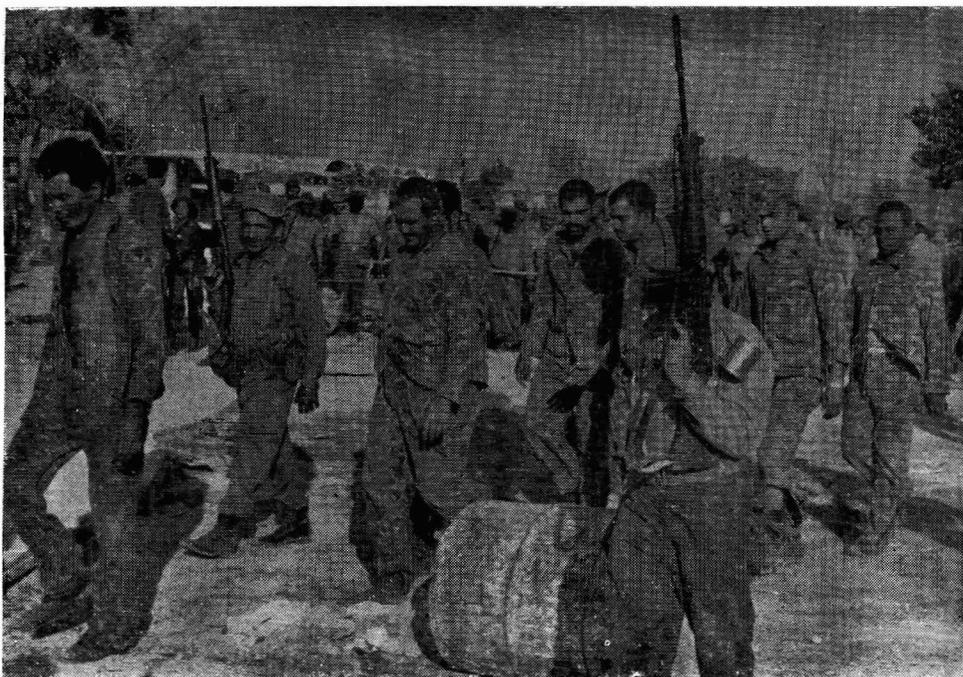
Le suplicamos a nuestro gobierno que cambie inmediatamente de política. Le rogamos que abandone una política que es poco política e inmoral, a pesar de cualquier aspecto legal que quiera dársele. Pedimos que los dirigentes de nuestro gobierno hagan cumplir estrictamente nuestras leyes (las que ellos han jurado defender) sobre la organización de subversiones, y que busquen y traten de poner remedio a la situación por mediaciones y reconciliaciones.

Para que los hombres sobrevivan y prosperen, de alguna manera debe romperse el círculo vicioso de la violencia que engendra violencia. Para romper el círculo no hay mejor sitio, ni mejor oportunidad que ahora en Cuba.

Los invitamos a unirse a esta súplica.

THE FELLOWSHIP  
OF RECONCILIATION  
Nyack, Nueva York

Theodore Brameld, Henry J. Cadbury, William C. Davidon, Paul Deats, Kermit Eby, Harrop Freeman, Erich Fromm, Maxwell Geismar, Robert Gilmore, Kyle Haselden, Alfred Hassler, Robert Heilbroner, H. Stuart Hughes, Charles R. Lawrence, Sidney Lens, Robert Lyon, Lenore Marshall, Stewart Meacham, C. Wright Mills, Herman J. Muller, A. J. Muste, Victor Obenaus, Clarence Pickett, Darrell Randall, John Nevin Sayre, Howard Schomer, Dallas Smythe, I. F. Stone, Norman Thomas, Sidney Unger, Amos Vogel, George H. Watson, Kale Williams, Howard Yoder.



Prisioneros del ejército mercenario recién capturados



Casas en ruinas, en Playa Larga, Cuba

# LA NOVELA DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Por Julieta CAMPOS

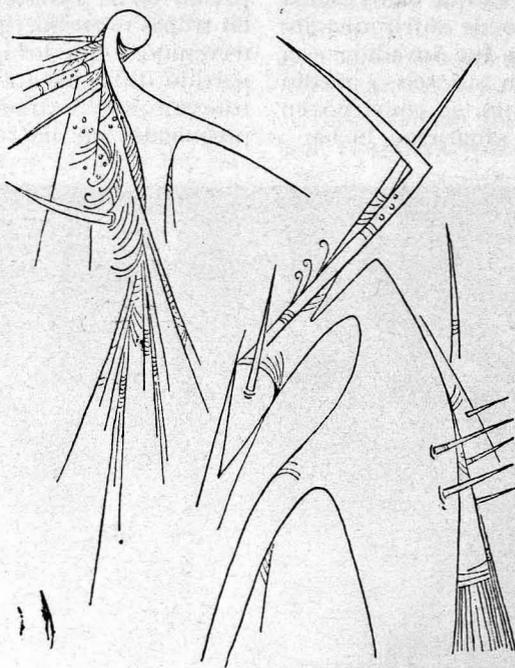
Dibujos de Wifredo LAM

DOS NOVELAS se han publicado hasta ahora, en Cuba, con temas de la Revolución: *Bertillón 166* y *Mañana es 26*. La primera se debe a José Soler Puig, que no se considera escritor de profesión y la segunda a una autora joven, Hilda Perera, que había producido antes algunos cuentos. Ambos relatos están en primer plano, como si les faltara la definitiva reconstrucción artística, esa *distancia* indispensable para transformar a la materia viviente en sustancia del arte. Sin embargo, *Bertillón* posee una fuerza directa y espontánea, que salva el esquematismo de los personajes y *Mañana es 26* tiene verdaderos aciertos en el tratamiento de la vida de la pequeña burguesía antes de la revolución. *Bertillón* es novela de sucesos, de puro acontecer, y el recurso de un diálogo casi taquigráfico contribuye a exteriorizar la acción. La visión del forastero, enlace y espectador, nos permite contemplar lo que ocurre tras las persianas siempre cerradas de una ciudad que hierve en la lucha clandestina. Cuando el autor se acerca a las motivaciones de sus personajes logra momentos de notable veracidad humana en las figuras del cobarde que acaba en víctima, del padre del joven terrorista y la madre de la muchacha revolucionaria. Lo mejor de *Mañana es 26* es, sin duda, el contraste entre la actitud indiferente y egoísta de un sector de la clase media durante la lucha contra la dictadura y la entrega generosa y sin reservas de muchas vidas jóvenes, dentro del mismo marco social. Los personajes femeninos son los más auténticos — la joven señora burguesa, las sirvientas, la estudiante. Tanto la obra de Soler Puig como la de Hilda Perera apuntan escenas, modalidades, tonos, matices y personajes de la vida cubana bien captados pero sin desarrollarlos al máximo de sus posibilidades. Sus temas giran en torno a la etapa de la gestación revolucionaria, en su aspecto de lucha en las ciudades, sin tocar la insurrección armada. *Bertillón* nos deja todavía con la angustia de las épocas más duras de la dictadura cuando toda la vida en el país se reducía al acoso, la tortura y la muerte. El desafortunado capítulo final de *Mañana es 26* no consigue comunicar, como lo pretende, el asombroso júbilo colectivo del triunfo revolucionario.

Estos primeros experimentos narrativos sugieren la formulación más amplia de cómo debe ser la gran novela de la Revolución Cubana. ¿Debe escribirse ahora la novela "épica" o una novela que refleje la profunda transformación que está experimentando toda una sociedad? Los dos caminos están abiertos y dependerá de la sensibilidad del autor escoger uno u otro. No habría que descartar la estructura de la extensa "novela río" que podría abarcar las dos etapas e inclusive alejarse un poco en el tiempo para seguir la trayectoria de la generación anterior a la actual y descubrir los antecedentes de este momento his-

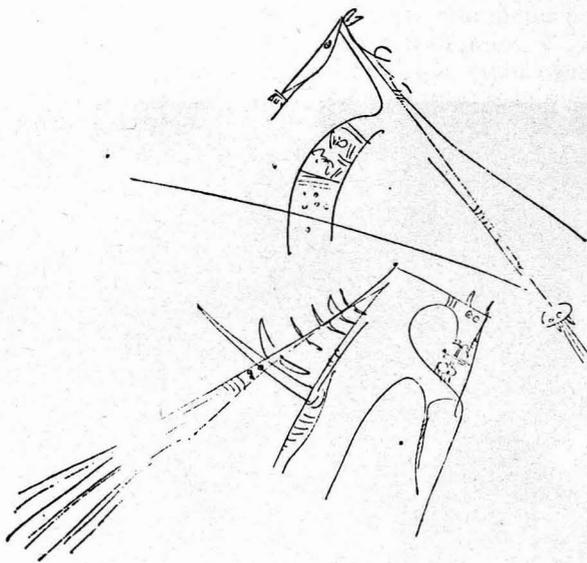
tórico. Hace un año, Alejo Carpentier no ponía en duda que la "épica" revolucionaria estaba en espera de su novelista. Este debía armarse de los instrumentos del historiador y proveerse de una vasta documentación, desde los dia-

simas variedades de temas, en torno a la intensificación del conflicto de clases que supone una revolución, vista en sus reflejos externos y en sus consecuencias internas o subjetivas. Habría que penetrar en las motivaciones, temores, aspi-



rios personales de los combatientes, hasta las proclamas y manifiestos políticos, sin descuidar las entrevistas con los participantes en la gesta y el conocimiento directo de los escenarios de los hechos. La novela "épica" de la revolución tiene la ventaja de cierta distancia temporal acentuada por la rapidez vertigi-

aciones, actitudes y formas de conducta de las distintas clases sociales —burguesía, pequeña burguesía, obreros y campesinos— sin olvidar que la transformación tiene diversas resonancias en unos y otros sectores y que se manifiesta, además, con características singulares en los hombres de carne y hueso cu-



nosa con que se ha venido desarrollando posteriormente el proceso revolucionario.

La otra posibilidad es la novela que podríamos llamar "de la transición" y que reflejaría el sentido y las manifestaciones diversas de un período en el que entran en duelo dos visiones del mundo, dos maneras de ver la vida, el tiempo y la historia. La novela de la transición podría desenvolver una riqui-

simos destinos debe recrear el novelista. Dentro de este panorama, el escritor podría dar testimonio de su propia situación, de la evolución del intelectual en la compleja etapa de la transición: el paso de una actitud solitaria, escéptica y desconfiada a una postura solidaria y, al mismo tiempo, las tensiones y ajustes que implica esta conversión fundamental.

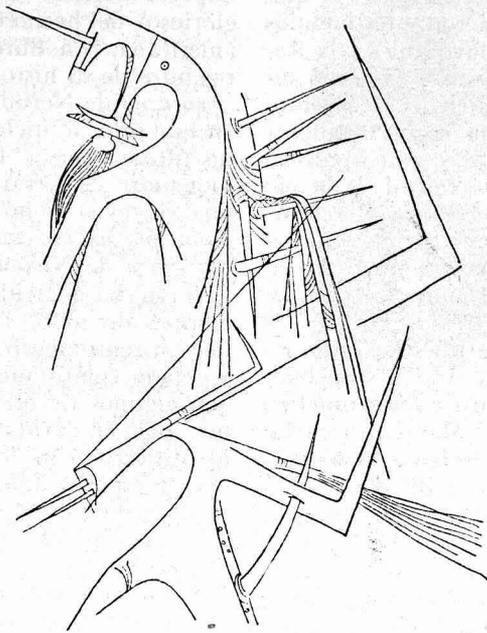
Si un autor prefiere enfrentarse con las dificultades de punto de vista, tono y tratamiento que se desprenden de una novela de este tipo puede seleccionar todavía entre la obra panorámica, que

tórico se impone con mayor fatalidad sobre las subjetividades de los hombres. ¿Cómo reaccionan unos y otros personajes ante la situación inevitable? Y aquí se plantea otra cuestión: ¿cómo puede

presarse esa peculiar dinámica de la transición, de los distintos modos de vida que coinciden, unos que tienden a desaparecer y otros que apenas comienzan a surgir y que se afirmarán progresivamente. El novelista debe reflejar la tensión y las contradicciones de una sociedad en enorme movilidad, donde se agudiza al máximo el desgarramiento entre el pasado y el futuro. Encarnada en sus personajes, esta pugna se manifestaría en unos como el intento de recuperación del tiempo pasado —al que atribuyen ahora toda la felicidad— y en otros como un tiempo medido por la acción presente, apenas arraigado en el pasado y cargado de futuro. La ruptura con el pasado que para unos es motivo de angustia y desconcierto para los otros lo es de seguridad y decisión. Y el novelista no puede prescindir de ninguno de esos dos mundos, si no quiere que su visión quede trunca.

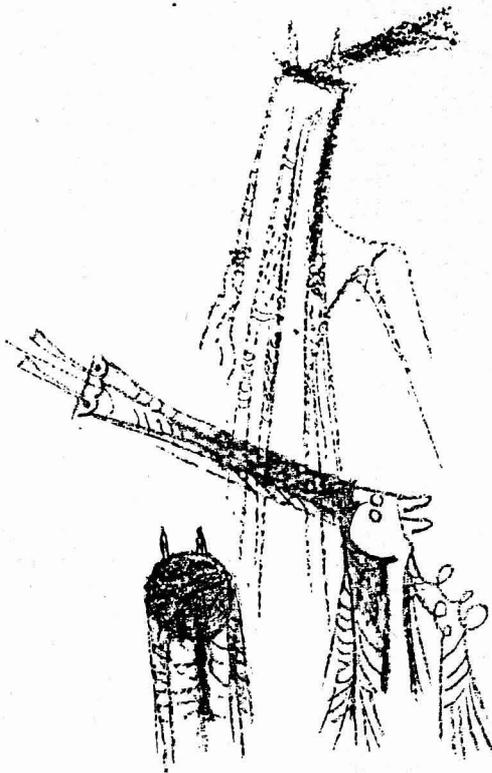
La novela cubana no tiene detrás una rica tradición narrativa donde alimentarse. La sociedad no había madurado lo suficiente como para producir un número considerable de novelistas representativos. Es ahora cuando toca a los escritores el papel de contribuir a la determinación y cristalización artística del carácter nacional, una vez que existe ya un pueblo con conciencia de sí mismo, con una efectiva conciencia común. Cualquier novela de esta época tendrá un poco de epopeya, en tanto que los relatos épicos dieron siempre el testimonio del despertar de una conciencia colectiva. Al propio tiempo, estará expresando una visión contemporánea y, por lo tanto, inevitablemente universal. Si el novelista occidental expresa, necesariamente, la soledad y la incertidumbre de muchos hombres de Francia, Inglaterra o los Estados Unidos ante las preocupaciones con que se enfrentan en nuestra época, el novelista de los países que empiezan a afirmarse en la historia tiene que reflejar un nuevo sentido de las relaciones con los hombres del resto del mundo.

A algo se debe, sin embargo, que no se haya dado todavía esta *novela de la transición*. No es fácil interpretar una realidad que diariamente varía para el artista que pretenda sincronizar su propia receptividad al apresurado ritmo que la revolución ha impuesto a la vida cubana. Si los novelistas han preferido detenerse en la etapa inmediatamente anterior es, precisamente, para hacer un alto y cobrar aliento. Sólo así podrán contemplar después, con cierta calma, una vida que difícilmente puede recrearse en el momento mismo de vivirla. Esa maduración social, que ya puede apreciarse, requiere aún un lapso de tiempo más prolongado, para que el escritor pueda sedimentar su experiencia y que ésta se desprenda un poco, por paradójico que parezca, de su inmediata connotación efectiva. Para que un testimonio de esta naturaleza perdure hace falta, en definitiva, no sólo que refleje una comprensión clara de lo que está ocurriendo sino que se organice la materia temática latente, mediante la técnica que la defina y descubra su calidad especial, en transposición artística de la realidad.



represente a la sociedad en su conjunto y esboce los personajes más característicos de esta época o la serie de novelas que desmenucen esta problemática en forma más detenida e interiorizada. En todo caso, lo psicológico y lo social tendrían que mostrarse estrechamente ligados porque, en la realidad cubana de ahora, lo social —el hecho revolucionario—, interviene decisivamente en todas las vidas personales, como solidaridad y

formularse el novelista cubano de hoy esa necesidad de nuevas formas que es una exigencia evidente de la novela de nuestro tiempo? No es posible responder teóricamente y a priori a esta interrogación porque la función de la crítica no es dar recetas sino, cuando más, señalar los caminos y contribuir a desbrozarlos. Pero es el artista el que debe abrirse paso por esos caminos y encontrar, en la creación misma, las posibles



adhesión o como rechazo, jamás como indiferencia. Sería falsa una obra donde los personajes se movieran en un limbo indeterminado, sin relaciones con el mundo objetivo. Lo histórico tendría que inscribirse con gigantesca concreción porque es precisamente en los momentos de cambio revolucionario violento y profundo cuando el tiempo his-

soluciones concretas de los problemas teóricos. Sólo cabe anticipar que la interrelación entre subjetividad y realidad social debe encontrar una forma adecuada, que encarne, en la novela de la revolución, la proporción y la densidad efectivas de ambas dimensiones. En una forma eminentemente dialéctica —contrapuntística quizás— tendría que ex-

# LA GUERRA ESPAÑOLA EN LA NOVELA

Por Eugenio DE NORA

## CAMPO REPUBLICANO, CAMPO NACIONAL

UN ACONTECIMIENTO tan grave como la guerra civil española, en sus múltiples vertientes de contienda ideológica, de confrontación política y social de clases y tendencias, y final y concretamente de lucha armada cívico-militar, es natural que reclamara no sólo la atención, sino la participación directa de los escritores y artistas, como registradores y amplificadores sensibles del dramático conflicto del cual aquella guerra, a su vez, no fue más que la manifestación más exterior y visible.

En la memoria de todos está, sin duda, la verdadera avalancha de referencias directas (que son al mismo tiempo una toma de posición inequívoca, un acto de compromiso ideológico, político y moral) que nuestra guerra desencadenó, incluso en escritores completamente ajenos a un conocimiento, y por tanto a la posibilidad misma de una interpretación aproximadamente justa, durante

los años finales del conflicto o los que inmediatamente siguieron; testimonios y alegatos que, como favorables a la República y denigradores del fascismo en su gran mayoría, adquirieron de pronto, con el estallido de la segunda guerra mundial, una vitalidad y una significación redobladas. Baste recordar, de pasada y sin el menor propósito de referirnos siquiera a lo que en un estudio del tema se revelaría como esencial, las famosas *Campanas* de Hemingway y *L'espoir* de Malraux, entre las novelas, *El testamento español* de Koestler como reportaje; los poemas de Auden y Spender en Inglaterra, de Eluard y Emmanuel en Francia, de Archibald Mac Leish en Estados Unidos, o las decisivas polémicas que llegaron, incluso, a dividir ásperamente a los católicos franceses (Mauriac, Maritain y Bernanos —con su escandalizado testimonio mallorquino—, por la República, y el viejo Claudel, con su *Oda a los mártires de España*, entre otros, por la tradición); baste por último aludir, como simple constatación, el

impacto decisivo (y literariamente tan glorioso) del hecho en la poesía hispanoamericana, con libros que son verdaderos hitos de su historia, como *España en el corazón* de Neruda, *España, aparta de mí este cáliz* (e incluso, en su raíz, todos sus últimos versos, los llamados *Poemas humanos*) de César Vallejo; o, todavía una vez más (y no fue la última), *España, poema en cuatro angustias* y *una esperanza* de Nicolás Guillén.

Si esto ha ocurrido con escritores que, después de todo, sólo “desde fuera” y por un sentimiento de simpatía, por un aceptado compromiso moral, político, o (en algunos de ellos, comunistas o afines, por solidaridad de clase), podían identificarse con los combatientes, ¿no era de esperar una presencia casi abrumadora y obsesiva del trascendental hecho histórico entre los propios españoles? En efecto.

Y no obstante, cabe desde este momento anticipar, aunque ello reste importancia, en cierto modo, a nuestro tema, que no ha sido ese exactamente el caso. La guerra civil española “está ahí” como presencia, como hecho, pero es en buena parte un hecho mudo, una presencia tácita, algo “de lo que vale más no hablar” (ni siquiera esto se dice, pero se practica) desde el punto de vista de muchos escritores españoles. La “mala conciencia” de no pocos frente al tema es demasiado evidente. El hecho mismo de una guerra civil entre hermanos, “a estas alturas” del tiempo, parece oscuramente avergonzar, crear cuando menos un peculiar estado de incomodidad moral a los más sensibles. Este es, acaso, el motivo de la opacidad que la guerra ha tenido en la poesía. Ciertamente que los versos ocasionales y más o menos ingenuamente patrióticos han abundado, en los dos campos, pero de su calidad artística (y aun de la calidad humana, de la hondura y elevación de conciencia que en muchos casos denotan) vale más, también, no hablar. Frente al crecimiento poético de Neruda o Vallejo en contacto con la guerra, incluso el poeta español que parecía mejor situado para hacerse eco del pueblo en armas, con una parcialidad que no tenía por qué haber restado grandeza al canto —es claro que me refiero a Rafael Alberti— fue durante la lucha, y luego como poeta civil exilado, manifiestamente inferior a sí mismo, sin que tampoco pueda decirse que los poemas de guerra de un Miguel Hernández, pese a su patética sinceridad, alcancen el nivel de sus otros versos simplemente humanos; o que, del lado nacionalista, el *Poema de la bestia* y *el ángel* de José María Pemán, o la *Corona de sonetos* en honor de José Antonio, sean mucho más que frustrados ejercicios retóricos abrumadoramente fríos y convencionales. Únicamente, durante los años de la posguerra, surge (o mejor dicho, se confirma y engrandece) en el exilio, la gran voz civil de León Felipe; mientras en el interior, la poesía joven revela doloridamente el hondo sentir de las conciencias entonces (entre el 36 y el 39) adolescentes, ante la tragedia del desgarramiento nacional, con un tono que se sitúa, por lo general, no



“Tipos y ambientes conocidos.”

al margen, pero sí de algún modo por arriba del partidismo combatiente: sentimiento que podríamos encontrar sintetizado en aquel viejo romance que canta las luchas banderizas entre Pedro I el Cruel y Enrique "el de las mercedes":

*Ay España, España,  
que culpa no mereces, y te abrasas.*

Si de la poesía pasamos a la novela, vemos que en este género, como inicialmente llamado a una mayor objetividad, a una constatación más sin rebozos de la realidad (sea ésta sentimentalmente exaltadora o deprimente), la cosecha de obras directamente relacionadas con los sucesos de la guerra es mucho más numerosa, y está integrada por libros mucho más significativos.

En cierto modo (y ello como es natural, sea cual sea la posición doctrinal o adocrinal de cada uno) puede decirse que no hay un solo novelista, entre los surgidos en los años posteriores al conflicto, que no dé testimonio directo o indirecto de lo que aquél, como cataclismo social, y como enfrentamiento de fuerzas e ideologías antagónicas, representó.

Es por tanto evidente que no podemos, en esta ocasión, intentar un recuento completo, por sumario que sea, de las referencias novelescas a la guerra (que, de modo más o menos inmediato, serían todas o casi todas las publicadas por autores españoles durante los últimos veinte años).

Dejemos no obstante constancia de algunas de las más notables, por sí mismas o por pertenecer a escritores ya conocidos antes, que sería preciso tener en cuenta para abarcar panorámicamente el tema: así Wenceslao Fernández Flórez, que ya había incidido con no mucha fortuna en la arena político-literaria con narraciones satíricas de humor un tanto grueso que atacaban desde un punto de vista conservador la todavía insegura situación republicana, intentó, en *Una isla en el Mar Rojo* (1940), la novela documental de los refugiados nacionales en las Embajadas de potencias neutras —islas en el mar rojo del Madrid revolucionario—; el resultado es discreto, pero no añade nada a la figura ya conocida del penetrante humorista; todos sus argumentos se diluyen en una señoril sonrisa de sarcasmo, no por intencionado menos ajeno al fondo de la cuestión, frente al espectáculo de la milicianada carnavalesca, más carnavalesca que amenazadora.

Dramático por el contrario hasta el tremendismo y la truculencia es el testimonio de Tomás Borrás en *Checas de Madrid*, de título ya bastante significativo; o de Francisco Camba en *Madrid-grado* y en la serie inconclusa de sus "Episodios contemporáneos"; mientras se temple hacia una relativa despersonalización, en el estilo "notarial" que le es propio, en las novelas de Zunzunequi, ninguna (entre las publicadas; existe una inédita que hace excepción) ninguna íntegramente dedicada a los sucesos típicos de preguerra o al conflicto en sí mismo, pero entre las que hay varias que, en la exploración de sus personajes y ambientes, llegan a documentar, con bastante hondura a veces, las implicaciones sociales, políticas y de conciencia que la guerra trajo consigo (o aquellas que, desde otro ángulo, trajeron consigo la guerra).



"La manifestación más exterior y visible del dramático conflicto."

Reciente es, también, el *Nocturno de alarmas* de Sebastián Juan Arbó, que se inscribe en la misma línea de literatura más supuesta que realmente documental y objetiva.

Todo esto en o desde el campo nacionalista, en la España actual. En plena lucha surgen, del otro lado de las trincheras, obras como *Contraataque* de Ramón Sender, que no pretenden ser objetivas, pero sí aunar a su declarado partidismo un marcado valor de testimonio. Poco después, en el destierro, Manuel D. Benavides intenta, en *La escuadra la mandan los cabos*, el "episodio nacional-popular" de la reconversión de la Marina de guerra en avanzada de la Revolución, sobre el modelo lejano y legendario del *Acorazado Potemkin*; o José Herrera Petere, en *Cumbres de Extremadura*, aureola con brillos de heroísmo mítico la sencilla aventura del miliciano rojo analfabeto dedicado al sabotaje de la retaguardia enemiga, hasta caer en manos del verdugo; por último, un escritor tan refinado y culto como Francisco Ayala, en las novelas cortas que integran *La cabeza del cordero* y *Los usurpadores*, aborda de sesgo, elusiva aunque penetrantemente, la intimidad humana de los seres vulgares o de los figurantes del primer plano de la historia, a raíz de la guerra en el primero de dichos libros, y en tiempos aparentemente ajenos a ella por el alejamiento cronológico en el segundo, para buscar el substrato de rencor, incompreensión y pasión ciega y obstinada que nutre esa España cuyos hombres entienden por convivencia una constante, inagotable disensión sorda o ferozmente violenta (tal es la conclusión implícita del novelista).

Otros muchos entre los escritores jóvenes se apoyarán también en situaciones bélicas o provocadas por la preparación o las consecuencias del conflicto en varias o algunas de sus obras: tal es el caso de Giménez Arnau (*El puente*: la "generación sacrificada"); o *La cueva de los drones*: el fenómeno del estraperlo); Juan José Mira (*En la noche no hay caminos*: problema de la depresión moral y la podredumbre social de la posguerra); Ana María Matute y Juan Goytisolo (el impacto de la lucha en las conciencias sensibles y ferozmente receptivas —más alertas a la ferocidad que al heroísmo— de los niños y adolescentes); o Ricardo Fernández de la Reguera, cuyo *Cuerpo a tierra* es el testimonio probablemente más verídico y sincero (aun-

que en muchos aspectos necesariamente circunspecto) de cómo vivió la guerra un soldado cualquiera, sin demasiada claridad acerca de los motivos y significación de la lucha en la que participa, casualmente engastado en un formidable mecanismo social que lo sobrepasa incalculablemente, y adherido, "según la ley de la vida, que es vivir como se puede", a lo inmediato, al humor del sargento o del capitán de turno, a la existencia o captura del vaso de agua y de la lata de sardinas, para no hablar de la intemperie, de los obuses y de las balas.

Ahora bien, creemos poder afirmar que para ninguno de los novelistas citados (si no es, dada su significación "social", para Sender, sobre cuya obra reciente cabría volver) constituye la guerra el "centro de gravedad" temático o el motivo que sustancialmente dé sentido y significación última a la mayor o mejor parte de su obra; esto es, por el contrario, lo que ocurre plenamente con los autores que, después de este largo pero insoslayable recuento previo, vamos a estudiar como representantes prototípicos y máximos del tema que nos ocupa. Sin necesidad de ninguna estudiada simetría podemos anticipar que se trata de seis novelistas; tres a cada lado de aquella frontera cruenta de las alambradas durante la lucha; separados ahora (los que viven, pues dos han muerto ya), por la misma implacable discriminación geográfica de españoles *de dentro* y *de fuera* de España: Agustín de Foxá, Rafael García Serrano y José María Gironella, entre los primeros; Arturo Barea, Max Aub y Paulino Masip, entre los exilados.

Con la sola excepción de Barea, tardíamente revelado, todos estos escritores nacieron ya más o menos entrado el siglo; es decir, se encontraban aún, en los años 1936-39, en plena época de receptividad; consecuentemente también, son autores, o bien revelados *después* de la guerra, o que, si eran ya conocidos, no habían perfilado tampoco decisivamente su personalidad (sólo, y muy relativamente, en el caso de Max Aub, se podría discutir este último rasgo).

El orden que para abordarlos vamos a seguir responde a un criterio flexible, pero de ningún modo caprichoso; se trata, dentro de cada campo, de la precedencia, no en la aparición de las novelas, sino en la formación de las vivencias, en el "almacenaje" de las expe-

riencias que las nutren: por tanto, en principio, el mismo orden cronológico de las fechas de nacimiento de los escritores. Y empezamos antes con el campo republicano, no precisamente por creer que las obras en él agrupadas sean artísticamente más valiosas (o menos) que las "nacionalistas", sino porque la significación de las primeras, por revolucionaria, es en este caso más "tradicional"; es decir, puede verse (y así la vemos nosotros), como *prolongación de la "novela social" de la preguerra*; mientras que las obras referidas al conflicto civil desde el campo nacionalista están en estrecha y evidente conexión con la ideología y las formas de vida que prevalecen en la España actual.

Empezamos pues con Arturo Barea, empleado y escritor autodidacta madrileño que había nacido en 1897 y que murió en Londres en 1957.

La consideración de Barea como novelista tiene en rigor, no poco de arbitrario, por cuanto sólo su última y menos interesante narración (*La raíz rota*; en inglés en 1952; en español en 1955) se presenta formalmente como novela; mientras que su obra más importante y famosa (*La forja de un rebelde*; en inglés, Londres, 1941-44; en español, Buenos Aires, 1951), no es ni se presenta

como otra cosa que como autobiografía, escrita en primera persona y bajo el nombre del autor, sin pretensión alguna de ficción novelesca (y sí, al contrario, de documento humano verídico e incluso históricamente representativo).

Huelgan, por tanto, a mi juicio, las cábalas, y son injustificadas cuantas objeciones se le han hecho, desde el supuesto punto de vista de su configuración y estructura novelesca; acerca de la fusión alcanzada o no alcanzada entre invención e historicidad, biografía o reportaje, confesión íntima y alegato político, etc.: los "materiales" de la obra no aparecen en realidad, ni "fundidos" e integrados como en una buena novela, ni desligados y sueltos como en una mala, sino que aparecen en el ensamblaje caprichoso y arbitrario, al tiempo que máximamente coherente y significativo, que poseen los acontecimientos, experiencias, reflexiones, y sedimento final decantado, de una existencia individual concreta; "organizados" cuando más en el relato, con certero instinto y admirable dosificación estética del interés; y, sobre todo, contados "natural" y sueltamente, con una tierna y áspera sinceridad apasionada que es, sin duda, el ingrediente decisivo en el poderoso y casi inexplicable encanto de la obra.

Dicho esto, creo interesante señalar el contraste, aun más chocante que en el caso de Ramón Sender, entre el que no es exagerado llamar "éxito mundial" de Barea, entre el entusiasmo con que fue recibida su obra por la crítica y el público extranjero, y el aprecio, relativamente moderado, cuando no frío, de los lectores y comentaristas de lengua española. Cierto que en algunos casos se explica este desvío por los prejuicios políticos de sus enemigos ideológicos declarados; pero también es verdad que el estilo de Barea, muy natural, expresivo y jugoso, está no obstante afeado por algunas impropiedades que le hacen mejorar en la traducción (y tenemos experiencia de ello); por último, el indudable atractivo documental y de novedad fresca que estas dilatadas memorias de un español medio ofrecían para el público exterior, queda para nosotros considerablemente amortiguado: los tipos y ambientes populares, madrileños o rurales, de *La forja*, nos son en buena parte conocidos, a través de algunos escritores costumbristas y, sobre todo, de los cuadros analíticos del 98 (aunque adquieran en Barea una tan sencilla impregnación de vida, una vivacidad y frescura de memoria infantil tan sobrecogedoras, que hacen de este volumen, indudablemente, el mejor de la trilogía, y algo tan raro en la literatura moderna —en la que tanto abundan, no obstante, las evocaciones de la niñez— que acaso sólo en *Mi infancia* de Gorki podríamos encontrarle un digno término de referencia); del mismo modo, la denuncia agria y virulenta de la guerra de Marruecos (vívida por Barea como sargento en *La ruta*) se orienta exactamente en la misma dirección, y está alimentada por idénticas vivencias que las que hicieron posible *El bloqueo* de Díaz Fernández, o *Imán* de Ramón Sender; aunque el alcance político del relato se concrete y refuerce aquí al presentar no sólo la guerra colonial o de "pacificación" de Marruecos en sí misma, sino lo que ésta tuvo (a los ojos del escritor) de "escuela de dictadores" (es decir, de los mismos oficiales que, llegados a generales, encabezarán el Alzamiento del 18 de julio): todo ello, pues, de cara al volumen tercero y último de la obra, *La llama*, que trenza así lo que tiene de visión, al mismo tiempo entrañable y fríamente analítica, de un pueblo en armas, con el precipitado de "conciencia social" anticapitalista extraído de *La forja*, y con el ácido corrosivo antimilitarista de *La ruta*.

De este modo, con una paradoja más aparente que real (no en vano la serie completa se llama "La forja de un rebelde"), lo que, desde un punto de vista estético y formalista pudiera parecer un anárquico y contingente conglomerado memorístico, aparece, en cuanto a su significación profunda y resultado de suma final, dotado de una intencionada y eficaz (eficaz al menos sentimentalmente) armadura dialéctica: "Todo alrededor mío era destrucción —leemos en las páginas finales de *La Llama*—, destrucción repugnante y asquerosa como una araña pisada, y era la destrucción de un pueblo...

... se asesinaba impunemente a mi propio país, sin más finalidad que el que unos pocos se hicieran los amos y esclavizaran a los supervivientes." El talento, no ya literario, sino mo-



"Objetividad pura y simple"

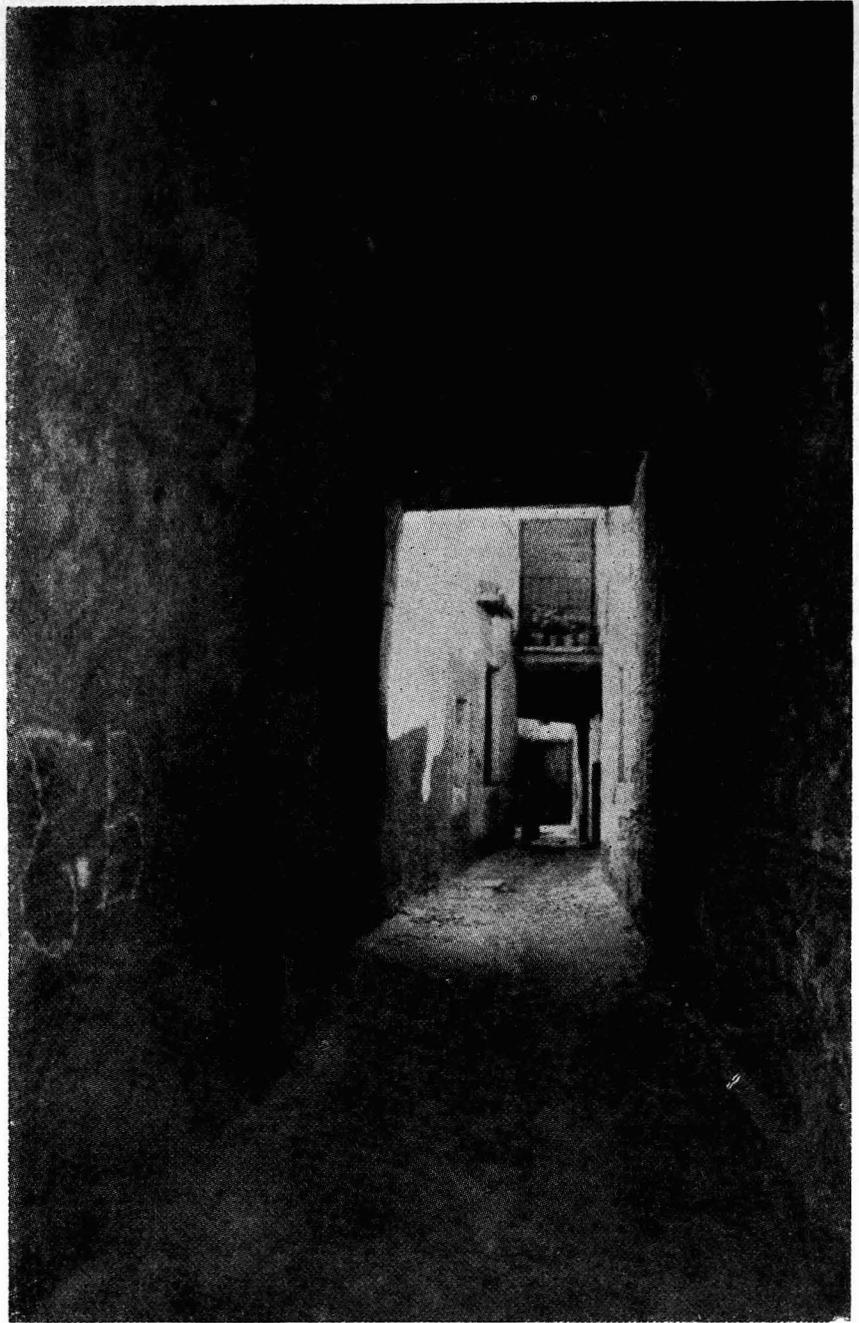
realizador y dialéctico de Barea reside en que, por exageradas o inaceptables que estas frases puedan parecer, desde un punto de vista político-social ajeno al suyo, la obra entera, el testimonio humano que son las memorias al parecer sinceras y descarnadamente verídicas de su vida, está "montado", armado y dispuesto para darles un peso de verdad, de autenticidad (moral al menos) absolutamente innegable.

La más fuerte personalidad literaria que nos corresponde abordar entre este grupo de novelistas es, a nuestro juicio, la de Max Aub (valenciano de origen alemán nacido en París en 1903; viajante y periodista de profesión, autodidacta, poeta, prosista, dramaturgo y crítico, exilado en México desde 1942, después de una no corta odisea franco-africana de la que su obra narrativa es en parte reflejo).

En rigor, Max Aub (nacido, si nos fijamos, el mismo año que Casona y Alberti) debe situarse, en un principio, cronológica y estéticamente, entre los miembros más jóvenes de la "generación de 1925", o más concretamente acaso, en el grupo relativamente tardío de los que, en aquella promoción, inician su plenitud no ya bajo la Dictadura, sino durante los años de la República, coincidiendo entonces, junto a otros escritores coetáneos, pero de procedencia diversa (más popular, o en todo caso desligada de la atracción entonces dominante de Ortega y Gasset) —como Ramón Sender, Carranque de Ríos, Zunzunegui, etc.—, coincidiendo con estos autores, decimos, en una orientación nueva, progresivamente "humanizada", crítica y, en un amplio sentido, realista (los representantes más "completos" de este cambio —en cuanto su obra misma lo refleja, apartándose de un rumbo inicial todavía minoritario—, son, junto al propio Max Aub, y limitándonos a los novelistas, Zunzunegui, Ledesma Miranda, César Arconada, y Francisco Aya-

la). A la primera etapa deshumanizada y formalista de Max Aub (paralela a su *Teatro incompleto*), pertenecen relatos líricos como *Geografía* (1929) y *Fábula verde* (1933); a un momento de transición, su primera novela, *Luis Álvarez Petreña* (1934); al realismo documental que aquí nos interesa, por su tema, la vasta obra todavía en curso de publicación, bajo el título general de "El laberinto mágico", y cuyas piezas claves son las novelas *Campo cerrado* (1943), *Campo de sangre* (1945), y *Campo abierto* (1951), que aspiran, no sólo (como el relato autobiográfico de Barea) a tener un valor de testimonio directo, aunque limitado, sino a lo que podríamos llamar "objetividad" pura y simple, casi despersonalizada (paralela a la que en *La colmena* ha intentado Cela respecto a la España de la postguerra).

Claro está que lo de la "objetividad pura y simple" es un modo de hablar y (suponemos) de entenderse; pero lo cierto es que la realidad objetiva, "real", es de tal modo taraceada y compleja que su aprehensión resulta sólo y cuando más, aproximativa; y de otra parte, que por mucho que aspiremos a la "despersonalización", a la superación del punto de vista limitado y particular, en aras de la verdad, toda percepción o acto



"Un punto de arranque barojiano"

de contemplar o comprender es ya un intervenir, requiere un ángulo de visión propio, único, que no puede ser sino personal.

Tal es la contradicción interna, consciente y en cierto modo insuperable, pero valientemente afrontada, de las novelas, los relatos y los simples esbozos que forman *El laberinto mágico*, donde Max Aub ha pretendido encerrar, en cuanto a substancia humana y significación histórica esencial, la España ruinosa, catastrófica y cruelmente escindida de la guerra.

Esta enorme dificultad inherente al propósito (que nos haría pensar, salvando todas las diferencias, no en los "episodios nacionales" de tipo galdosiano, mucho más limitados, sino en la gran novela histórica totalizadora de la que *La guerra y la paz* o *El don apacible* pueden ser paradigmas), aparece, desde una primera ojeada superficial, en la arracimada y aparentemente anárquica estructura formal de estas obras; de cada una en sí, y de la suma de todas ellas. Suele creerse, en efecto, de acuerdo con los *Campos* publicados y anunciados, que nos hallamos ante una trilogía o tetralogía novelesca; en realidad, la obra (proyectada acaso así), se ha impuesto finalmente al autor, según su orden y sus conexiones efectivas, bajo la forma de una vasta y ramificada serie en la que entran, según el caso, novelas, relatos

largos, cuentos, esbozos, una especie de guión cinematográfico, y, como epílogo, un diario poético del autor —*Djelja*— de la época de su confinamiento en un campo de concentración argelino.

A esta complicación estructural y multiplicidad exterior de formas narrativas y lírico-dramáticas (no buscadas, sino impuestas por el modo de enfrentarse con el tema; es decir, por la tentativa de abarcarlo "íntegro") corresponde, como era de prever, una flexibilidad y riqueza de medios expresivos de variaciones de técnica y de timbres de voz cuyo despliegue y orquestación es, sin quererlo, un alarde realmente impar en la literatura actual.

En efecto, sobre la sencillez de un punto de arranque que bien podemos llamar barojiano (aunque en todo caso el estilo, muy personal, convierta en muy vagamente aproximativa esta o cualquier otra posible referencia), Max Aub "utiliza todos los recursos de composición de la novela contemporánea: la introspección psicológica de los personajes, la descripción lenta y minuciosa, el análisis onírico de la vida subconsciente, el primer poético de la prosa..." (I. Chabás); y aun, añadiríamos, como contrapunto casi constante y, en cierto modo, como principal lastre "heterodoxo" de obra tan rica y pujante, una capacidad de análisis de las ideas, un reiterado,

empeñado y siempre indeciso torneo dialéctico que al mismo tiempo hace a sus personajes hombres representativos de las capas medias españolas (y aun de las populares, también, generalmente, buenas habladoras), y llega, en la maraña de las impresiones y razonamientos, a dejar como en penumbra su más íntimo perfil humano.

Acabamos de aludir al estilo personalísimo de Max Aub; acaso esta misma hipertrofia discursiva e ideológica de sus *Campos* nos acerque a otra de sus características esenciales: el conceptismo. Aub, dueño de un vocabulario muy rico, tanto de raíz culta como de acarreo popular, y extraordinariamente dotado para la expresión sobria, neta, directa, se complace no obstante barrocamente en la agudeza; una agudeza al mismo tiempo tensa y pintoresquista, empapada en la substancia y expresividad "común" de una lengua que "habla por sí sola", y no obstante, también, de troquelación cálidamente subjetiva.

No podemos entrar ahora en un análisis, por somero que fuera, de obra tan dilatada y compleja. Digamos solamente que la cantidad y variedad prácticamente inagotable de las situaciones y de los tipos humanos cuyos destinos se entrecruzan, inciden y desaparecen en estas páginas, hacen del *Laberinto* de Max Aub, en su conjunto, la más ambiciosa y característica novela-río que la guerra española ha inspirado, la que con más fidelidad refleja, hasta hoy (Gironella, en este sentido, es claro que no ha escrito sino el preludio), aquel acontecimiento que, a un nivel simplemente humano, se presenta, más incluso que como una lucha consciente entre clases o sectores contrapuestos, como un aplastante y enorme cataclismo social.

El sentido y la significación de esa lucha (el que tiene, a juicio del escritor, desde el campo republicano) no dejan sin embargo, de reflejarse en la obra; no sólo se extiende sin mengua de la buscada objetividad, a cada página de la narración (y va, por ejemplo, implícita, en ese entendimiento de la libertad y de la convivencia que permiten, en los *Campos*, aparecer como verdaderamente amigos, y lealmente aliados, a Paulino Cuartero, católico, y a Juan Fajardo, comunista), sino que la penetración psicológica e histórica del autor, soldando la constatación de unos hechos sencillos y primarios (por ejemplo la repercusión de la reforma agraria en el campesino del sur) a la intuición inmediata de un tipo particularísimo, aunque también muy representativo, alcanza momentos de tan transparente calidad estética como cruda ejemplaridad política y social: así en el relato "El cojo, de *No son cuentos*—1944—, que no dudo en considerar como la mejor de las novelas cortas inspiradas por nuestra guerra.

Y cerramos la referencia a las obras del campo republicano con poco más que una mención (pues el espacio disponible no nos permite otra cosa) a la única, pero extraordinaria novela que ha dedicado el tema el periodista y dramaturgo Paulino Masip (nacido en Lérida con el siglo); su novela se llama *El diario de Hamlet García*, fue escrita en 1941 y apareció el 44, en México).

Decimos que *El diario de Hamlet García* es una obra fuera de serie. Cabe incluso preguntarse si, libro a libro, hay

alguno de los de tema bélico español que lo supere, ni en hondura de interpretación ni en calidad literaria; en todo caso, es una novela que puede y debe ponerse, cuando menos, al lado de *La llama*, *Campo de sangre*, o *Los cipreses crecen en Dios*, como ejemplo de las más considerables debidas a otros autores.

A diferencia de las últimas citadas, y coincidiendo por el contrario, lejanamente, con Barea, el enfoque de la situación española previa y de los hechos bélicos (o más bien, revolucionarios, en el Madrid de 1936), no es directo, sino que se nos ofrece de sesgo, a través de las memorias de ese singular Hamlet García, "profesor ambulante de metafísica" que, pese a lo estafalario de la profesión enunciada y de no pocos rasgos de conducta y carácter, llega a resultar una figura viva, vulgar y lastimosamente humana, en la que lo hamletiano y quijotesco se ayuntan con perfiles de tipo costumbrista y aun sainetesco, que nos harían pensar en el género de plasmación poético-intelectual de que es paradigma el *Belarmino* y *Apolonio* de Pérez de Ayala). Acaso intencionadamente (como recurso técnico para evitar la extremosidad de cualquier registro heroico), el personaje-testigo es un hombre apocado, bondadoso, libresco, y de muy escasa vitalidad física: lo más radicalmente inapto para comprender y reflejar la avalancha de asombros que, con la guerra, se le echan encima. Su tupido tamiz perceptivo deja pasar, no obstante, los datos dispersos suficientes para que el lector sufra, multiplicadamente, el impacto de la cruda y desgarrada realidad.

Pasamos ahora a examinar, brevemente, las obras novelescas inspiradas por la guerra en el campo nacionalista.

La casi totalidad de la crítica ha coincidido en señalar *Madrid, de corte a checa* del diplomático Agustín de Foxá (madrileño él mismo n. en 1903, m. en 1959), aparecida ya en 1938, como la mejor entre las novelas dedicadas al tema de la guerra y preguerra dentro de España, "sin que esto suene a cumplido elogio—aclara en 1945 Martínez Cachero—, ya que no debe olvidarse la ínfima calidad de las numerosas restantes". En efecto, aunque nuestra preferencia en este caso vaya hacia *La fiel infantería* de Serrano (1943), la obra de Foxá debe considerarse, en todo caos, junto a aquélla, como el esfuerzo más considerable realizado, antes de *Los cipreses* de Gironella (1953), para una interpretación novelesca de la guerra española desde el punto de vista nacionalista.

Foxá construye su novela según el procedimiento galdosiano del "episodio nacional"; esto es, entremezclando un grupo de personajes ficticios (acaso no tan ficticios, ya que el protagonista, José Félix, puede muy bien ser un trasunto del propio autor), personajes oportuna y, por así decir, "estratégicamente situados" en el centro de los acontecimientos (al menos en su versión más espectacular y callejera), con los protagonistas reales y visibles de la situación histórica dada: Alcalá Zamora, Azaña, Gil Robles, José Antonio, García Atadell, etc., conduciendo la acción, a través de un leve y secundario hilo argumental, de modo que se pueda mostrar una sucesión de "hechos" que son la muestra de la realidad histórico-social, evolucionando y descomponiéndose primero, subvirtiendo luego revolucionariamente.

nando y descomponiéndose primero, subvirtiendo luego revolucionariamente.

De acuerdo con esta total primacía de lo histórico, la obra se divide en tres grandes capítulos: final de la Monarquía ("Flores de Lis"), euforia inicial republicana y comienzo de las escisiones sociales que habían de dar al traste con el régimen ("Himno de Riego"), y finalmente, irrupción de las masas en el escenario cruento de la guerra civil ("Hoz y Martillo"). El resultado de esta tripartición recuerda, mutatis mutandis, la de Barea: la parte primera es, con mucho, la mejor; la segunda apenas pasa de crónica superficial y maliciosa de unos años inseguros; la última es el chafarrinón grotesco y delirante donde, si los detalles sueltos son acaso en gran parte exactos, pierden sentido y significación al no ver el autor en ellos sino su lado carnavalesco y monstruoso, la orgía de sangre; como Foxá escribe, "el crimen, el odio y el instinto sexual andando por la calle". Pero habría sido excesivo pedir más a un escritor aristócrata de nacimiento y diplomático de profesión. Su libro, entre Galdós y Valle Inclán, entre novela y esperpento, entre reportaje sensacional y crónica mundana con clave, tiene todavía interés, tanto documentalmente como por su cuidada calidad literaria.

Análogo, aunque de muy distinto enfoque ideológico (si el de Foxá conservador, ahora paladinamente falangista) es el caso del periodista Rafael G. Serrano (navarro, y nacido el mismo año que Gironella, y uno después que Cela, en 1917).

Más que ninguno de los antes citados, G. Serrano es, no sólo escritor parcial y "comprometido", sino abiertamente combatiente: "Yo sirvo en la literatura como serviría en una escuadra. Con la misma intensidad y el mismo objetivo, cualquier otra cosa me parecería una traición".

Fiel a esta actitud, su libro inicial, *Eugenio, o proclamación de la primavera* (1938), es, más que novela, un verdadero manifiesto, lírico y agresivo (también desmesurado) de lo que el autor presenta como "levadura" de la juventud combatiente; los otros dos restantes *La fiel Infantería* (1943) y *Plaza del Castillo* (1951) son también, por arriba de su contenido novelesco (intenso, sobre todo, en la segunda), testimonios—más bien morales, parciales y subjetivos, que representativos e históricamente exactos— de los hechos.

Sería no obstante injusto reprochar, como se ha hecho, a tales libros (atrincherándose en una concepción tradicional del género) la evidente y no esquivada ausencia de construcción, de concatenación argumental, y aun de personalización suficiente de los personajes; está claro que G. Serrano no ha pretendido escribir "novelas" en el sentido corriente del término, sino, fuera de toda ficción convencional, elevar el testimonio acerca de un acontecimiento histórico vivido, a una forma superior, imprecisa y en cierto modo nueva, de creación literaria (pensamos, entre nosotros, en el último Valle Inclán, en *El blocao* o en *Imán*; fuera, en Koestler, Malaparte, Vittorini, etc.) La orientación de G. Serrano es pues, discutible,

pero no absurda; lo que origina la relativa frustración de su intento es, de un lado, el exceso de parcialidad; de otro, (con un defecto ya típico de la "novela social" de izquierda anterior a la guerra), que la primacía de lo histórico y colectivo deja demasiado en sombra la sustantividad humana de cada persona concreta; los seres humanos aparecen así como fantoches y comparsas de escenarios cuyo aspecto es heroico o bufo según el ángulo de visión del lector.

Con estas limitaciones, los libros de G. Serrano, escritos fresca y vigorosamente, nos parecen de una autenticidad y de un coraje moral poco comunes, y, en su misma parcialidad manifiesta, no paliada, altamente representativos.

Pocos, entre los críticos, y menos aún proporcionalmente, entre los simples lectores, regatearán uno de los puestos claves de la novelística actual al gerundense José María Gironella, al menos después de aparecido el primer volumen de su ambiciosísima trilogía sobre la guerra española, *Los cipreses creen en Dios* (1953) que es, según parece, en cuanto a su difusión, tanto en España como fuera, el mayor éxito de librería de la novela española durante los últimos veinte años.

Puede, no obstante, inducir a error el hecho de que, habiendo tratado Gironella, según explícitas y reiteradas declaraciones, de replicar a algunos famosos novelistas extranjeros (notoriamente Hemingway y Malraux) que dieron, a su juicio, una versión parcial y deformada de las cosas; y necesitando, a su vez, un amplio sector del público nacional (y de fuera) una interpretación de los hechos que oponer, no sólo a la de los extranjeros aludidos, sino también, y acaso principalmente, a las de los novelistas españoles del campo republicano; pueden decimos, inducir a error, junto a las circunstancias citadas, la naturaleza del tema tratado, y la especial



versión ético-religiosa del mismo (patente desde el título de la obra), siendo todo esto lo que, por arriba de su valor, haya favorecido tal éxito (como, en parte, sucedió, durante la guerra mundial, con Barea).

La posibilidad de error es aquí, sin embargo, de doble filo, pues tan fácil resulta, dejándose llevar por el implícito juicio multitudinario que refleja el éxito, afirmar que se trata de "la novela más importante de los últimos 20 años" (lo cual no es cierto), como, apurando la conveniente reserva hasta una reticencia extrema, acentuar el valor de obras de menor entidad pero estéticamente más "puras", comparando desventajosamente *Los cipreses*, incluso, a libros anteriores del mismo autor (como también se ha hecho, con evidente injusticia).

Si, en efecto, cabe comparar *Un hombre y La Marea* a *Los cipreses*, es como culminación de una larga reflexión moral del escritor, que pasa del escepticismo desarraigado y casi cínico de su pri-

mer libro a la negación, al frenazo en seco del segundo, para desembocar en esa especie de romanticismo religioso que constituye la sustancia misma de *Los cipreses*. Pues Gironella en esta obra vacila claramente, mientras intenta reconstruir la vida española de la preguerra, entre encarnar en ella con imparcialidad los datos suministrados por la realidad histórico-social objetiva (y así el "documento novelesco" está a veces a punto de serlo, con áspero rigor, del cruento y brutal episodio de lucha de clases e intereses que se bosqueja en la progresiva toma de conciencia política de los diversos grupos); vacila entre eso, y hacer que los personajes de primer plano asuman, por el contrario, la representación del debate ideológico-religioso entre creyentes, escépticos, y portaestandartes de un nuevo misticismo ateo que, a los ojos del autor, parece esencialmente constituir la premisa decisiva de la inminente lucha armada.

En esta alternativa que la obra de Gironella nos plantea podemos ver el resumen, la síntesis esquemática, de lo que las novelas de ambos campos nos revelan, con más o menos calidades literarias, clarividencia ideológica y elevación humana: la guerra española, lucha de pobres contra ricos, de liberales contra dogmáticos totalitarios, según los republicanos; cruzada de creyentes contra ateos, de patriotas contra internacionistas, a ojos de los nacionales.

Para volver a Gironella, digamos cómo esta misma vacilación en cierto modo, le hace honor, y muestra lo arriesgado y difícil de su intento de objetivación de la verdad. Sólo la anunciada prosecución de su obra, su testimonio de la guerra en sí, y de sus efectos inmediatos (materia de los dos volúmenes pendientes) podrá indicarnos hacia donde se inclina, finalmente, su juicio; así como el carácter (más bien histórico, o más bien novelesco) de su extraordinaria tentativa.

## BEAUMARCHAIS POR ÉL MISMO

**A**LEGREMENTE —y hasta con bonhomía— he tenido numerosos enemigos; y, sin embargo, jamás he cruzado o recorrido el camino de nadie. A fuerza de razonamientos he llegado a encontrar la causa de tantas enemistades. Sí, ésta debe ser, sin duda.

En mi loca juventud toqué todos los instrumentos; mas yo no pertenecía a grupo alguno de músicos, y las gentes del arte me detestaban.

Inventé algunas máquinas; pero yo no figuraba entre el gremio de mecánicos y ahí se hablaba muy mal de mí.

Hacía versos, canciones, mas, ¿quién me reconocía como poeta? Yo era hijo de un relojero.

Sin amar las sutilezas hice piezas teatrales; y decían: ¿Por qué se mete entre nosotros? No es un autor puesto que es dueño de negocios inmensos y muchísimas empresas.

Sin encontrar quien me defendiera, imprimí extensas memorias para ganar ciertos procesos atroces; pero alegaban: Observad que no están redactadas a la manera de nuestros abogados. ¿Basta con que un hombre de esa calaña pruebe que tiene razón? Inde irae.

Tuve tratos con ministros acerca de numerosos puntos de reforma en nuestras finanzas; mas insistían: ¿Por qué se mete? Ese hombre no tiene nada que ver con las finanzas.

Luchando contra todos los poderes, logré revivir el arte de la impresión en Francia gracias a las extraordinarias ediciones de Voltaire. Logré derrotar simultáneamente a tres o cuatro papeleros sin saber nada de la manufactura del papel; los fabricantes y los comerciantes se volvieron mis enemigos.

Fui comerciante en las cuatro partes del mundo; nunca me declararon comerciante. Tuve cuarenta naves al mismo

tiempo en todos los mares; como no era armador me negaron los puertos.

Entre todos los franceses yo fui el único que hizo algo por la libertad de los Estados Unidos, matriz de nuestra libertad, por la cual me atreví a formular un plan de ayuda a pesar de los enojos de Inglaterra, España y aun de Francia; mas yo no estaba clasificado entre los negociantes, y aparecía como extranjero en las oficinas de los ministros. Inde irae.

Cansado de ver nuestras habitaciones alineadas rigidamente y nuestros jardines faltos de poesía, edificué una casa que todo mundo admira. Sin embargo yo no era un artista. Inde irae.

¿Quién era yo, entonces? Yo era yo mismo, tal como sigo siendo, libre entre los hierros, sereno frente a los más grandes peligros, descubierto ante las tempestades, conduciendo negocios con una mano y la guerra con la otra, perezoso como un asno y trabajando siempre; blanco de mil calumnias, pero feliz en mi interior, sin pertenecer a ninguna liga literaria, política o mística, adulator de nadie y despreciado por todos.



# DOS POETAS DE NICARAGUA

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ

## LIBERTAD DE PENSAMIENTO

Yo fui durante años, por propia voluntad  
y estudio, a los archivos de la Santa Inquisición  
de la Nueva España. Me empantané  
en herejías y supersticiones,  
en oraciones mágicas y bailes deshonestos,  
en crímenes cortesianos y judaizantes.  
Podría superar fácilmente la bibliografía  
especializada. He visto confesiones y delaciones  
firmadas con la sangre de los inocentes,  
he visto marcas de fuego en la abierta  
libertad de los libros, el mal amor,  
la maldad, la cobardía y el miedo,  
el falo ofrecido a la Virgen  
y la dogmática embriaguez.  
He visto el delirio y la perversión de la fe,  
el juramento falso y la crueldad,  
el empecinamiento y la fortaleza.  
Yo podría contarles muchas historias,  
como don Artemio de Valle-Arizpe.  
Pero prefiero callar este borrón puero  
de los hombres o sacar una lección de pudor  
y respeto para el pensamiento de mis hijos.

JOSÉ CORONEL URTECHO

## DISCURSO SOBRE AZORÍN PARA SER TRADUCIDO A LA LENGUA NÁHUATL

ESTO  
es una carta a Jesús Maravilla, obrero, indígena, de Chinandega, de  
Nicaragua  
quien me pide noticias de Azorín y una fotografía  
Quiere escribirle una canción, con letra mía, en náhuatl  
Y este es el lema de la canción  
"Yo conozco a Azorín" —digo a mis hijos, a mi mujer, a mis amigos  
Y hablaré de Azorín a vuestros hijos, oh hijos míos  
Cuando esté en mi país, junto al gran lago, de vuelta de Castilla

“Yo conocí a Azorín” —diré a los hijos de mis hijos  
 Aunque no alcance a verlos, ya desde ahora se los digo  
 Porque ellos me dirán: ¿A quién has conocido?  
 ¿A los grandes del mundo, a los señores?  
 Tú te has dormido en la Asamblea de la ONU  
 No has distinguido al mariscal en los desfiles militares  
 Pero yo me decía a mí mismo: “Conoceré a Azorín”  
 cuando era niño

Azorín era un nombre que se daba cada día a las cosas  
 Azorín también era el instante, el matiz, la pasajera revelación que agrupaba  
 las cosas. Que no pasaba.

Azorín era el tiempo presente para todos los días  
 Azorín era estar amaneciendo diario, anocheciendo en cada anochecer,  
 encendiendo la luz, oyendo la campana del otro amanecer  
 Azorín era siempre el que iba paso a paso, el que se detenía, el que miraba  
 su reloj, puntual, sin prisa, de puerta en puerta, de ventana en ventana,  
 el que tomaba nota, el que nombraba la flor en la maceta, el que medía  
 el sol en la pared, el que alumbraba la sombra de rincón prendiendo una  
 cerilla, el pasajero circunspecto, que saludaba, daba los buenos días, con-  
 versaba un momento, se despedía, abría su paraguas y cruzaba la plaza  
 bajo la lluvia.

Azorín inventaba a Azorín sobre el papel con una pluma con hidalgo le-  
 targo meticuloso, con su lápiz  
 un señor de Castilla que cogía las cosas casi con los dedos como en cinco  
 palabras y que las repartía entre nosotros

*La cera*  
                                   *de Castilla*  
*La caña*  
                                   *de Castilla*  
*La paloma*  
                                   *de Castilla*  
*Palabras*  
                                   *de Castilla*

Para todas las cosas  
 Para el cumiche  
 Para la chicha  
 Para el chischil  
 Para la pipilacha

El Popol Vuh de vuestros padres puesto en palabras de Azorín para vosotros,  
 oh hijos míos

Y era España otra vez, sin palabras de más, en pocas líneas España poco  
 a poco, en detalle, al menudeo, con minuciosidad enamorada, de mar a  
 mar, de paisaje en paisaje, de ciudad a ciudad, de pueblo en pueblo, cosa  
 por cosa, nombre por nombre, libro por libro, hoja por hoja, línea por  
 línea, palabra por palabra, letra por letra, pero de par en par y día a día.

España entera en todas sus palabras

España repartida en todas sus Españas

España de Azorín en Cuernavaca, en Chichicastenango, en Jinotepe

Azorín era España presente en todos sus lugares

Azorín era entonces como Azorín ahora

Azorín era ayer lo que será mañana

pues mañana era ayer como Azorín lo era

y ayer es hoy mañana como Azorín ahora

ahora es Azorín

Hubiéramos querido conocer a Cervantes, tenerlo con nosotros en Soconusco

Yo he conocido a centenares de poetas. Muchos son mis amigos

pero ahora conozco a Azorín

Yo conocí a Azorín, en España, en Madrid, en su casa, entre libros,

rodeado de silencio, junto a una máquina de escribir

Hubo una vez un homenaje para Azorín. Yo leí este poema.

# AMOR DE SARITA Y EL PROFESOR ROCAFUERTE

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

Dibujos del AUTOR

LA UNIVERSIDAD del lugar fue en otro tiempo una escuela jesuítica, de manera que tiene amplios corredores, arquerías de cantera, etc.

Una tarde, el profesor Rocafuerte cruza el patio con paso solemne, llevando un libro bajo el brazo. Es un hombre de treinta y cinco años, buen mozo, emaciado por los sueldos de hambre, encorvado por la mujer y los tres hijos, amargado por la indiferencia del público hacia sus conocimientos. Es poeta y vive de la gramática. Los alumnos se apartan para no tener que saludarle, porque todos tienen cuentas pendientes con él. Cruza luego corredores desiertos, hasta llegar a un gran salón. Una vez en él sube al estrado y toma asiento. El salón está completamente vacío. Rocafuerte saca una lista del bolsillo, sin levantar los ojos, y empieza a leer: Acevedo, Arrieta, Arroyo, etc. Una joven —Sarita— entra en el salón, y caminando sigilosamente llega hasta la primera fila antes de que el maestro diga "Gutiérrez" al que ella responde "presente". El profesor detiene la lectura y con gran seriedad la mira un momento, sin ninguna expresión, y luego continúa enumerando: Hernández, etc.

Cuando la lista ha terminado, el profesor la guarda en su bolsillo, abre el libro y al levantar los ojos se encuentra con dos alumnas que han entrado y están en la última fila. Extrañado, les pregunta quiénes son, ellas responden: "Oyentes".

—¿Oyentes de qué?

—De la clase.

—¿De cuál clase?

—De la que usted va a dar.

—No voy a dar ninguna clase mientras estén ustedes aquí. Fuera.

Las dos muchachas abandonan el salón. Cuando han salido, el profesor se vuelve a Sarita, que se mueve inquieta en su banca, y le pregunta:

—¿Por qué se sienta tan cerca de mí?

Sarita está muy confusa y no acierta a responder.

—Hágame favor de pasar a la segunda fila.

Sarita obedece con lágrimas en los ojos. Rocafuerte prosigue:

—Dígame de qué hablamos en la clase pasada.

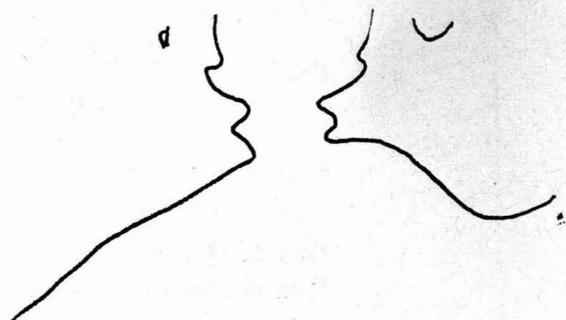
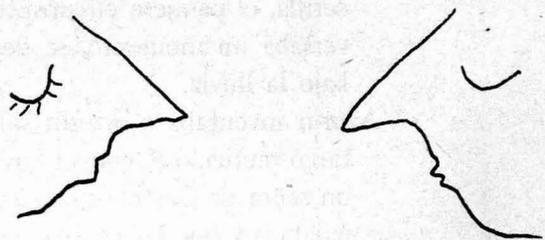
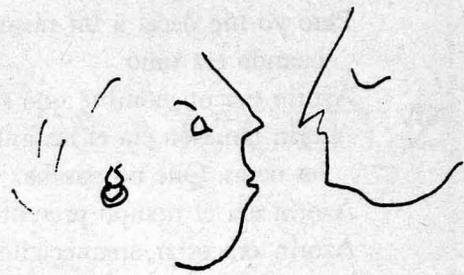
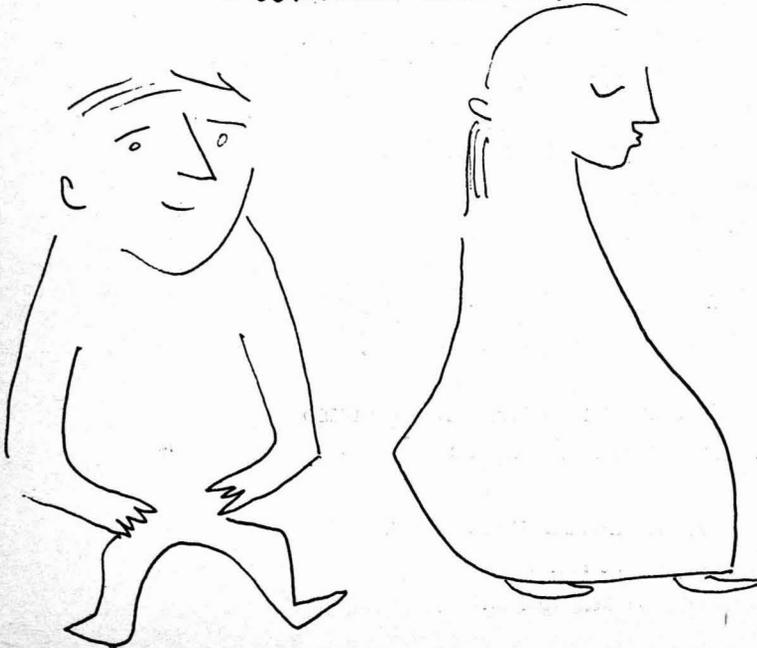
Ella responde:

—Del verbo "placer".

El profesor Rocafuerte mira alternativamente el techo del salón, los muros y la ventana; pero nunca a la alumna, que repite textualmente:

—Placer. Por la especial irregularidad de este verbo en los tiempos y personas que toma los radicales pleg plug, verbigracia plegue o plega y plugo, por haberse usado más generalmente con estas formas como impersonal...

\* *Femme passionné et homme indifférent* —



La interrumpe un golpe que da el profesor sobre la mesa. Ella lo mira aterrada.

—¿Por qué tiene que aprender las cosas de memoria, como un perico? —Sarita llora— ¿Por qué llora, señorita Gutiérrez? Sarita contesta entre sollozos:

—Me siento mal.

—Abra la ventana entonces, no quiero que se desmaye en clase.

Sarita va a la ventana y la abre, mientras Rocafuerte comenta:

—Me parece una imprudencia tremenda venir a clase sintiéndose mal. —Sarita regresa a su lugar—. ¿Ya se siente mejor? —Sarita contesta con un gesto afirmativo—. Prosiga usted. —Sarita trata de ordenar sus pensamientos en silencio, inútilmente—. ¿Ya ve usted el resultado desastroso de aprender las cosas de memoria? ¿Ya ve a qué la lleva ese prurito de concretarse a lo que el libro dice? ¿Cuántas veces le he dicho que la Gramática de la Academia es una colección de estupideces? ¿Si el libro es lo único importante, para qué demonios viene a clase? ¿Para qué esforzarme yo preparándola? ¿Para qué hablo yo entonces dos horas cada semana? ¿Cree usted que no es insultante para un maestro eso que usted hace? ¿No le parece una falta de consideración? ¿Por qué llora, señorita Gutiérrez...? Conteste.

—Me siento mal.

—Cierre la ventana, entonces —Sarita cierra la ventana, y regresa a su lugar—. Y luego, esta constitución plañidera que tiene usted. Suénese —Sarita obedece—. ¿Cree usted que es agradable para un hombre estar viéndola llorar? —Sarita contesta con un gesto negativo—. ¿Por qué, entonces, señorita

Gutiérrez, ha llorado usted exactamente sesenta y dos veces durante las últimas diez clases? —silencio—. Conteste.

Ella lo hace moqueando:

—Es que no puedo remediarlo.

—¿Es que no tiene dominio sobre sus músculos lacrimales?

—No sé.

—¿Cómo que no sabe?

—No lo sé, maestro.

—Pues es que no lo tiene. Haga ejercicios todas las mañanas ante un espejo: lllore usted, pare de llorar; lllore usted, pare de llorar; lllore usted, es muy sencillo.

—Está bien maestro.

—Lo importante es que no venga usted a mi clase con la falta de dominio sobre su fisiología que la caracteriza. —pausa. El profesor Rocafuerte medita—. También es posible, señorita Gutiérrez, que todo provenga de un desorden nervioso. ¿Es usted histérica?

—No sé, maestro.

—¿Pero cómo que no lo sabe? No es posible que alguien viva en tal ignorancia de su personalidad. Consulte usted a un psiquiatra.

—¿Por qué?, si me siento perfectamente.

—¿Se siente perfectamente? Pues es la peor anomalía que puede haber. Está usted loca. O bien, vive usted en la más absoluta ignorancia del mundo que nos rodea; ¿cómo sentirse perfectamente dentro de tanta iniseria? ¿No ve usted las injusticias enormes que se cometen todos los días? ¿No se da cuenta de la imbecilidad de que están plagados los periódicos? Además, miente usted —Sarita lo mira sobrecogida—. ¿Cómo se atreve a decirme que se siente perfectamente si en mi clase, que no son más que dos horas semanales, ha llorado sesenta y dos veces en un solo mes? —la mira en silencio un momento. Le ha nacido una sospecha—. ¿O es que sólo en mi clase llora? —pausa. Con voz de trueno—. ¡Conteste! —ella, cubriéndose la boca con las manos, hace un gesto afirmativo—. ¿Y por qué, se puede saber? ¡Con un demonio! ¿Por qué viene usted a atormentarme? ¿Por qué llora en mi clase?

Sarita contesta por fin:

—Porque me da usted mucha lástima.

Silencio. Rocafuerte la mira perplejo.

—¿Y usted, una histérica, una loca, una ignorante, se compadece de mí? —Sarita responde con un gesto afirmativo. Rocafuerte respira hondamente, tratando de dominarse—. Mire, Sara, hágame el favor de abrir la ventana.

Sara va a la ventana, la abre, y regresa a su lugar. Rocafuerte, inquieto, pasea la mirada por el salón, se frota las manos, y prosigue:

—Gracias. Hablábamos antier de los verbos irregulares, o mejor dicho, de aquellos verbos cuyas irregularidades son especiales, tales como andar, asir, caer, dar, decir, erguir, estar, haber, hacer, oír y placer. ¿Por qué le doy lástima, Sarita?

—Porque es usted tan tierno...

Con voz de trueno, Rocafuerte dice:

—¿Tierno yo?

—Sí, y porque sufre mucho.

El profesor queda asombrado.

—¿Sufrir? ¡Qué poco conocimiento de la vida! Me da usted risa: jo, jo, jo. ¡Lo que es la adolescencia! Qué tontería. Eso demuestra que no tiene usted la más remota idea de lo que es el sufrimiento, ni la felicidad, ni nada. Es usted peor que ignorante, es casi imbécil. Continúo: estudiaremos en la clase de hoy, las irregularidades especiales de los verbos poder, poner, pudrir, o podrir... ¿Y por qué, se puede saber, cree usted que yo sufro?

—Porque todos sus alumnos se han ido de clase.

—Pero, imbécil, ¿no se ha dado cuenta de que no se han ido ellos, sino que yo he ido expulsándolos uno por uno, porque no puedo transigir con la ignorancia, y con la pereza, y con la abulia, y con cuarenta oligofrénicos mirándome durante una hora? Y de cualquier manera, aunque se hubieran ido *motu proprio*, ¿cree usted que me hacen falta? ¿Cree usted que la ausencia de esas personas es bastante para causar la infelicidad de un hombre como yo?

—Y también me da mucho pesar que no le publiquen sus poemas.

—Pero muchacha estúpida, ¿no se da cuenta de que ser ignorado por este mundo platitudinesco es el mejor galardón para un poeta? Preocupación me daría el tener cabida en esas revistas que produce la cultura de petate a la que tengo la desdicha de pertenecer; me llenaría de terror si me eligieran Miembro de Número de la Academia de la Lengua, y si me dieran el premio Nobel comprendería que había llegado al anquilosamiento final. Estoy encantado de ser oscuro, y libre, y alegre... Prosigo: estudiaremos en primer lugar las irregularidades especiales del verbo pudrir, o podrir...

—Y también me da usted lástima porque...

—No me interrumpa, caramba —De un puñetazo en la mesa. Hay un silencio. Se aclara la garganta—. Prosigo... ¿Por qué más le doy lástima?

—Porque le falta amor.

Rocafuerte se desfigura de ira.

—¿Y usted qué sabe lo que es el amor? ¿Usted, virgen inviolada; santucha, adolescente, hija de María? ¿Cómo se atreve a decirme eso, mal educada? Cursi. Con un cerebro lleno de tules color de rosa. ¿Cómo se atreve, ñoña, a decirle semejante cosa a un hombre que es todo plenitud? ¡Lárguese de mi clase inmediatamente! —Sarita solloza, y va saliendo de la clase con sus libros en la mano—. No quiero volver a verla en todos los días de mi vida. Me da usted náusea. Me irrita. Me enferma. No vuelva nunca. Nunca. Nunca.

Sarita ha salido de clase, el profesor Rocafuerte, con las manos sobre sus rodillas respira hondamente, en actitud heroica.

## M A R Í A

Por Max AUB

Dibujos de VLADY

(Un estudio de bailarina. Enorme espejo al fondo —a ser posible llenando el último término— en el que se reflejan los espectadores, en contra de todas las leyes de dirección de escena; a su largo, barra de ejercicios. La actriz, en malla de trabajo, habla por teléfono, un aparato portátil, pegada al lateral izquierdo.)

—NO. NO VENGAS. Sería inútil: ya me habré marchado. Estoy vestida. Llamé un taxi. Dejaré la casa cerrada... Nadie te abrirá... Prueba... No... No tiene remedio.

(Cuelga. Deja el aparato entre cajas. Vuelve. Camina desalentada. Se ve en el espejo. Reacciona. Le habla a su figura)

—Sí: voy a hacer exactamente lo que no quiero hacer porque quiero hacer lo que no debo...

—¿Qué debieras hacer, María? ¿Tú lo sabes? Sí, lo sabes, y callas.

(Se aparta, gira, vuelve a su imagen)

—Es curioso: nos vemos todos los días, hace años, no una sino cien veces, seguido, ¡y nos conocemos tan poco! De vista, desde luego. Nos saludamos de paso, al paso... Vecinas. Juntas pero no revueltas. ¡Hola, María! ¿Cómo te fue hoy? ¿De la patada, verdad? Perdona, soy muy ordinaria. ¿Mal, verdad? Para variar... O bien. ¿Qué más da? Al fin y al cabo... Claro que miento, pero tú me entiendes... Eso sí, ves, aunque parezca mentira: entendernos, nos entendemos bastante bien; a pesar de todo... ¡Qué divertido es el mundo! ¿Quién lo diría? ¿Quién diría qué? El mundo es un revoltijo de frases sin acabar. Y como en las escuelas, en los colegios, en las universidades enseñan a resolver los problemas y, si no das con la solución exacta te castigan, hemos venido a creer que todos los problemas tienen solución. Y justa, para acabarlo de fastidiar. Y no hay tal: hay muchos problemas sin solución, señorita María...

(Se mira con cuidado. Ríe)

—Señorita María!... ¡Hazme el favor! ¿Qué favor? ¿Con quién estás hablando tú? ¿Tienes alguna idea de quién soy

yo? Porque no hay duda de que tú —la que veo— existe. Estás ahí, en frente, clara, con tus líneas precisas —encerrada en tus líneas precisas...—, pero yo, la que te habla, ¿quién soy? No me lo vas a decir: no lo sabes; sabes que no lo sabes. Y si por un atisbo lo supieras —esos ramalazos que de pronto te dejan estremecida, en carne viva— no te atreverías a darme. Porque eres cobarde. Cobarde, cobarde...

*(Lo ha dicho muy bajo)*

—No. No eres cobarde, no soy cobarde. La prueba: voy a hacer precisamente lo que no quiero hacer.

*(Cambia radicalmente de tono)*

—Señorita María: ¡atención!, ¡atención!, ¡primera posición! Lo primero: aprender a saludar al público con reverencia.

*(Lo hace)*

—Se debe usted al público... Me debo... ¿Qué debo? ¿Qué me debo? ¿Qué le debo a mí misma? Deudora de mí... A tus pies, rendida; rendidamente a tus pies.

*(Se sienta en el suelo, contra el espejo. Lo toca. Se asusta a sí misma)*

—¡Uuuuuh! ¿Te doy miedo? Entonces: de espaldas.

*(Se vuelve, de cara al público)*

—María Molina, prima ballerina estrella, para servir... ¿a quién? Las estrellas se reorganizan para anunciar mi actuación en el Covent Garden. María Molina, sin par; María, sin par... sin par, impar... im-par. María sin par. ¡No me llegas ni a...!

*(Se le quiebra la voz en un lamento hondo que se convierte en un alarido ululante. Queda rota. Suena un timbre. No se mueve. Vuelve a sonar el timbre. Se incorpora lentamente)*

—¡Llama! Viniste volando...

*(Suena el timbre)*

—¡Insiste! ¡Insiste! ¡Insiste!

*(Pausa. Suena otra vez el timbre, largamente. Ahora habla con voz suplicante)*

—Sí mi amor. Llama repite. Te oigo, te sé ahí. ¿Qué esperas? ¿Que te abra? Ya me abrí... ¿y qué?

*(Vuelve a llamar el timbre, seco, corto)*

—Me fui. Ahora te vas a ir tú. Cree que ya no te quiero.

*(Desalentada)*

—Cree lo que te dé la gana. Pero ¡vete! ¡vete! ¡vete!

*(Vuelve al espejo)*

—No sabe que sólo duermo contigo.

*(Se hace una reverencia)*

—¿Por qué no te entregas nunca del todo? ¿Por qué no te entregas nunca como te entregas al trabajo: al baile, a la música; como te entregarás a la muerte, cuando sea? ¿Qué pago que sólo el trabajo me hace olvidar de mí misma? ¿La gloria? ¿De veras sólo la gloria es capaz de hacer que no me pueda acordar de mí, o de ti?

*(Se pega al espejo. Se separa)*

—¿Usted no me comprende, verdad? Se lo voy a explicar en pocas palabras para que no haya equívocos al día de mañana. Me llamo María Ortiz —digo: Molina—. Ahí empieza la bifurcación. Soy una persona en cruz, en-cru-ci-ja-da, con caminos para todos los lados.

*(Está con los brazos y piernas en aspa)*

—Una persona de mucho andar. Lo que es natural en una bailarina. Una persona muy andada, pisada por muchos tran-



seúntes. Por aquí, por ahí se va a... ¿A dónde, María? ¿Y por allá? He aquí el problema: no se sabe nunca a dónde se va. Se supone. Hay que fiarse. Hay que fiarse de lo que digan a una. Y tú nunca te fías. Ni de tí, ni de mí... Si estuviese segura de que por aquí... Sólo sé lo que no quiero. ¡Y no quiero quererte como te iba a querer!

*(Mucho más bajo)*

—Tal vez no te podría llegar a querer como creo que te iba a querer, como creo que te debiera querer y por eso te me niego... ¡Oh, amor! Te destruyo por miedo de no quererte tanto como creo que te pudiera querer: Olvidarme en ti; destruirme en ti; aniquilarme en ti.

*(Se vuelve rápidamente hacia su figura)*

—Olvidarte. Borrar la bailarina. Disolverme.

*(De pronto en tono festivo)*

—Se deja caer en el fondo del vaso y surge un precioso color azul. Ese horrendo color azul del traje de Amalia, que te gustó tanto.

*(Va hacia las cajas. Pone un disco. Música mecánica de ejercicios o escalas)*

—Hemos sido muy felices: razón para no serlo más. Basta, ¡Basta! Que talle otro. Otro talle para tí, otro talle para mí. ¡Y ya!

*(Para el disco. Hace Gimnasia rítmica ante el espejo)*

—¡Un, dos! ¡Un, dos, tres! ¡Un, dos!

*(Se pavonea, mirándose, admirándose)*

—¿O es que la juventud no es razón? Porque soy joven, mucho más joven que tú —la que estás ahí—; mucho más joven que él.

*(Se acerca al espejo)*

—¿Te doy miedo? ¿A quién amedrento? ¿A ti? ¿A mí? ¿Quién te deja? ¿Quién le deja? Me negué a seguirle. Le dije: —No. Lo oíste. Vino. Llamó. Se fue. Lo viste. ¿Sabes por qué lo hice? ¿Sabes por quién lo hice? Claro que lo sabes, María mía. Por ti. Y ahora te acostarás con el maestro Julián Dicenta, para llegar antes a primera bailarina titular. ¿Estoy en lo cierto? Claro que te acostarás tú y no yo. Pero ¿quién lo sabrá? No me entrego a nadie. Óyelo bien: a nadie.

*(Cambia radicalmente de tono)*

—No creas que voy a hacer una tragedia, a soltarme el pelo o a llorar. No. Sencillamente: te cuido y no me interesa ser como mi madre. Si no que soy tu madre . . . , o, por lo menos, tu tía . . . o tu abuela. De todos modos: mucho más vieja que tú.

*(Va al tocadiscos. Música. Baila algunos pasos —según su saber— luego se queda mirándose, fija)*

—No me dirás que alguien influyó en nuestra decisión. Hice lo que no quise porque lo quise. Hago lo que quiero porque me sale de adentro. Estoy sola. Sola decidí. Esto quiero, y esto no. Elijo. Escojo. Me juego. Me juego lo que tengo y no tengo que rendir cuentas a nadie. Y menos a tí. Y si ahora no puedo más y lloro es porque me da la gana. Y si quiero bailar, bailo . . . Llegaremos al fin del mundo aunque no estés de acuerdo. Y si no basta don Julián, será don Leandro . . . Y, además será divertido . . .

¿Qué te iba a dar su mundo? ¿Niños? ¿Padres? ¿Abuelos? ¿Piedras? ¿Dinero? Los hay a montones. Vas por la calle y los encuentras a montones; recojes niños, padres, abuelos, piedras, dinero a paletadas. ¿María Molina? ¡sólo una! Y en letras mayores que nadie . . .

*(Se mira mucho tiempo)*

—Ya sé. ¿Qué sabes, María? Nada, nada, nada. Absolutamente nada, como no sea ese empuje que te lleva a hacer lo que no quieres . . . Sólo un gran letrero en la puerta del Covent Garden que dice: esta noche baila sola la hija de la gran . . .

*(Baila. Luego mira con curiosidad a su a latere)*

—¿Qué te detiene? ¿Qué te retiene? ¿Qué te impide entregarte del todo? No me mires así ni pienses tonterías. De la otra manera te has dejado ir cien veces. No sirve. El hambre no se sacia comiendo: a las equis horas ya puntea otra vez. O sí sirve, si quieres . . . Pero no sirve. Esto es precisamente —pre-ci-sa-men-te— lo que me ha movido a decirle, hace un momento, que habíamos terminado, que ya no teníamos nada

que decirnos, que era inútil que insistiera, que me iba para no volverle a ver. Tú, que lo sabes todo, a ver, explícamelo . . .

*(Suena el teléfono)*

—No estoy.

*(Cada vez que suena, monocorde, el timbre, contesta in crescendo)*

—No estoy. No estoy. No estoy. No estoy. No estoy. No estoy para nadie.

*(Deja de tocar el teléfono)*

—Sería demasiado fácil.

*(A su imagen)*

—¿Y por qué sería demasiado fácil? Lo que pasa es que el mundo es idiota. Sí. Y yo. Pero esto también es demasiado fácil. Hay que aprender: “La letra con sangre entra” “Duro y a la cabeza”. “Dos y dos son cuatro”. “Cuatro y cuatro son ocho.” Me lo enseñó mi abuela. Mejor todavía se lo enseñó mi abuela a mi mamá . . .

*(Suena de nuevo el teléfono. Habla desesperada, plantada frente al público)*

—8 y 8 son 16. 16 y 16 son 32. 32 y 32 son 64. 64 y 64 son . . . ¿Cuántos son?

*(El teléfono ha seguido sonando. Cuando deja de tocar se vuelve lentamente hacia el espejo)*

—Y no es que crea que el mundo acaba donde acabo. Conozco el valor de una manzana.

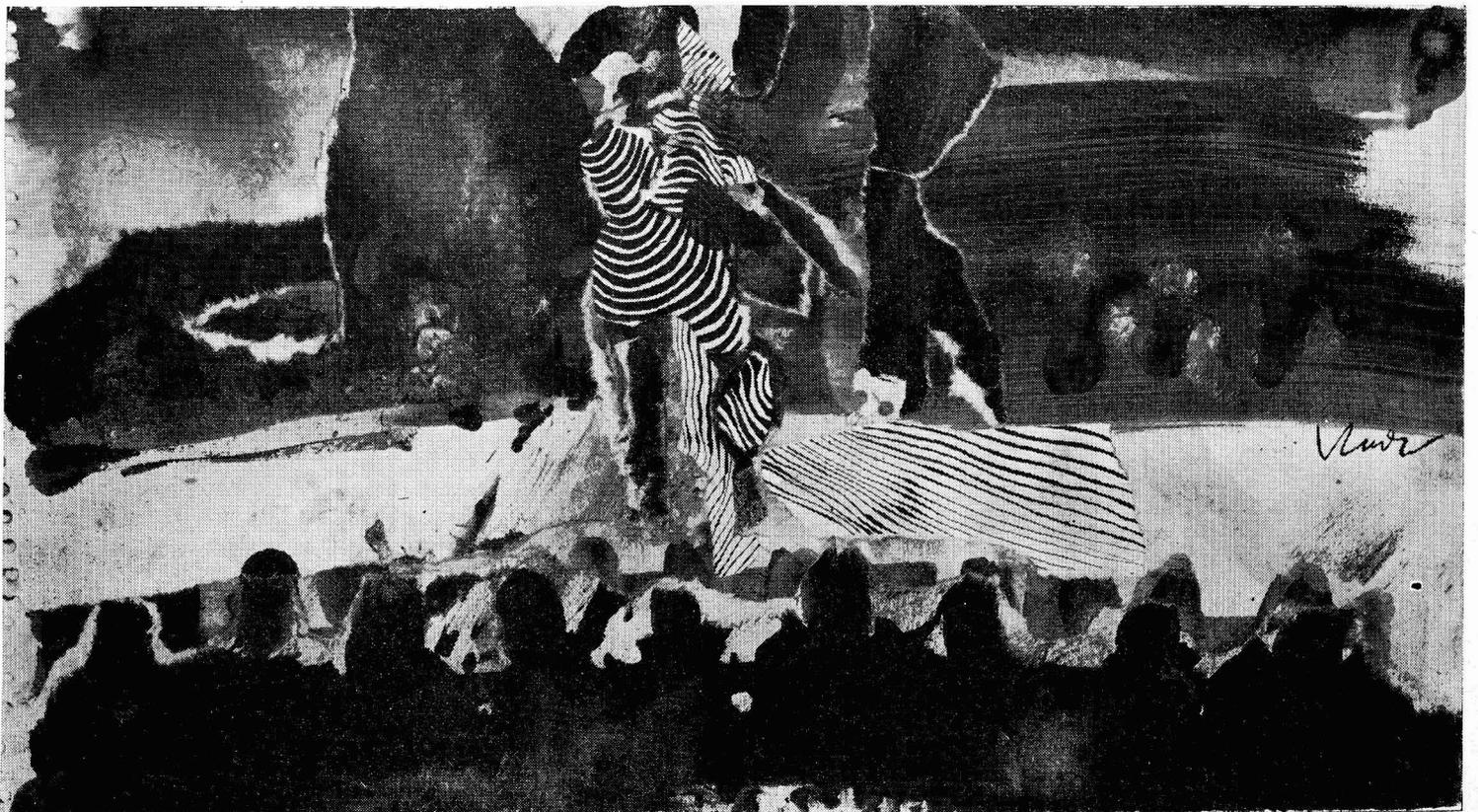
*(Toma una, en el suelo. Se la enseña a su imagen)*

—O el de un niño. Sé lo que vale una mano amiga. Sí, vieja: sabiendo eso . . . Ves: ahí me atraganto, ahí te atragantas.

*(Ríe)*

—Ahí nos atragantamos. Sabiendo eso . . . qué . . . ¿que qué? Porque el día que consigas lo que quieras ¿qué querrás? . . . Lo más probable es que, entonces como ahora, le quieras a él. Y que haya muerto.

*(Se apagan las luces. Telón)*



# BREVE PANORAMA DEL JAZZ

Por Rodolfo WINDHAUSEN

HASTA el año 1940, la mayoría de los norteamericanos consideraba la música afroamericana un género poco serio. La música compuesta en Luisiana era, según el criterio general, "un tipo de música más,ailable, popular". No así en Europa, donde para ser crítico de jazz, en alguna de las revistas especializadas, se debía contar con bibliografías y discografías extensas. Pero a partir de esta época, apareció en los Estados Unidos un nuevo movimiento entre los músicos jóvenes, en su mayor parte negros.

Los jóvenes ocuparon los puestos que habían dejado los músicos más viejos, en las grandes bandas de swing. Fue en el Juilliard Institute of Music donde hicieron su aprendizaje musical estos intérpretes, que poseían buena técnica apoyada en el concepto europeo de armonía schonbergiana y en el dominio de la fuga y el contrapunto barroco.

Los músicos que interpretaban los estilos llamados "tradicionales", se habían visto obligados a actuar como *entertainers* a fin de mostrar al público sus cualidades musicales y jazzísticas. Esto estaba en contra de las convicciones de los nuevos ejecutantes que consideraban el jazz como un género de gran valor que no debía rebajarse ni siquiera ante circunstancias económicas difíciles.

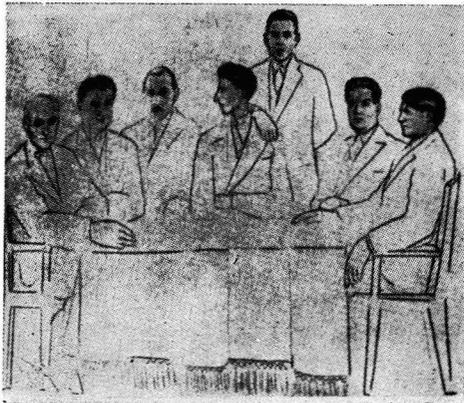
Así, comenzaron a formar grupos en Nueva York, ciudad donde se concentraba toda la actividad musical de entonces. Hay que tener en cuenta, dentro del aspecto social de este movimiento, la condición del negro. Tuvieron que superarse y luchar para demostrar el valor de la música afroamericana a los aficionados y críticos norteamericanos que desconocían esta expresión artística de la raza negra.

Las reuniones de los pioneros del jazz "moderno" se efectuaban en el Hinton's Playhouse, en el barrio de Harlem. Como antecedentes musicales hay que señalar el avance en la técnica y en las armonizaciones en los discos que grabó el guitarrista Charlie Christian, con el

sexteto del clarinetista Benny Goodman, entre los años 1936 y 1939; así como las grabaciones realizadas por John Kirby, contrabajista, con su sexteto mixto en el Onyx Club de Nueva York.

En ellas, el fraseo puede advertirse cortado en algunos pasajes, sin el vibrato tradicional. Los arreglos instrumentales eran concebidos en forma novedosa para la época. Abundaban las figuras rítmicas llamadas *riffs*, que consisten en la repetición, a través de varios compases, de una misma figura musical ejecutada por los instrumentos de viento.

En el Mintons las cosas fueron más lejos. Dizzy Gillespie, trompetista negro de extraordinario valor, comenzó a utilizar con asiduidad los agudos y sobreagudos, definiendo así la línea trazada, con poca firmeza, por Roy Eldridge. Pero la contribución importante fue la de Charlie Parker, que introdujo un nuevo fraseo en la improvisación, ya que tocaba sobre la línea de acordes en vez de hacerlo sobre la línea melódica.



Cocteau y el grupo de los seis: otra dimensión del jazz

El trombón fue desplazado casi totalmente. El piano y el contrabajo se complementaban; uno ejecutaba los acordes y otro improvisaba con la derecha. Esta innovación fue realizada por Kirby y Oscar Pettiford (contrabajos) y Theo-

lonius Monk (piano). La guitarra entró a formar parte de la sección melódica, integrada generalmente por trompeta, saxo alto y (o) saxo tenor, guitarra, algunas veces clarinete. La batería marcaba ritmos irregulares, apoyando la labor del solista o del conjunto con las "bombas" logradas a base del pedal del bombo, mientras el platillo dividía en seiscillos los tresillos tradicionales. Los corifeos de este trabajo en la batería fueron Kenny Clarke y, más tarde, Max Roach; ambos negros.

Así nació lo que hoy se entiende como bebop, o simplemente bop. Hacia 1943, el dúo Gillespie-Parker había llamado considerablemente la atención de los críticos con las primeras grabaciones experimentales que salieron a la venta bajo raras etiquetas. El trabajo armónico de los temas y la improvisación sobre acordes obligó a muchos instrumentistas norteamericanos y europeos a cambiar de actitud y considerar este movimiento como una nueva forma, audaz por cierto, de expresión dentro del jazz. El deseo de los nuevos músicos por elevar este género se cumplió, aun cuando tuvieron que emplear formas no del todo legítimas. Por fortuna, el contenido expresivo de la música afroamericana no se perdió; la forma había cambiado pero no el fondo. La batalla estaba ganada.

El bop tuvo su auge durante diez años. Los progresos se sucedieron y el nuevo lenguaje ganó adeptos día a día. Los rasgos bien definidos de esta forma de expresión musical se contraponen a los de las escuelas clásicas, de Nueva Orleans y Chicago por ejemplo, que se rigen en la improvisación por contrapunto orquestal. En el bop los contrastes dinámicos resultan más violentos y, por tanto, más acelerado el tiempo que en el jazz tradicional.

El bop tuvo también sus detractores en aquellos aficionados, muy numerosos, que no supieron comprender la trascendencia de la escuela nacida en el Mintons y que condenaba el rechazo de los temas folklóricos característicos de la música negra norteamericana en busca de un tono europeo en la parte melódica. El bop entró así en competencia con el arte musical "culto" de Europa.

Entre los intérpretes más destacados del bop debe mencionarse a Dizzy Gillespie, Charlie Parker, J. I. Johnson, Theonius Monk, Phineas Newborn Sr., Kenny Clarke, Max Roach, Milton Jackson, Don Elliot, Coleman Hawkins (llamado "padre de los saxos tenores"), Ray Brown, Oscar Pettiford, entre otros.

Desde la mitad de la década del 40, el movimiento se asentó definitivamente al ser aceptado por determinados círculos. La concentración intelectual mostrada por los ejecutantes de bop chocaba con las costumbres jazzísticas de la época, cuya espontaneidad era su principal característica. Pero aun dentro de esta actitud, los boppers demostraron espontaneidad y no se apartaron totalmente de las tradiciones seculares. Lucien Malson afirma al respecto que "aunque cada generación de jazz actúa a su manera sobre la materia sonora, el propósito perseguido sigue siendo idéntico".

En 1950 ocurrió el segundo fenómeno musical del jazz. Un núcleo de músicos blancos de Nueva York, disgusta-



"Little jazz": Roy Eldridge

dos por el triunfo de los boppers, siguieron experimentando, buscando otra forma de revolución (más sofisticada si se quiere) para evitar los recursos del bop. El grupo rechazó todo expresionismo "apoyado" en los fraseos violentos y el "vibrato", buscando por el contrario sonoridades clásicas en los instrumentos de aliento. El ritmo se hizo excesivamente lento dando sensación de abandono y relajamiento musical. En los arreglos para sección melódica, aparecen la fuga y el contrapunto a menudo.

Shorty Rogers, trompeta, Frank Patchen, piano, Jimmie Giffre, saxo tenor, Milt Bernahrt, trombón, Shelly Mane, batería y Howard Rumsey, contrabajo, representaron esta singular tendencia conocida con el nombre de cool ("frío"). Estos instrumentistas se establecieron en la costa oeste de los Estados Unidos y pronto se unieron a ellos músicos como Gerry Mulligan, Dave Brubeck (alumno de Darius Milhaud), Chet Baker, Baby Whitlock, "Chico" Hamilton y Bob Cooper. Empezó entonces una verdadera batalla entre las dos costas del país: el cool en un extremo, el bop en otro. El cool introdujo también instrumentos no empleados hasta ese momento en el jazz: flauta, fagot, oboe, clarinete bajo y violoncello. Estos instrumentos no siempre resultan adecuados para jazz, dadas sus características de timbre, altura, volumen de sonido. Sin embargo, los coolers llegaron a utilizarlos con éxito. Impulsados por el cool aparecieron diversos conjuntos denominados "de cámara", con combinaciones de instrumentos exóticos y con carácter experimental. De ellos el más destacado es el Modern Jazz Quartet integrado por Milt Jackson, vibráfono, John Lewis, piano, Percy Heath, contrabajo y Connie Kay, batería. La innovación de este grupo no consistió en emplear el cuarteto con vibráfono como instrumento melódico solista sino en sus objetivos, en sus trabajos sobre las formas clásicas de sonata, fuga, contrapunto, con aplicación al jazz. Improvisaban "en abstracto", con ideas que podrían parecer absurdas pero que analizadas musicalmente otorgan variantes armónicas, rítmicas y tonales muy novedosas. Sólo bajo este concepto puede ser considerada valiosa la creación del Modern Jazz Quartet; en el terreno expresivo se encerró en un nihilismo jazzístico que causó impacto en la crítica y los oyentes y obtuvo reacciones desfavorables.

Otro conjunto de interés es el Noneto del trompetista negro Miles Davis, cuyos arreglos instrumentales habían sido realizados por Gil Evans, Gerry Mulligan y John Carisi. Algunos temas empleados —como *Move* y *Venus de Milo*—, se acercan más a la música europea que al jazz; en vista de la desfavorable acogida del público, Davis abandonó sus experiencias en torno al cool. La calidad técnica de Miles Davis, pese a su alejamiento del jazz, es definitiva.



Una reunión histórica: Theolonius Monk acompaña a Charlie Parker.

Para contrarrestar este momento de transición, se necesitaba una nueva corriente. Su llegada, sin embargo, se efectuó hasta mediados de 1955 con la formación del Quinteto de Clifford Brown y Max Roach, y de manera espontánea, sin premeditación, como último recurso en aquel momento crucial que pasaba la historia del jazz. El quinteto estaba integrado por Clifford Brown, trompetista, Harold Land, saxo tenor, Richie Powell, piano, George Morrow, contrabajo y Max Roach, batería. Combinaba elementos del bop con ritmos afrocubanos, regresando en cierto modo a la tradición rítmica africana, base del jazz. Ante todo, el Quinteto estaba destinado a dar forma a una tercera manifestación moderna del género: el hard-bop, perfeccionado más tarde por Art Blakey y Horace Silver.

Brown y Roach trabajaron la rítmica irregular con maestría, tomando recursos del cool en muchos casos. Al atemperar extremos regresaban a la tradición del blues, tratando el sonido en forma especial. La violencia residía exclusivamente en la sección rítmica; la espontaneidad jazzística volvió a tomar auge.

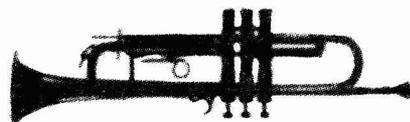
Sonny Rollins y Horace Silver, saxo tenor y piano respectivamente, pusieron de moda el hard bop presentándolo en la costa este con singular éxito. No abusaron de los arreglos como habían hecho los coolers sino que estudiaron los ritmos africanos que después introdujeron bajo las indicaciones de Max Roach y Art Blakey.

Muchos grupos orquestales combinaron en el harp bop los aciertos del bop

y del cool, introduciendo sus propias ideas a este nuevo lenguaje. Resultaría aventurado hablar de manera definitiva sobre las corrientes modernas que existen dentro de la música del jazz en nuestros días, debido a que no hay fronteras precisas entre ellas. Puede asegurarse, en cambio, que el cool fracasó ante la superioridad técnica de los movimientos neo-bop.

La aparición del bop muestra un "expresionismo" dentro del jazz mientras que el cool podría incluirse en un "surrealismo" exagerado. El hard-bop, aún en proceso de consolidación, sigue en espera de ubicación definitiva dentro del arte sonoro negroide. La posición filosófico-musical de los hombres que dieron nacimiento a las diversas escuelas modernas del jazz varió de acuerdo a época y circunstancias. Las que fueron dadas a luz por negros expresan el dolor de vivir, el grito de esperanza de la raza, en un idioma musical distinto a aquél de los mismos negros de Luisiana. Quizá sea un grito más inteligente, un dolor minuciosamente examinado por mentes lúcidas. El cool tendió al nihilismo y a la desesperación, sin confiar en una alegría postrera.

A los ojos del aficionado el panorama se presenta un tanto confuso; sin embargo pueden vislumbrarse algunas características definitivas de lo que será el jazz contemporáneo. Seguimos esperando nuevas sorpresas ya que el jazz atraviesa por un período de estabilidad después de una larga época de continuos cambios.



# LAS AVESTRUCCES DE CORAZÓN SENSIBLE

Por Manuel MICHEL

"ARBEIT MACHT FREI." "El trabajo da la libertad". (Lema del campo de exterminio de Auschwitz.)

"... Debo reconocer abiertamente que tales manifestaciones de humanidad —hacia los judíos— me parecían, después de mis conversaciones con Eichmann, casi una traición al Führer..."  
(Rudolf Hess. *Memorias*.)

QUINCE AÑOS después de los espectaculares procesos de Nuremberg, el nombre de Eichmann vuelve a sonar, ya no en boca de quienes se descargaban de su responsabilidad sobre el organizador de la "solución final del problema judío", sino en la de todo el mundo. Quince años de búsqueda paciente e ingeniosa culminan ahora con el juicio de uno de los tentáculos del Führer y el asesino más grande que registra la historia. Seis millones de judíos, cuya memoria lo hará "danzar de regocijo" en su patíbulo —según frase de él mismo— pesan en su proceso. La muerte de Eichmann, es cierto, no remedia nada. Su juicio, considerado desde el punto de vista personal del asesino pudo haberse hecho en secreto, sumario y en cualquier sitio del mundo.

Para los pueblos puritanos, los que tiemblan ante la palabra *sexo*, para los que imponen su escala de valores al resto del mundo, una página se había vuelto irreversiblemente sobre el pasado nazi. Hay quienes se escandalizan de la publicidad del proceso al genocida y alegan principios de "derecho internacional" en su defensa, como si antes hubieran interpuesto esos mismos principios ante la clara amenaza de la agresión alemana para impedirla. Pero, muerto o no Eichmann, su proceso tiene un sentido que sobrepasa la aplicación individual. Es el proceso a un sistema de exterminio apoyado en una ideología, justificada por una pseudo-filosofía. Y también es un aviso y un desenmascaramiento.

Pasado el proceso de Nuremberg, se preservaron ciertos elementos directamente responsables a ciencia y conciencia de su intervención en la política racial del hitlerismo. Se dejó hundir lentamente en el fondo de la memoria una de las fases históricas más siniestras, y se hizo olvidar que el nazismo, como cualquier otra forma de fascismo, son el fruto natural, lógico y extremo del desarrollo capitalista.

Antes del juicio y posteriormente, desaparecieron miles de documentos, algunos por ocultamiento, otros por destrucción. Ciertos países simpatizantes del nazismo recibieron en su seno a criminales de guerra. Luego, todo continuó normalmente y se aceleró el proceso del olvido. Había una urgencia explicable de que todo se desvaneciera de la memoria y que Alemania Occidental ayudada por la generosidad del vencedor, verdadero Santa Claus, se recuperara para servir de barrera al "oriente". Tesonera, los vencidos se reorganizaron y, sobre sus instalaciones casi intactas, pre-

servadas inteligentemente por las bombas aliadas, reestructuraron la economía del país. ARBEIT MACHT FREI, como diría Rudolf Hess, administrador del campo de exterminio de Auschwitz.

Quince años más tarde, se expone a uno de los antiguos amos ante una Alemania Federal bien limpia, organizada, disciplinada y remilitarizada. Se llama Adolf Eichmann, promotor y ejecutor del programa para la "solución final del problema judío". Este era el ideal de su vida. Pero un hombre solo, a pesar de la inmensa voluntad y del desbordante entusiasmo con que acometa su tarea, no puede asesinar *personalmente* a seis millones de víctimas. Aparte de todo su frenesí, aparte de su buena voluntad para "resolver el problema", contaba con recursos inmensos: el aparato político-militar del nazismo; la ideología racial pseudocientífica; el fanatismo de los ocho millones de miembros del partido nazi; los cuerpos especiales de S.S.; las delaciones —por miedo o convicción— en Alemania y en los países ocupados muchos de los cuales tenían gobiernos fascistas y partidarios del exterminio del pueblo judío.

Eichmann ya no tiene importancia, ni fuerza, ni poder. Pero su captura ha tenido como efecto el de extraer del fondo de la memoria, recuerdos cuidadosamente sepultados por la hipocresía y por la mala fe. Su presencia amenaza a miles de "olvidados" que pueden surgir inesperadamente a la superficie, aun cuando su fanatismo cierre la boca del asesino para la delación, con la esperanza de que esos "olvidados" terminen un día lo que él inició. Muchos de esos "olvidados" no son sólo del número de ocho millones de miembros anónimos del partido nazi, sino que ocupan *actualmente* situaciones importantes en la industria, en la política y en la diplomacia del gobierno de Adenauer.

El juicio de Eichmann es el juicio de la memoria, es decir, del recuerdo y del olvido. Pone en evidencia la desconcertante y peligrosa capacidad de olvido que tiene el hombre. Desmiente la idea, por contraste con el presente, de que la historia es la maestra de la vida, porque hasta ahora los recuerdos colectivos nos los han archivado y clasificado para hundirlos en el conformismo.

El juicio de Eichmann puede ser —debería ser— la condenación de los campos de concentración, de las fábricas de exterminio decretado por una raza contra las otras. Debe ser un llamado a la responsabilidad colectiva e individual. Debe revelarnos la existencia un peligro vivo y latente. A pesar de la "sensibilidad de algunas buenas conciencias, debemos descubrir ese mundo de pesadilla creado no sólo por Hitler y Eichmann, sino por la ferocidad natural de un sistema político que encontró en ellos sus más fieles servidores.

Desde tiempos inmemoriales, las actitudes de discriminación racial, la justificación de la esclavitud en nombre de pretendidas superioridades biológicas o culturales, esconden —mal— intereses



Eichmann: viaje al fondo de la noche.

económicos: mano de obra barata o gratuita, negación del derecho de participación en los bienes de consumo y despojo.

Redescubrir esos años es viajar al fondo de la noche y hundirnos en una pesadilla interminable. Ese viaje nos transporta al reino de la barbarie organizada, burocratizada, convertida en trabajo y obligación de empleados. Llegaremos a los campos de deportación de los que algunos muros solamente, algunas ruinas —alambradas, duchas de gas, depósitos de restos humanos, huellas de las instalaciones de exterminio— nos hablan aún vagamente de los millones de hombres que fueron reducidos a nada, destruidos y humillados.

AUSCHWITZ, BIRKENAU, BÜCHENWALD, BERGEN, BELSEN, DACHAU, NOCHE Y NIEBLA... no terminaríamos nunca la lista de creaciones típicas, de los partos monstruosos y lógicos de una ideología racial y económica erigida en un partido al que millones de buenos y laboriosos alemanes dieron su voto y su corazón.

Por el momento, ha pasado todo. El horror ha pasado. Los corazones sensibles pueden descansar y pensar en sus negocios. Pero Eichmann y el temblor de los "olvidados", de los que recobraron —o que nunca perdieron— la prosperidad, nos impulsan a renunciar a la táctica del avestruz, nos sacuden para que no cerremos los ojos —dirigidos por el corazón sensible— con el deseo de que el horror no vuelva y la pesadilla se liquide. Pero la pesadilla no es sueño, sino realidad. Como testimonio irrefutable de su existencia en lo real quedan millones de cadáveres, millones de mutilados, millones de gritos desesperados.

A riesgo de que nos produzca náusea, el recuerdo se impone. Hay que ver de nuevo los campos de exterminio para

judíos, para otras razas *no arias*, para los comunistas.

Hay que saber que se efectuaban juntas especiales entre los grandes jefes nazis para discutir el serio problema de la matanza al mayoreo.

Hay que pensar que en ese sistema, había concursos entre los ingenieros y arquitectos que presentaban proyectos y presupuestos para los campos de concentración, las cámaras de gas, los hornos crematorios.

Tenemos que recordar que los jefes como Rudolf Hess tenían la obsesión de la eficacia, de la rapidez, de la limpieza del trabajo; se tenían que inventar sistemas para que el olor a carne quemada no se extendiera sobre varios kilómetros a la redonda y diera origen a "chismorreos".

Hay que saber que los dos crematorios mayores de Auschwitz, tenían cinco hornos y cada uno era capaz de incinerar 2,000 cadáveres en 24 horas. Tenemos que pensar que esos hornos estaban sujetos a un cuidado especial de conservación para su funcionamiento, se les vigilaba y reparaba.

Recordemos también que se despojaba a las víctimas de los objetos de valor, desde las ropas hasta el oro de los dientes, los objetos personales, y desde luego, joyas y dinero. (Joyas y divisas se vendían en un país "neutral", puro y honesto: Suiza.)

Hay que hacer un esfuerzo para pensar que *todo* en las víctimas era aprovechable: los cabellos de las mujeres; para hacer telas; la ropa, que se vendía; los cadáveres se industrializaban y se aprovechaba su grasa para hacer jabón, sus huesos, servían para abono de la tierra; con su piel... con su piel se hacían lámparas, trozos de "pergamino" sobre el que se inscribían dibujos obscenos o cómicos.

Hay que recordar cómo se humillaba a las víctimas someténdolas a la desnudez sistemática; el sadismo encontraba todas sus formas de desahogo lícito y organizado: se enviaba a los deportados a trabajar o a las cámaras de gas al ritmo de una orquesta.

Hay que pensar en el humor macabro de los verdugos que ponían lemas a la entrada de los campos: "El trabajo da la libertad", "A cada quien lo suyo" y con símbolos indicaban los caminos de los grupos de habitantes del campo, que eran o los SS, o los judíos, o presos políticos, o perseguidos religiosos.

Recordemos que vivos y muertos eran propiedad absoluta de los vigilantes y verdugos y que sobre los judíos se hacían "experiencias científicas" como las de esterilización, inyección de sustancias raras o no tanto, injertos de piel, de huesos, de tejidos cancerosos.

Pensemos un instante en que no sólo era el azar lo que ponía en manos de los verdugos a sus víctimas, sino que se organizaban redadas en toda Europa y que para esto, había que contar con trenes especiales, horarios especiales, y con cualquier grupo de guardias devotos, porque todos estaban dispuestos a servir al Reich...

Todo eso, toda esa febril actividad y ese fervor místico, estaba alentado y premiado por el aparato del partido nacionalsocialista. Algunos nazis eran sensi-

bles. Amaban su mujer, a sus hijos, a sus perros; oían a Wagner y a Beethoven; eran aficionados a la pintura. En suma, eran sensibles a la belleza. Algunos guardaban un corazón tierno y a veces piadoso, como Hess, modelo de obediencia ciega, de fidelidad al jefe, de estulticia y de debilidad mental. "No hay que pensar, hay que obedecer."

Quince años han pasado desde que ese horror invadió Europa. Ahora, ese recuerdo surge y se instala, se hace presente en la vida de ciertos "olvidados". A ellos les produce malestar porque no quisieran que nada impidiera el nuevo cauce de su vida. Pero también ciertas *buenas conciencias* se inquietan porque de buena o de mala fe creen que el rencor debe hacerse a un lado, y que no tiene caso revivir los hechos. Gracias a esos "olvidados" y a ese grupo influyente de bienpensantes, el peligro no hace otra cosa que dormitar —con un solo ojo, como dice Alain Resnais— y enmascararse. Sobre todo en el momento en que la República Federal Alemana, guiada por Adenauer, ha sido puesta como perro de guardia contra el peligro "rojo", levanta la cabeza, se independiza y exige armamentos atómicos mientras erige —con la bendición de la OTAN— bases militares en España franquista, en Grecia y... en Francia!

La mística de la superioridad racial apenas se disfraza. Adenauer es "el nue-

vo campeón de la libertad" que hace apenas unos meses, en visita oficial al Vaticano, recordaba que "Alemania ha sido elegida por Dios como su enviada contra el bolchevismo..." Igual que el otro campeón del imperio romano-germánico, Hitler; igual que Franco. Y ya sabemos muy bien a dónde nos llevan los "salvadores" y "enviados".

KRUPP, SIEMENS, HEINKEL, REICHLIG, FLICK, I. G. FARBEN... toda la gran industria que tuvo antes a Hitler como su administrador y devoto representante está bien viva. Cien generales hitlerianos dirigen a los actuales *cruzados* de Adenauer (dispuesto a mejorar su estrategia y a evitar errores); otros, como Speidel, dirigen las huestes de la OTAN; Hans Globke, ideólogo de Hitler, ha encontrado acomodo en el gobierno de Adenauer; el organizador de los refugiados, Oberlander, antiguo ministro de Adenauer, fue jefe nazi; Max Faust, ingeniero en jefe de la I. G. Farben, que obtenía de Himmler 3,000 deportados-esclavos (*trabajadores libres*, les llamaban en Francia) anuales para sus fábricas, ha vuelto a su trabajo en espera del regreso de los viejos días; un gran porcentaje de los profesores de Alemania Occidental fueron nazis y ahora enseñan a la juventud. (¿Acaso murieron o se "convirtieron" todos los militantes del nazismo, todos los SS, todos los que tuvieron esperanzas en el III Reich?)



"El juicio de Eichmann es el juicio de la memoria, es decir del recuerdo y del olvido."

Los verdugos siguen allí. Los asesinos esperan sólo el tiempo de la revancha, esperan el regreso de la época que les permitirá reinstalar los campos de concentración y llenarlos para aplicar los progresos de su ciencia de exterminio.

El juicio de Eichmann debe producir inquietudes. Ojalá que al final de ese viaje al fondo de la noche que nos han obligado a hacer, el mundo no encon-

trara su tranquilidad de conciencia, su confianza inexplicable en la justicia y en el regreso de los verdugos y asesinos al buen camino.

Las cosas nunca cambian solas. Pero no son las avestruces que se ciegan a sí mismas las que van a cambiarlas. Es necesaria toda la voluntad de los hombres, la voluntad de todos los hombres, de cada hombre para eliminar el crimen y la injusticia.

posición comunista en lo internacional y en lo interno.

Con esta ruptura, son seis —acompañando a los Estados Unidos— los países latinoamericanos que han roto relaciones con Cuba. Varios de ellos tienden un cerco físico en el Caribe, alrededor del lazareto isleño.

Son Haití, la Dominicana del generalísimo Trujillo, la Nicaragua de Somoza, la Guatemala de Ydígoras Fuentes (en cuya localidad de Retalhuleu, según ha publicado *The New York Times* instructores de los Estados Unidos y truculentos intérpretes rusos adiestran a una fuerza de choque e invasión), el Perú del doctor Prado y —¿cómo podía faltar?— el Paraguay del general Stroessner.

## DOCUMENTOS

### LA OLA DE SIMPLISMO SE LLEVA TODO

Por Carlos MARTÍNEZ MORENO

**A** ESTA ALTURA, cuando los hechos han pasado del ámbito internacional a las calles de Montevideo, lo que originariamente era el centro de la cuestión cuenta sólo como su punto de arranque. Es, con todo, el origen del presente clima de tensión, que hay quien aviva sin cesar entre nosotros.

En los últimos días de su reinado de ocho años, la administración republicana llegó a la ruptura de relaciones diplomáticas con Cuba. A muy pocos días de que el poder cambiara de manos y de partido, Eisenhower —prescindiendo de la OEA, prescindiendo de las reuniones de consulta de cancilleres— decidió romper con Cuba, sobre el episodio concreto de la limitación del personal diplomático de los Estados Unidos en La Habana. El planteamiento era similar al que nuestra prensa sostiene que deberíamos hacerle al gobierno de Moscú, en términos de estricta reciprocidad: idéntico número de diplomáticos e iguales limitaciones de desplazamiento en ambas sedes.

El gobierno de Washington rompió, pues relaciones, adelantándose a la asunción del mando por John F. Kennedy; y

éste subrayó que los actos llevados a cabo en ese sentido eran de entera responsabilidad de la administración que finaba. El alcance de futuro que puede tener esta constancia es aún materia conjetural. Pero no deja de tener significación, en el cuadro de los hechos por venir.

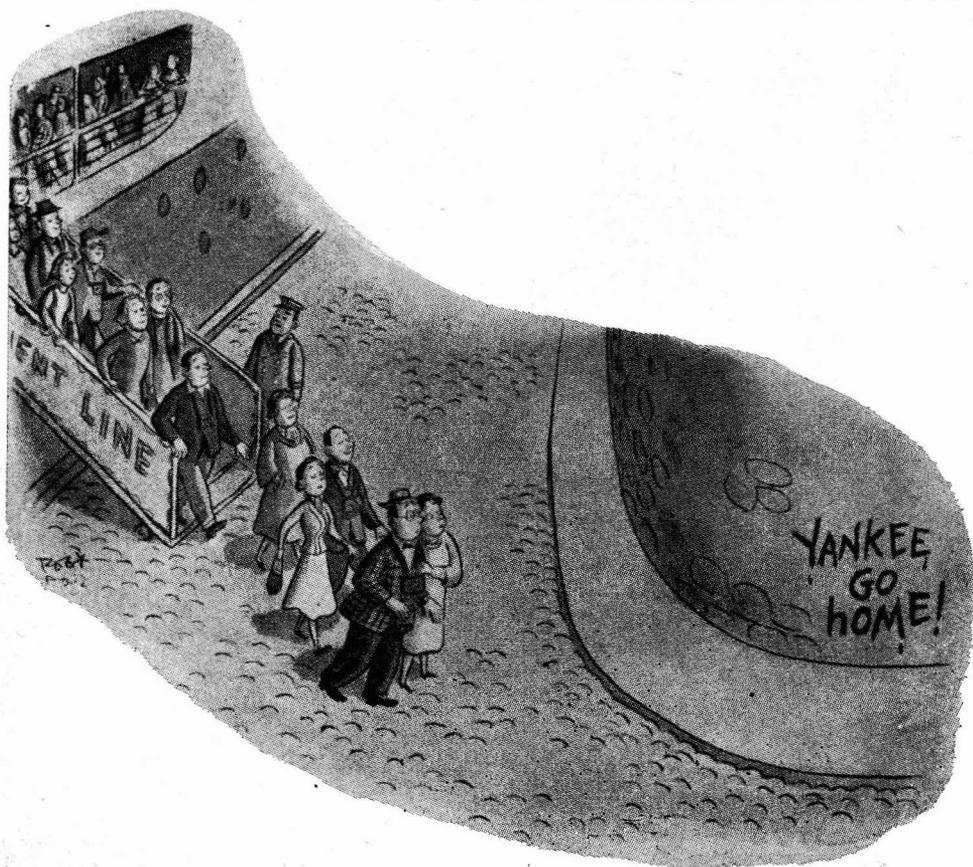
La ruptura de Estados Unidos fue seguida casi inmediatamente por la del Perú; el gobierno de Prado era el que había demostrado estar primero en la línea de interpretación oficiosa del pensamiento "panamericano" manejado desde la Casa Blanca, en ocasión de la conferencia de Costa Rica. La ruptura fue pretextada en actos de ingerencia política y propagandística de los representantes cubanos acreditados en Lima; es el mismo argumento que se ensaya, uno por uno, en todos los países de América, con la ilustración conocida del episodio de la valija diplomática abierta en Buenos Aires, las incidencias en Panamá y Venezuela, etc.

Producida la ruptura, el Poder Legislativo aprobó en Perú el estatuto de ilegalidad del partido comunista. Son dos etapas de la misma operación, de la vinculación intencionada del caso cubano a la

Entre tanto esto sucedía, los cables extranjeros mencionaban al Uruguay como el otro Estado inclinado a una posición rupturista. Los días pasados desde este anuncio, y las últimas noticias, de algún modo diluyen la perspectiva inmediata de que tengamos el triste honor de entrar tan rápidamente en la fila. Pero como se ha venido a poner en tela de juicio todo el proceso de los hechos, es bueno reseñar objetivamente lo que en un primer momento se dijo.

El embajador de nuestro gobierno ante el de Washington, señor Clulow, llegó —unos días antes de la ruptura norteamericana con Cuba— a nuestro país. Y la prensa —no la prensa comunista, sino la otra— informó que el embajador había traído consigo un memorándum confidencial del gobierno de los Estados Unidos en el que se decía que los cubanos tenían en construcción diecisiete rampas para el lanzamiento de proyectiles teledirigidos. Por el momento, se agregaba, esa construcción se ha paralizado. Pero en cuanto se continúe, los Estados Unidos encaran la adopción de las medidas más drásticas, incluida la invasión de la isla.

Hay gobernantes uruguayos que son abiertamente partidarios de la ruptura, y lo dicen. Luego de rumorearse que el Uruguay encaraba romper con Cuba, se sustituyó esa versión por otra; el gobierno no era partidario de asumir, en esta materia tan escabrosa, actitudes unilaterales. En cambio, emitiría una declaración. A la hora en que escribimos, parece haberse zanjado la cuestión en estos términos: nuestro gobierno no rompe con el de Cuba pero, en cambio, se apresta a declarar persona no grata al embajador García Incháustegui, por supuesta ingerencia en asuntos internos del país. Es la otra variante en el repertorio de las soluciones de moda. García Incháustegui no es comunista; es un revolucionario cubano ferviente y límpido; cuida al extremo las limitaciones a que lo sujeta su investidura, en un medio en el que sabe que se le espía. Se ha dicho que se le considera vinculado a los sucesos del martes. La enormidad es tal que juzga a quienes la profieren. Su alejamiento es un triunfo de las fuerzas que, en lo interno y en lo externo, presionan al gobierno para que adopte medidas contra Cuba. Acaso, sea para ellas una satisfacción a medias. Pero la propaganda ya sabrá magnificarla.



—The New Yorker

Cuba ha sido, a pesar del mantenimiento formal de desganadas y recelosas relaciones diplomáticas con ella, por parte de los restantes catorce Estados latinoamericanos, aislada del continente a que

pertenece. Ese aislamiento es un hecho, desde la conferencia de Costa Rica. En la medida en que la Revolución Cubana se haya aproximado desde entonces a potencias extracontinentales —que podrían hacerla jugar como un peón en la guerra fría y, llegado el momento, cambiarla por Laos o por cualquier objetivo estratégico de esta paz atómica— ese resultado enjuicia la insolidaridad de América Latina con Cuba. No la miopía de los pueblos sino su mediatización, por gobiernos que son en mayor medida los ejecutores de los propósitos de una clase social que los custodios de la posibilidad de surgimiento de un mundo nuevo. Con ellos, este continente seguirá siendo el de la incomunicación y el subdesarrollo, como valores negativos fomentados por quienes temen que, a la altura actual de su evolución, una comunidad de pueblos de América sea tanto o más engorrosa, tanto o más immanejable que la de los pueblos del África.

La identificación simplista entre la Revolución Cubana y los fines del comunismo internacional, va a más. Trata de negar la posibilidad revolucionaria nacional en el cuadro de los países latinoamericanos. Los que no se hayan desmemoriado del todo, en medio a la avalancha de idiotismos a que cada día debe ponerse el pecho, si se aspira a vivir como ser pensante, recordarán que los revolucionarios de Bolivia fueron también, en su hora, comunistas; y que los anticolonialistas de la Guayana inglesa también lo fueron. Y recordarán que, en una fase anterior, esos mismos revolucionarios del M. N. R. habían sido nazis, y nazi había sido el coronel Gualberto Villarroel, cuando el comdín más creíble para suscitar un horror anterior a todo examen y obstativo al pensamiento, era el que suscitaba la imputación de nazismo.

Cualquier forma de rebelión, de insatisfacción, de inconformismo, de reformismo social se llamará en adelante comunismo en América Latina. Quienes así lo editan, en el pánico de que esté declinando un orden social al que tienen por perfecto, ignoran de qué manera están sirviendo, a larga data, al comunismo, haciéndolo depositario ostensible de banderas que no son suyas, atribuyéndole un papel de futuro que está en la entraña de movimientos nacionales a darse en el continente.

A fuerza de una abrumadora propaganda de prensa y radio, las gentes sencillas que quieren su paz han acabado por recibir la moneda. Quien dice ciertas cosas —quien habla del subdesarrollo o alude a condiciones de infraconsumo, de miseria o (en la otra cara de la medalla) de feudalismo, de monocultivo o de latifundio— es comunista, sin apelación posible. La ola de simplismo se lleva todo. Las mismas cosas que nuestra prensa más circulada dijo en defensa de la República Española, hoy serían la típica encarnación del verbo comunista. Es necesario falsificar, simplificar y acusar; a cuenta de la democracia, están por convencernos de que es ilícito pensar, si pensar lleva a disentir, a dar contra las verdades de ese totalitarismo, de esa uniformación mental, de esa regimentación en nombre de una filosofía política a la que, con tales estados de ánimo, se dice servir al tiempo que se la niega.

En nuestro país, como en otros de América Latina, ese aparato de la propaganda "democrática" tiene vastísimas posibilidades: amplio, excluyente acceso a los más

poderosos medios de difusión, y dinero, dinero a raudales. Todos los días nacen entidades con sus siglas, que pueden editar su propaganda con profusión, que mantienen periódicos que a la gente independiente le sería imposible financiar, que organizan actos, etc. ¿Quiénes son? Con singularísimas excepciones, quienes están al frente —y denuncian, propagan anatemas, editan index, apañan instituciones y las manejan— son desconocidos



—The New Yorker

No entiendo muy bien. Dígame otra vez qué países tienen dictadores de nuestro gusto.

o casi desconocidos. Rara vez se ve en la primera línea a un político con su carrera hecha. La lucha que se dirige públicamente contra el comunismo — y en realidad contra toda forma de pensamiento político de izquierda, por independiente que sea del comunismo, a esta altura, una forma de entrar en la liza, de ocupar posiciones de base.

Todos esos movimientos aparecen volcados a la acción. Predican una actitud de defensa activa, que es beligerancia,



—Herblock in "The Herblock Book" (Beacon).

¡Fuego!

frente al comunismo y —como potencia a temer dentro del país— frente a lo que llaman "el castrismo".

Tales fuerzas beligerantes estuvieron implicadas en el asalto a la Universidad, una vez que se descubrió que los estudiantes eran una amenaza de subversión social. Y están, de principio, dispuestas a dar su batalla, desde el papel de que

disponen con largueza y hasta los apoyos que tienen para organizarse como fuerza de choque.

Todos esos movimientos de intransigencia y militancia entera en nombre de la democracia, son rupturistas, actúan para presionar a que se adopten medidas extremas, las piden cada mañana. Se parecen a la Jeune Nation francesa, son un brote de fascismo en las consignas, en las maneras, en los objetivos. De los *slogans* contra Castro y contra el comunismo, pasan —más genéricamente y sintomáticamente— a denunciar como agitación social reprimible cualquier forma de rebeldía de las que, en un orden democrático bien sentido y querido, no puede abominarse. La de los estudiantes, por ejemplo.

El martes último, con enorme publicidad, tales fuerzas organizaron un acto de repudio al comunismo y a la Revolución Cubana. En el curso de una concentración multitudinaria se escucharía a unos magistrados cubanos hoy en el exilio, esos curiosos desterrados con posibilidades discrecionales de onerosa locomoción continental, que delinean la característica de lujosa proscripción a que condena hoy ser enemigo de Fidel Castro.

Cualquier persona medianamente enterada de lo que está ocurriendo, de lo que se está queriendo que ocurra en el país, podía saber que ese acto obligaba a precauciones simples, circunscritas, pero indeclinables. La Universidad por un lado, la sede del partido comunista por otro deberían haber sido custodiadas para que, de ningún modo, se produjeran allí episodios semejantes al del frustrado asalto a la Facultad de Derecho, de poco tiempo atrás. La concentración anticomunista tenía —además— un punto previamente asignado: se apostaba en la Plaza Independencia. De ahí a Sierra y Uruguay, sede del partido comunista o de ahí a la Universidad, hay un largo trecho. Nadie explicará —en medio a la información ciegamente embanderada que se ha dado de los hechos de anteaer—, cómo la concentración se desplazó, por qué para ir desde la Plaza a un Palacio Legislativo (en receso) debía pasarse por la Universidad y por la calle Sierra, ni cómo la policía no pudo cortar el paso de los manifestantes y aislar la sede del comunismo, impidiendo que ocurriese allí la previsible colisión.

Tal aislamiento, que la policía sabe hacer cuando se trata de estudiantes, no se produjo. La refriega, en cambio, sí se produjo y a esta altura hay que lamentar un muerto, además de varios heridos. Un muerto que el orden policial pudo evitar, un muerto que tal vez será utilizado para pedir represiones, proscripciones, declaraciones de fuera de la ley; un muerto que, de todos modos, nadie devolverá a los suyos por hacerlo mártir para un consumo de circunstancias.

Sería increíble que eso hubiera sucedido, si se pensara que los responsables de evitarlo realmente lo quisieron evitar. Pero el clima irresistible de opinión pública, el clima de trágico simplismo que alguien está queriendo preparar en el país (y días pasados un diario gubernista profetizaba que el proyecto de reglamentación sindical resurgirá pronto) exigía esta dolorosa cosecha de anteaer y ya la tiene.

Ahora ha sido allanada la sede de un partido político, ahora ha sido allanada la sede de la Federación de Estudiantes, ahora está abierto el camino posible para atacar de frente —como otras iniciativas

ya están haciéndolo— a la Universidad, etc., etc.

La reacción se ve venir en este país, desde hace un par de años. Tomará fuerzas con todo este aparato, con toda esta sangrienta escenificación. Y ya vendrán días peores.

El comunismo juega, en todo instante de la historia del mundo y de cada país, sus propias cartas, su juego oportunista. Todos sabemos que en estos momentos estaba empeñado en dar la nota de la prudencia, temeroso de que sus actitudes o los hechos, volviéndose contra él, le depa- raran el estatuto de ilegalidad que otros le prometen día por día.

Cuando Eisenhower pasó por Montevideo, el 2 de marzo del año pasado, el comunismo se adelantó a ofrecer explícitamente seguridades de orden, ese orden del que ahora otros quieren extraerlo primero para proscribirlo después.

No es la suerte política del comunismo una materia que incumba a nadie más que a él. Pero una democracia se niega a sí misma cuando, en el libre juego, niega una posibilidad de existir a otros. Toda hipocresía conceptual, en ese camino, acaba por pagarse con usura, en una con-

versión —más o menos insensible— hacia el autoritarismo. Además —y aunque sólo fuera por esto— vivimos en un orden cuyos plumíferos y rectores han empezado a llamar comunismo a todo lo que no les gusta, a todo aquello cuya independencia de juicio y de expresión les estorba. Montada la máquina, ya sabemos cómo se usará; sabiendo además quiénes desean que la máquina se monte, y en la víspera de qué días oscuros para la vida del común de las gentes eso sucederá, también puede preverse lo que tal comprensión de la democracia querrá decir.

La historia demuestra que la excomunión favorece a la larga a los excomulgados, les confiere un halo de simpatía que es propio de la persecución, los afirma y aglutina aún más. Pero en nombre de la prohibición vienen las uniformaciones, los unanimismos, los pujos de reacción. Que es el país de más evolucionada democracia política de América Latina eso esté por suceder, es sintomático del fenómeno de enrarecimiento moral y de insinceridad que está aposentado en extensas zonas del civismo del país. Y eso es lo más desolador.

Aguardemos, pues, que ese muerto que

la imprevisión (o el eventual consentimiento) del poder policial dejó que se diera, sea utilizado para exacerbar un tipo de rigores que está asomando peligrosamente, en medio a la indiferencia, a la frivolidad o al aplauso de muchos. En tanto el episodio de la Universidad y la participación que en ese frustrado *putsch* hayan tenido funcionarios policiales siguen sin aclararse, preparémonos para que culmine este clima de oprobiosa jibarización que se cierne en este nuestro país, tan inquebrantablemente institucionalista en las formas. (El desafortado parte policial de los hechos del martes no deja dudas acerca de cuál es el espíritu de la policía.)

Mientras el tiempo diga en definitiva si América tiene, dentro de sí, fuerzas para ganar la batalla que hoy se libra entre su poderosa negación y su escarnecida esperanza, nosotros estamos abocados, en lo más chico, a que otros ejerzan el quehacer sanitario del maccarthysmo y la "limpieza". Un quehacer que, ahora que la sangre se ha dejado venir, tiene las puertas abiertas.

—Tomado de *Marcha*, Uruguay, enero de 1961.

## M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

### UN NUEVO INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

II

COMO YA advertí en el artículo anterior, no creo que la nueva *Teoría de la Información* sirva de mucho al compositor a la hora de crear una obra. Ni tampoco al analista musical que pretenda determinar la potencia que creó una determinada música. Como escribió Paul Valéry al tratar de la creación poética, no podemos hablar de la creación poética, ni de *Pegasos de vapor* ni de *Pegasos-hora*. Pero si esa nueva teoría puede servirnos, si la aplicamos a la música, para aclarar ciertas realidades hasta ahora muy oscuras o, cuando menos, para darles un nombre de que hasta ahora carecieron.

La *información* que emana de una obra musical, lo que hasta ahora habíamos llamado su *novedad*, su *singularidad*, su *sorpresa*, etc., es una cantidad variable, en la determinación de la cual interviene no sólo el transmisor —o sea, la obra misma— sino también el receptor, que es el oyente. Dicho de otro modo: la información depende, en parte, de la expectación. La entropía —esto es, el promedio de información— de la *Quinta Sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, variará

entre el máximo posible —denominado *dinamismo*— y un mínimo que puede aproximarse mucho a cero, es decir, a lo que en esta nueva teoría se denomina *estatismo*, según que quien la escuche sea un rústico que en su vida oyó música culta o un buen aficionado entusiasta de Beethoven, porque para el primero todo cuanto en ella suena resultará imprevisible, mientras que para el segundo nada lo co- gerá de nuevo.

Por lo mismo, también, lo que para unos es una música deleitosa, para otros resulta una música ramplona: todo dependerá de cuán educados estén sus respectivos oídos, que es tanto como decir cuál sea el sentido de su expectación. Un gusto musical bien cultivado no tolera una frase melódica como la del ejemplo 1 —un motivo que se repite y a cada repetición desciende un grado de la escala—, mientras que para el pueblo inculto esa misma frase es un encanto cuando la oye o la canta como melodía de un romance cualquiera. Todo depende de que para aquél la información que hay en ella es casi nula, ya que coincide casi por completo con la expectación, mientras que para éste —oyente sin refinamientos, sin nor-

mas de estética musical— la expectación es mucho más ingenua o elemental y, por tanto, más rica la entropía de la frase melódica.

El análisis de la información que pueda haber en una obra musical se ha de efectuar en todos y cada uno de los planos en que se da la música: altura, intensidad y timbre de los sonidos, estructura de la melodía, armonía explícita o implícita de la frase, ritmo, etc. Por supuesto que el oyente, sobre todo si escucha la obra por primera vez, no será capaz de captar toda la información que hay en cada uno de esos planos. De ahí que le resulte más interesante y grata la segunda o la enésima audición que la primera.

Una obra que, por lo fácil, puede servir muy bien de ejemplo de cómo determinar la entropía musical es el *Bolero* de Ravel. En varios de sus planos la información es sumamente baja, por no decir nula. Según el gusto y la mentalidad de quien la escuche, esa música es monótona o abunda en variedad. Aquí se confirma lo que dije acerca del factor expectación como co-determinante de la entropía. Tenemos, en primer lugar, una frase —o más bien, dos— que se repiten invariablemente. Esto parece indicar una cantidad de información casi nula. No lo es tanto, sin embargo, ya que esas frases, por su longitud y su estructura motivica, son capaces de emitir nueva información cada vez que reaparecen: no son de las que fácilmente se pegan al oído, como suele decirse. Luego tenemos el ritmo, que, desde que lo establece el tambor primero, permanecerá invariable hasta el último compás de la obra. En el plano armónico y en el tonal tampoco encontraremos una cantidad apreciable de información, una vez que la música está en marcha: las funciones armónicas son siempre las mismas y la tonalidad, siempre la de Do mayor, excepto hacia el final, en que se desplaza momentáneamente a la de Mi, para volver luego a la de Do. En principio y puesto que se trata de una obra bastante larga, parece, según esos datos, que se trata de un caso de considerable estatismo. La única información que en ella encontramos consistentemente está en el plano del timbre, del color instrumental: a cada repetición, la



Ejemplo 1



Ejemplo 2



Ejemplo 3

frase aparece de un color diferente. Pero en el plano dinámico, es decir, de las intensidades, tampoco la entropía es considerable, ya que se trata de un decidido y bien planeado *crescendo*, nada más.

Sin embargo, la entropía del *Bolero* es bastante alta, y lo es, en un aspecto, por un mecanismo lógico y, en otro, un tanto paradójicamente. El oyente que llega a la tercera o cuarta repetición del tema podrá hacerse la idea de que melódica, armónica, tonal y rítmicamente, la obra no ha de variar hasta llegar al fin: en eso consiste su expectación, confirmada por las subsiguientes repeticiones. Pero de pronto, al llegar al N° 18 de la partitura, y sin ningún indicio que lo ponga en guardia, se encuentra con un cambio de tonalidad. La sorpresa —o la información— es tan grande, que la entropía o promedio informativo de la obra asciende pronto vertiginosamente, como un súbito y enorme aumento de voltaje que difícilmente resiste el aparato receptor. Sorprendente efecto perfectamente lógico.

Pero hay también un curioso mecanismo paradójico que hace mantener relativamente alta la entropía del *Bolero* durante su ejecución. El oyente culto, que sabe que uno de los principios básicos del arte musical es el de la variedad dentro de la unidad, si oye esa obra por primera vez y no está advertido de lo que en ella se propuso el autor, no dejará de esperar a cada momento un cambio temático, armónico y tonal. En ese sentido, la información que le proporciona la obra consiste en no darle nada nuevo en esos tres planos de la melodía, la armonía y la tonalidad. Su sorpresa consiste en que no surge, ni ahora, ni luego, ni más tarde, la sorpresa esperada.

La sorpresa —la información— que hay en una música cualquiera es tanto más alta cuanto más regular o lógica se presenta, o finge, esa música, cuanto más brusca y radicalmente burla la expectación. En lo primero la desarma a ésta al hacerle creer que va a conservar una cierta regularidad. En lo segundo el grado de novedad acaba por anularla con su misma fuerza. Véase, por ejemplo, esa frase de *Jeux de cartes* de Stravinsky que aparece en el ejemplo 2. Al comenzar la segunda mitad de ella, el oyente cree que ésta va a ser una imitación o secuencia de la primera, es decir, que se van a repetir los dos primeros compases; pero de repente, el compositor le escamotea el segundo, con lo cual se produce una buena dosis de información, de sorpresa, que le da todo su encanto a la frase.

Otro caso análogo, pero de carácter rítmico, lo tenemos en el comienzo de la "Danza de los adolescentes" de *La consagración de la primavera*, (ejemplo 3). Sobre un ritmo regular de corcheas aparecen los acentos, sumamente enérgicos, a distancias siempre irregulares uno de otro. El oyente que ha percibido los dos primeros, al oír el tercero espera que el cuarto se sitúe a una distancia de éste igual a la que separó el segundo del primero. Pero ¡ca!: ese cuarto acento se retrasa una corchea o pulsación. Y lo que sigue también es imprevisible. Stravinsky es un maestro en burlar expectativas, lo que equivale a decir que hay un alto grado de entropía en su música.

Para burlar la expectación, o sea, para que haya información perceptible, es necesario que el compositor cree, provoque expectación. Y con esto estamos rozando el viejo problema de la forma. Cuando

decimos que una música es amorfa o caótica estamos denunciando implícitamente la falta de expectación que el compositor tiene obligación de crear en nosotros. Necesitamos que haya una cierta regularidad, una cierta lógica en el discurso musical para que sus irregularidades, sus paradojas tengan sentido para nosotros. Lo que los teóricos de la Información denominan *dinamismo*, el estado de constante novedad, la entropía = 1, nos resulta un mundo caótico en el que ni podemos ni queremos entrar.

El compositor que provoca en el oyente una determinada expectación, lo hace operando sobre una mentalidad que sabe educada en un cierto sentido, capaz de elaborar por sí misma esa expectación si se le proporciona el estímulo adecuado. Aun el más profano de los aficionados no deja de ajustar su criterio a las leyes armónicas, tonales, rítmicas y melódicas que han venido presidiendo la evolución musical desde 1700 hasta nuestros días, unos cuantos principios elementales que lo mismo se encuentran en Bach que en Stravinsky. Para que una música tenga información será preciso, pues, que la emita envuelta en pasajes que, por ajustarse a la expectación basada en aquellos principios, no son informativos.

Creo que todos hemos oído a más de un aficionado manifestar su incompreensión, su falta de gusto, de interés, por el canto gregoriano o por el cante jondo o por la polifonía vocal de los siglos xv y xvi o anterior. Es que esas músicas, cada cual en su plano, escapan a ciertos principios rítmicos, armónicos, melódicos y tonales que rigen a la música clásica y romántica. El ritmo, por ejemplo, care-

ce de periodicidad, es, como suele decirse, libre. Las funciones armónicas se enlazan, en apariencia, caprichosamente. La frase melódica no está estructurada según un juego alternado de los motivos. Y la tonalidad obedece a leyes que no son las que rigen los modos mayor y menor clásicos. Así, el oyente no encuentra nada a qué agarrarse, se siente flotar en un mundo sonoro que lo lleva y lo trae al azar. La información que le proporcionan esas músicas le resulta lo que los matemáticos denominan una *variable aleatoria*. Por eso la entropía de la música antigua, contra lo que los teóricos comienzan a afirmar es, para el oyente medio, mucho más alta que la de las otras músicas que vinieron después, tan alta que se acerca mucho al estado dinámico ideal. Ya sé que, tomada en absoluto, en sí misma, la música es más abundante en información cuanto más rica en elementos, y que, por tanto, hay mayor entropía en la polifonía de Nôtre-Dame que en una monodía gregoriana, y más en una música de Bach que en una de Victoria, y más en una de Beethoven que en una de Mozart, y así sucesivamente. Pero como, a mi juicio, la información no existe si no hay un receptor, o, en otras palabras, la música no existe si no hay quien la oiga, dependerá del auditor, de la expectación del auditor, mejor dicho, el grado de entropía de cualquier obra, antigua, clásica, romántica o contemporánea. No creo que para un chino la música tradicional de su país posea una entropía muy alta. En cambio para un occidental resulta casi ininteligible, tan alto es el grado de información que le proporciona.

## EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

*EL GENERAL DE LA ROVERE* (*Il generale della Rovere*), película italiana de Roberto Rosellini. Argumento: Amidei, Fabbri, Montanelli. Foto: Carlo Carlini. Intérpretes: Vittorio de Sica, Hannes Messemer, Sandra Milo, Giovanna Ralli, Anne Vernon. Producida en 1959.

ES UNA LÁSTIMA que el estreno de *La dolce vita* haya coincidido con el de este film de Rosellini, porque el éxito —¡mercedísimo!— de la primera ha relegado a un segundo plano una película muy importante, como todas las de su realizador.

De Rosellini se dicen las peores cosas. Para muchos es el campeón de un cine vaticanista hipócrita y reaccionario, además de "conciliador". La intención peyorativa que se le da a esta última palabra me resulta incomprensible. En efecto: Rosellini suele mostrar, en los films en los que trata el tema de la guerra, a comunistas y católicos unidos en la lucha contra los nazis. Si Visconti, De Santis u otro realizador de izquierda tocaran el mismo tema, se hablaría de la amplitud de la lucha antifascista. Pero, si lo toca el católico Rosellini, se habla de conciliación vergonzosa, e, incluso, de fascismo. Todo ello me parece particularmente injusto y maniqueo. Si anatematizamos a Rosellini de tal suerte, estamos dando las armas para que los "otros" rechacen de

una vez por todas al "bolchevique" Eisenstein, por ejemplo.

Pero con todo lo que he dicho no he tocado el problema que Rosellini representa sino en su aspecto más superficial. Desde luego, yo no comparto en absoluto las ideas metafísicas del realizador. Ni las de Bresson, ni las de Dreyer. Pero sé muy bien que estos hombres, a través de su cine, (de su cine, no de sus ideas, así, en abstracto) me han dicho cosas verdaderas. Quizá la evolución psicológica del general de la Rovere sirva para ilustrar las ideas religiosas del realizador. Pero lo que importa es que esa evolución sea auténtica para que, incluso, podamos sacar como espectadores conclusiones ideológicas opuestas a las del cineasta, si nos las dicta la conciencia.

Hay una verdad cinematográfica que, en el caso de los realizadores de verdadero talento, se evidencia por encima de sus ideas personales. En casi todas sus películas Rosellini nos ilustra, más que de otra cosa, del *camino psicológico* de un personaje básico, al que pone en íntimo contacto con la realidad. Una realidad que lo condiciona y que lo obliga a descubrirse a sí mismo y a los demás. Ese descubrimiento y autodescubrimiento del hombre es, en última instancia, la constante temática, no sólo del cine de Rosellini, sino de todo el gran cine.

Y todo el gran cine, sea de un budista, de un católico o de un adventista del sép-



*El bello Antonio*—"tenemos que tocar, profanar, los objetos de nuestro amor".

timo día, implica una serie de ideas dialécticas, a las que muy bien se puede llegar por intuición. (Por el contrario, ¡cuántos realizadores marxistas no han caído en lo dogmático, partiendo de una teoría que tiene como base la dialéctica!). En ese sentido, la evolución del general De la Rovere que nos relata Rosellini resulta de gran interés. El jugador sinvergüenza que conocemos al principio del film se transformará en un mártir. Bien: yo creo en esta evolución, aunque quizá no crea que la provocan las mismas cosas en las que cree Rosellini. Gracias a la inteligencia con la que el realizador describe al personaje, no es difícil advertir en el sinvergüenza del principio los elementos psicológicos que favorecerán su metamorfosis. Es evidente que este hombre, que trafica con vidas humanas, no deja de ser sensible a las desgracias de sus semejantes. De igual forma, cabría preguntarse si el mártir del final no lo es por un proceso de alienación, gracias al cual el personaje se deja arrastrar en gran medida por su vena histriónica. El ¡viva el rey! que grita ante el pelotón nazi de fusilamiento, y que ha indignado a quienes no ven del film sino su dimensión elemental, no es quizá el resultado de una convicción adquirida súbitamente, sino que responde al prurito de llevar hasta los límites de lo absurdo esa alienación de comediante.

Todas las relaciones dialécticas entre el personaje y su medio, entre la idea de lo frívolo y de lo trágico, pueden establecerse desde el momento en que se respeta la ambigüedad de lo real. Esa ambigüedad es necesaria para que el espectador no se sienta conducido de la mano, para que se tenga el respeto debido a su capacidad de interpretación. Hay que creer en ese espectador de cine o, de lo contrario, no creer en el cine.

Varias veces he hablado de lo caótico con respecto a Rosellini, de su nula utilización de la elipse e incluso de sus fallas técnicas. ¡Cuán equivocado estaba! Rosellini es un gran cineasta. La morosidad extrema de sus films —en los que cabe sin embargo, encontrar secuencias desarrolladas a base de cortes rápidos— responde a una deliberada búsqueda de la densidad.

El *tiempo muerto* en el cine, los momentos en que "no pasa nada", son inútiles cuando no se ha sabido cómo suprimirlos. Pero cuando a ese *tiempo* se le da un significado, cuando se le hace cumplir una función, automáticamente deja de ser inútil. La escena del film en la que vemos a una veintena de rehenes esperar el momento de la ejecución me parece, en tal sentido, magistral. Los hombres hablan, caminan y mantienen en sus rostros esa expresión neutra, indistinta, tan peculiar en los personajes de Rosellini. Pero, cada gesto, y es más, cada ausencia de gestos —¡ahí está el quid!— significa algo, y en una escena aparentemente innecesaria, de acuerdo con las sagradas necesidades del guión, se lleva a cabo uno de los más impresionantes sondeos del alma humana que hayamos visto jamás en cine. Esta escena, como la de la fábrica de *Europa 51*, como la del interrogatorio de *Era noche en Roma* merecen compararse sin desventaja a las que, de cuando en cuando, consigue otro gran realizador que, por cierto, aborrece a Rosellini: Luis Buñuel.

**EL BELLO ANTONIO** (*Il bell'Antonio*), película italiana de Mauro Bolognini. Argumento: Pier Paolo Pasolini y Vizzanti sobre la obra de Vitaliano Brancati. Foto: Armando Nannuzzi. Intérpretes: Marcello Mastroianni, Claudia Cardinale, Pierre Brasseur. Producida en 1958.

*El bello Antonio* es el primer film de Bolognini que vemos en México (con excepción de *Jóvenes Maridos* exhibida en la I Reseña) pese a que su realizador hace películas desde 1953. En realidad, son ya demasiados los cineastas italianos que no conocemos o que conocemos muy poco: Antonioni en primer término, Vanzini, Rosi, Lizzani, etcétera. Esperemos que los distribuidores se dignen algún día, aunque sea por equivocación, exhibir algunas de sus obras.

Bolognini en su film plantea un problema difícil y complejo: el problema del amor excesivo que, por una curiosa "negación de la negación" llega a la impotencia sexual. El de Antonio no es un caso

clínico, sino el caso de un hombre capaz de llevar sus sentimientos a un grado absoluto. Todo sentimiento humano, para manifestarse normalmente, necesita ser relativo, encerrar en sí mismo su propia negación, clave de la mecánica evolutiva. La autodestrucción del genio tiene su origen, precisamente, en la *sed de absoluto*, en la incapacidad de mediatizar los sentimientos. Así, paradójicamente, Antonio, que no puede cumplir la función más maravillosa del amor es, pese a ello, un genio del amor. Y ya se sabe que los genios son incomprensidos.

La primera vez que vi la película me desconcerté totalmente y creí advertir en ella una especie de elogio a la impotencia. La presencia de esta espléndida mujer que es Claudia Cardinale me hacía todavía más incomprensible el drama de Antonio. Ahora entiendo que, lejos de caer en la misoginia, lo que hace Bolognini es subrayar que las circunstancias no permitirán prolongar esta convivencia "blanca" hasta el despertar de Antonio, hasta la nueva negación que sublimaría el acto sexual. Y lo curioso del caso es que Antonio parece estar seguro de que ese despertar habrá de producirse. De ahí su indignación ante la incomprensión y el apremio de quienes lo rodean. Todos sabemos que, aunque sea por un segundo o por una fracción de segundo, tenemos que tocar, profanar, los objetos de nuestro amor. Es ese el temor que en Antonio dura un año.

Tal tema parece que debería desarrollarse en una atmósfera "poética", encantada, con milenarios bosques y graves campesinos de rostro secular. Así tratan de alcanzar la "poesía" los Duvivier, Dellannoy y demás farsantes. (Recuérdese *Mariana de mi juventud*, del primero.) Pero Bolognini sitúa la acción de su film en un medio a simple vista inadecuado. A la exasperación profunda de Antonio se opone la exasperación estridente de quienes lo rodean: la Italia de los "latin lovers", de las grandes hazañas sexuales, comparables a las de los bebedores de vino o a las de los anotadores de goles; esa Italia extrovertida hasta el absurdo que se sentiría satisfecha si el joven marido, después de la noche de bodas, ondeara por la ventana un lienzo ensangrentado, como en los buenos viejos tiempos.

La oposición entre el personaje y el medio determina los frecuentes cambios de tono del film. En realidad, cada personaje lleva su tono consigo y ello contribuye a esa liquidación de los límites genéricos de la que ya hablaba en un artículo anterior como característica del cine italiano actual. Vale anotar que, a ese respecto, Bolognini no tiene la maestría de un Visconti y a momentos su film se le escapa notoriamente de las manos. Pero ese es un reproche menor. *El bello Antonio* es una bella película, pese a todo.

**ONCE A LA MEDIA NOCHE** (*Ocean's eleven*). Película norteamericana de Lewis Milestone. Argumento: Harry Brown, sobre historia de Clayton Johnson y Jack Golden Russell. Foto (Colares, Panavisión) William Daniels. Intérpretes: Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford. Angie Dickinson, Richard Conte, César Romero, Patricia Wymore, Joey Bishop, Akim Tamiroff, Henry Silva, Ilka Chase, George Raft, Red Skelton, Shirley McLaine. Producida en 1960 por Lewis Milestone (WB).

# TEATRO

Por Jorge IBARGÜENGOITIA

## EL TNP EN MÉXICO: OTRAS POMPAS Y OTRAS CIRCUNSTANCIAS

Esta película es, más que nada, un "private joke" de los "huérfanos de Humphrey Bogart". Es decir, de los integrantes de esa pandilla discola que capitanea Frank Sinatra. El propio "Frankie boy", Dean Martin, Sammy Davis Jr., Peter Lawford y Shirley McLaine (que aparece muy brevemente en el film) forman un clan bastante simpático de antimacartistas acérrimos. Los lectores recordarán aquel incidente en el que Sinatra, vestido de piel roja, se enfrentó en una fiesta al grandullón y derechista John Wayne que iba, como es de suponer, disfrazado de cowboy. Todo un símbolo. Afortunadamente para la causa liberal, la sangre no llegó al río.

Esta anécdota, y otras muchas más, lo predisponen a uno en favor del clan. Por eso, y porque la película tiene un argumento bastante bueno (nueva variante del clásico robo en gran escala cuidadosamente planeado por un grupo de personas con las que el espectador se identifica de inmediato) *Ocean's eleven* puede verse con relativo agrado. Y, sin embargo, es un film mal hecho, que deja la constancia de un caso patético: el de Lewis Milestone.

Milestone, al igual que Michael Curtiz, Mervyn Le Roy y otros, pertenece al grupo de artesanos que en la década del 30 hacía el cine que se consideraba como técnicamente muy correcto. (A Milestone, por ejemplo, se le debe *Sin novedad en el frente*.) Ese cine lo fiaba todo a una serie de recetas técnicas, por aquel entonces efectivas y legítimas: alternancia de planos, cortes muy medidos, empleo sistemático del campo-contracampo, etcétera. Resultaba obligado, por ejemplo, iniciar las secuencias con un plano general que nos describiera el espacio en el que se desarrollaría la acción (stablishing shot). Pero llegó Orson Welles y, con su profundidad de campo y sus planos-secuencias, dio al espacio cinematográfico una dimensión inusitada. Ante ello, Wyler, Ford y Hawks supieron mantenerse a la altura de las circunstancias, mientras Milestone y compañía empezaban a quedar rezagados.

Pero ha sido el cinemascopio el que les ha dado la puntilla a estos "decorosos artesanos" de hace tres décadas. *Ocean's eleven* nos sugiere la imagen de un director que, una vez establecido muy convenientemente el encuadre, se tira de los pelos cada vez que se le presenta la necesidad de mover la cámara. Ha perdido el sentido de la composición. Así, *Ocean's eleven* es un film rígido en extremo. Recuérdese la escena en la que varios personajes, reunidos alrededor de una mesa de billar, entablan una conversación llena de dobles sentidos y de alusiones muy divertidas. En vez de trasladar la cámara de un personaje a otro, Milestone hace que los propios personajes efectúen una serie de evoluciones forzosísimas. Sammy Davis parece estar pidiendo permiso, constantemente, para entrar en el campo de la cámara.

Toda esa serie de consideraciones, digamos técnicas, viene a cuento para insistir en la importancia del realizador de cine. Un buen diálogo lo es no solamente por lo que se dice, sino por las jerarquías que se establecen entre quienes lo dicen. Milestone prescinde de un criterio de valorización, lo que vale tanto como decir de un punto de vista; y por ello, los valores del argumento quedan totalmente neutralizados.

EL DOMINGO 23 de abril fue, como dice Eartha Kitt, *the day the circus left town*. Después de una entrevista con la prensa, tres funciones de gala a las que habrán asistido todas las personas que desconozco, tres de medio pelo a las que asistí yo, tres más populares todavía, y una "conversación con las gentes de teatro", Jean Vilar y su compañía regresaron a Francia, que inmediatamente cayó en la guerra civil.

Como todos saben, una de las características del T. N. P. consiste en lanzar el foro sobre las tres primeras filas del lunetario, arruinando la visibilidad de las tres siguientes, poner cámara casi oscura, luces blancas, y vestidos sencillos de colores brillantes, para que en el teatro resalten los dos elementos que ellos consideran ser los más importantes: el gesto y la voz humana.

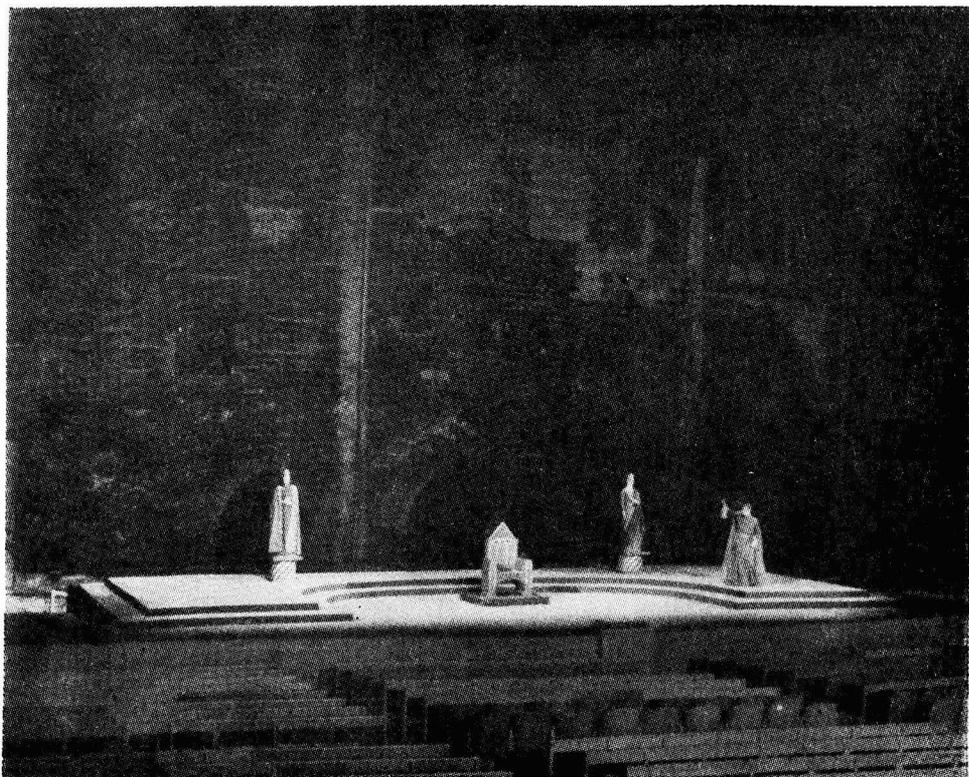
Por la mala fe con que está escrito el presente artículo, el lector podrá darse cuenta de que el espectáculo me decepcionó grandemente, máxime cuando había yo leído hace poco tiempo una entusiasta nota escrita por un erudito norteamericano en la que se afirmaba que el T. N. P. es el mejor teatro de Francia porque para llamar al público después del entreacto usa trompetas en vez de timbres, o campanas en vez de bastones, no recuerdo cuál. Ahora bien, la compañía que nos ocupa, no es precisamente de dar horror; es decorosa, muy sobria, casi ascética, muy profesional, muy seria, y sobre todo, muy comercial; una mezcla infernal de Gloria Swanson y San Ignacio de Loyola.

La sensación de que algo terrible va a suceder empieza cuando el espectador entra en el teatro, toma un programa y lee la siguiente advertencia: "El espectáculo dura 2 horas, 10 minutos (incluyendo un

intervalo de 20 minutos). El único intervalo tiene lugar 50 minutos después de comenzar la función." Se comprende, entonces, que está uno en manos de un destino implacable que no deja escapatoria. En todos los teatros sucede lo mismo, la representación dura no sé cuántas horas, y cuantos minutos, y hay un entreacto, pero especificar la duración exacta en el programa despierta en el espectador un sentimiento de inferioridad, y se pregunta: "¿por qué me dirán esto? ¿para que no aplauda hasta que no hayan pasado 50 minutos? ¿para que no tosa, o se me ocurra ir al baño? ¿será demasiado tiempo? ¿podré resistir dos horas diez minutos en un recinto cerrado, respirando las impurezas que despiden los cuerpos de todas estas buenas personas? Encomiendo mi alma al Creador."

Comienza la representación: oscuridad, música aterradora, encienden dos *spots* con resistencia que iluminan tenuemente dos figuras: son el rey y la reina, están inmóviles sobre unos pedestales. En el centro del escenario hay un trono. Se ilumina la escena. Se oyen risas fuera. Entran por el fondo Franco, Lolo, Momo y Fino con trajes de época más populares de lo que cualquiera se hubiera imaginado, tardan cuatro minutos en llegar al primer término, porque es todo un viaje; nadie hace caso de lo que dicen porque el público ha estado tratando de descubrir si el rey y la reina allí presentes son de palo o de carne: son de palo; Momo, en *une gaffe lamentable* mueve con las enaguas uno de los cuatro banquitos que con las estatuas y el trono constituyen todo el mobiliario.

Pasa el tiempo, termina la escena, entran los visitantes en traje de calle, tardan cuatro minutos en llegar al primer térmi-



¿De palo el rey? ¿De palo la reina? (*Enrique IV* de Pirandello ante el Palacio de los Papas en Aviñón)

no, cada uno de ellos dice un parlamento, sale del centro escénico, camina pausadamente hasta las estatuas, las contempla, cruza el escenario en segundo término, y entra a decir otro parlamento; éste, cuando menos, era el plan del director, pero la noche que yo vi la representación, toda la compañía, ¡oh gozo estético inigualable! fue a tropezarse con el banquito que había movido Momo.

Hay gritos y confusión, terror entre los personajes, entra Jean Vilar con el traje que usaba el rey Mingo en la *Invasión de Mongo*... etcétera, basta de vociferación.

En resumen, puedo decir que el T. N. P. tiene las siguientes características: su cualidad fundamental que consiste en atraer un público muy grande, proviene en gran parte del prestigio de que gozan algunos de sus intérpretes, que son al mismo tiempo estrellas de cine, como Gerard Philipe, María Casares, Daniel Ivernel y Jeanne Moreau, (para corroborar esto hay que mencionar el hecho de que Daniel Gelin ha sido llamado para sustituir a Gerard Philipe.) Como por otra parte se trata de un teatro subvencionado, que como todos sus correspondientes tiene la obligación de andar resucitando muertos, su repertorio ha sido escogido con un ojo puesto en la Historia del Teatro y otro en la taquilla. Ahora bien, únanse las grandes luminarias del cine con las obras maestras de la literatura, y advertencias como la de las dos horas diez minutos, y se tendrá al público sobrecoigido y en actitud de respeto. No sé si esta circunstancia es la que ha provocado el estilo de producción que tiene la compañía, o bien si es el estilo el que ha provocado el respeto. El estilo es sobrio y elocuente, pero entre comillas, hecho de manera que todo el mundo sepa que están siendo sobrios y están siendo elocuentes; la escena está deliberadamente desnuda; los gestos son deliberadamente pausados, la dicción deliberadamente clara, y el público, mientras tanto, como en misa de tres padres. De lo que vimos, todo estaba muy bien hecho, pero como bajo la consigna de no inventar nada. Por otra parte, y comprendiendo que esto ya es cuestión de gustos y de costumbres, debo advertir que la actuación me pareció de un amaneramiento terrible.

#### LA CONVERSACION ENTRE GENTES DE TEATRO

Después de la corta pero elocuente presentación que de él hizo el escritor mexicano Hugo Argüelles, Jean Vilar, que en la vida real resultó ser mucho más simpático que en escena, pidió a la *plus courageuse d'entre vous* hacer la primer pregunta de en la tarde. La *plus courageuse d'entre nous* preguntó cuál es el secreto para lograr que el público vaya al teatro.

Anteponer los valores sociales a los estéticos, buscar al pueblo, hacer un teatro para el obrero y el campesino y no para una clase privilegiada. El teatro es una función social, no un goce de minorías.

Todos quedaron muy conformes. La segunda pregunta la hizo un señor desconocido para mí que supongo que ha de ser alumno del IFAL porque la hizo en francés.

¿Si se hace teatro para el pueblo, por qué no se presentan obras revolucionarias?

“¿Que voulez-vous dire avec “révolutionnaires?””, preguntó Vilar, y Wilberto Cantón con los pelos de punta, tradujo: “¿Qué quiere usted decir con la palabra revolucionarias?” El señor desconocido

para mí se hundió dos centímetros en su asiento y explicó lo que quería decir con la palabra revolucionarias, que es lo que todos los mexicanos entendemos por eso. Jean Vilar contestó que el T. N. P. había puesto en Francia *Mutter Courage*, que es una obra revolucionaria. El señor nunca había oído hablar de esa obra. Se le explicó que en francés se llamaba *Mère Courage* y en español *La Madre Valor*, o *Ana la Valor*, obra revolucionaria escrita por Bertolt Brecht, conocido escritor alemán, etc... pero todo fue en vano, el señor no reconoció ninguno de estos nombres. Después de algunas interrupciones, divagaciones y rodeos, alguien preguntó si las puestas en escena de las obras de Brecht habían sido hechas de acuerdo con las especificaciones del autor, a lo que Vilar contestó que él acostumbra leer una obra de Brecht, luego la olvida, luego lee todo lo que Brecht escribió acerca del arte dramático, y por fin monta la obra como Dios le da a entender. Afirmó después que la revolución no se hace en los teatros sino en las calles y a balazos, todo lo cual equivale a decir “no” a la pregunta que se le había hecho. Esta situación es muy reveladora: las obras de Brecht no están escritas para ilustrar la revolución, ni para comentarla, sino para producirla, ¿qué tienen que hacer entonces en manos de alguien que piensa que la revolución se hace en la calle? Es lo mismo que decir: “Yo no creo en el Dia-

blo, pero voy a contarles un cuento: Había una vez un Diablo...” Un teatro hecho en estas condiciones es tan revolucionario como un *vaudeville* es poesía amorosa, o como una obra de Basurto teatro de ideas.

La siguiente pregunta fue: “¿Qué opina usted del teatro de vanguardia?” Y la respuesta fue: “No opino nada.” Los allí presentes que creían que el Teatro de Vanguardia es el de Alexandro, aplaudieron. Vilar prosiguió explicando que este término se aplicó en cierta época del pasado a un cierto teatro hecho por ciertas personas para ciertas otras, pero que todo esto corresponde, como ya se ha dicho, al pasado. Esta afirmación contradice la que hizo Ionesco hace no más de dos años en el sentido de que él era un escritor de vanguardia, y la que hizo Adamov cuando dijo que si el teatro del futuro no iba a ser de vanguardia más valía que se acabara. Sobre esto versaba precisamente la siguiente pregunta: “¿Cree usted que la TV, el cine y la radio acabarán con el teatro, o bien volverá éste a reinar entre nosotros como entre los griegos?” La respuesta fue: “Tengan confianza en el Hombre y la Mujer.” Yo, que en lo personal tengo tanta confianza en el Hombre y la Mujer que estoy convencido de que acabaremos cayéndonos al agua con la sobrepoblación, no veo clara la relación entre la pregunta y la respuesta.

## LIBROS

ANICETO ARAMONI, *Psicoanálisis de la dinámica de un pueblo*. UNAM. México, 1961, 321 pp.

**T**RATA DE fijar la trayectoria histórica del pueblo mexicano —elementos destructivos y constructivos del carácter— a través de sus símbolos: dioses y hombres. Empieza por el análisis de la mitología azteca, continúa con el tema de las cacicas indígenas y doña Marina; luego examina a Cortés, a Cuauhtémoc y Moctezuma, de aquí pasa a estudiar a los charros, a Pancho Villa y el machismo (temor, odio y desprecio hacia la mujer; agresividad hacia otros hombres, carencia de aprecio por la vida propia y por la ajena, fatalismo ante la muerte); finaliza el análisis con la Adelita, con la Virgen de Guadalupe, y la influencia de las madres mexicanas sobre los hijos que padecen de machismo; aunque no exclusivo de México, es donde causa mayores víctimas, como lo demuestran las estadísticas del crimen.

El machismo, falso sentido de la masculinidad, se explica por dos clases de factores, históricos e individuales, objetivos y subjetivos.

Una causa histórica del machismo es el dominio brutal del pueblo español sobre los aztecas, grupo humano de características negativas comparables a las de sus conquistadores. Ambos pueblos se dedicaban a la guerra en forma sistemática, justificaban su agresividad con racionalizaciones de tipo religioso: dar a conocer a su Dios —los españoles—; alimentar con sangre a su Dios —los indígenas—; ambos pueblos tenían un sistema patriarcal en el que las mujeres ocupaban un lugar muy secundario. Además, había otras muchas semejanzas en sus organizaciones militares y religiosas: conventos de mujeres

y de hombres, mortificaciones, disciplina, espíritu de sacrificio, tributos y esclavitud; los dos pueblos buscaban la riqueza y la acumulaban, ambos gozaban de máxima gloria militar.

Durante la Colonia —como se sabe— se formó el mestizaje. La nueva raza sufrió muchas humillaciones, padeció pobreza material y sentimientos de bastardía; los mestizos eran desdeñados por los españoles y repudiados por los nativos. La agresividad se acumuló durante tres siglos y sólo pudo encontrar salida en la guerra de Independencia. Los insurgentes tomaron por bandera a la Virgen de Guadalupe, “madre de todos los mexicanos”, figura que simbolizaba el amparo milagroso y la aceptación indiscriminada de todos los hombres —“hijos”— que habían sido humillados y despreciados.

La sociedad azteca (como la española) fue eminentemente patriarcal, pero la mujer poseía un poder oculto, misterioso: los hombres reaccionaban ante ella con miedo, odio, desprecio, y a la vez con sumisión inconsciente. La mujer había perdido la batalla entre los sexos; sin embargo, compensó su derrota con un poder oculto. Coatlicue —la madre— era símbolo ambivalente de vida y de destrucción. Se produjo la conquista española, cambiaron muchas formas, pero la situación en este aspecto continuó siendo la misma. En la sociedad mestiza, la mujer, la esposa, ocupaba un lugar secundario, era maltratada y postergada; pero, igual que antes, disponía de armas secretas para dominar a los hombres. La madre marcaba al hijo para siempre con sentimientos de impotencia, de menosvalía. Más tarde el hombre, incapaz de ser feliz, reaccionaba con una conducta agresiva de “macho”, para demostrarle a la “hembra” que él era el amo; pero en el fondo se sentía impo-

tente y desesperado: maltrataba a su novia, amante o esposa; no obstante, al mismo tiempo, se sometía al omnipotente dominio de la madre.

El machismo es un grave síntoma neurótico, no debería tolerarse, como se hace ahora. Las películas y las canciones rancheras (poderosos medios de publicidad) exaltan el machismo del mexicano; la sociedad es indulgente con el que mata por desagraviar su "honor", honor que puede sentirse herido por cualquier minucia. El machismo se manifiesta especialmente en la clase baja, pero también lo padece la clase media y alta. Se debería luchar seriamente contra esta actitud enfermiza, pues destruye tantas vidas como las enfermedades epidémicas. Las estadísticas de criminalidad son tan altas en México como las de las enfermedades más peligrosas.

Aniceto Aramoni, psicólogo y humanista, apoya su tesis en las teorías frommianas; pero su volumen abarca un aspecto, aunque ya estudiado en muchos libros por otros autores, más amplio del fenómeno del machismo, y se remonta a sus posibles orígenes.

C. V.

LEOPOLDO ALAS (Clarín), *La Regenta*. T. I. UNAM. México, 1960, 396 pp.

DOS ESTUDIOS acompañan la presente edición.

el primero, Juan M. Lope se ocupa de la vida, de la obra y de la personalidad de Leopoldo Alas (Clarín).

Clarín (1852-1901) nació en Zamora, y estudió Derecho civil y canónico en Oviedo. Su carrera literaria la inició en una revista estudiantil de la cual era editor. En Madrid sufrió el influjo de las ideas krausistas y liberales, y se doctoró en la Universidad Central. Sus años en la capital fueron productivos: colaboró en las revistas satíricas. Regresó a Oviedo, en donde escribió *La Regenta*, y enviaba sus artículos satíricos y de crítica literaria a varias revistas. Escribió un libro de cuentos: *Pipá*, y fracasó en su pieza teatral *Teresa*. Poco después murió.

Se destacan dos aspectos contradictorios en la actividad de Clarín: el crítico temible, y, por otra parte, el adusto catedrático universitario. En cuestiones de política o de partido Clarín mantuvo una actitud independiente. A pesar de ser liberal atacaba los defectos de liberales y conservadores. Su actitud, naturalmente, le produjo dificultades con los extremistas de ambos partidos.

Huberto Batis en su estudio se ocupa de *La Regenta*:

Clarín sufrió varias influencias, principalmente el realismo de Balzac y el naturalismo de Zola; pero una actitud ecléctica le permitió superarlos y sustituirlos por valores propios. El autor incorpora

en su novela el humor picaresco, la sátira y el análisis social; pero no se muestra escéptico, sino que se mantiene dentro de un terreno metafísico, idealista. Por este medio logra equilibrar sus elevados ideales estéticos con la revolucionaria ideología de su tiempo; el naturalismo en manos de Clarín se convierte en moralidad.

Además de belleza formal *La Regenta* ofrece una visión humana profunda y universal. En su obra Clarín intentó producir un arte a la vez realista e idealista; quiso presentar la realidad del hombre en sus múltiples posibilidades, y al mismo tiempo encontrar los símbolos y los valores trascendentes de la vida humana.

Aparentemente *La Regenta* es una obra que se funda en la religión; pero el cristianismo de Clarín era más bien heterodoxo que ortodoxo; sufrió la influencia de la moral krausista. Muchos mojigatos tildaron a Clarín de ateo y a su obra de inmoral, porque criticaba a una sociedad que restringía los impulsos auténticos, y porque el autor abordaba un tema que, a excepción de *La Celestina*, había sido tabú en España.

Clarín se adelanta en la técnica a los novelistas modernos. El transcurso del tiempo en esta novela es lento, y se usan varios planos temporales; se emplea el monólogo interior, el diálogo directo; y la descripción convierte a la ciudad de Vetusta, en cierto modo, en un personaje. Se prefiere la psicología de los personajes a la acción, la cual, casi no existe. La acción se desarrolla lentamente en línea paralela a las introspecciones. La anécdota es sencilla; pero se enriquece con los motivos de los personajes.

Los personajes, tanto centrales como secundarios, y la realidad psicológica-artística que los une, están relacionados entre sí; el autor no se interesa en realidades aisladas, sino que desea presentar por medio de sus criaturas un todo orgánico, y la visión de un mundo coherente y vital.

Ambos prólogos ilustran atinadamente el desarrollo y la intención de esta novela, y su importancia dentro de la literatura española del siglo XIX.

C. V.

FRANCISCO GONZÁLEZ PINEDA, *Solimán*. Cuadernos del Viento. México, 1961, 139 pp.

EN CONCORDANCIA con sus preocupaciones científicas sobre el comportamiento del mexicano, Francisco González Pineda publica trece relatos-ficciones de estimable valor.

Es indudable el tratamiento psicoanalítico con que el autor enfoca a los personajes. El "método" es patente en las dos direcciones utilizadas: el diálogo y el monólogo. Todos los cuentos se sostienen por esta técnica, llegando algunos a ser, narrativamente, un cuadro clínico

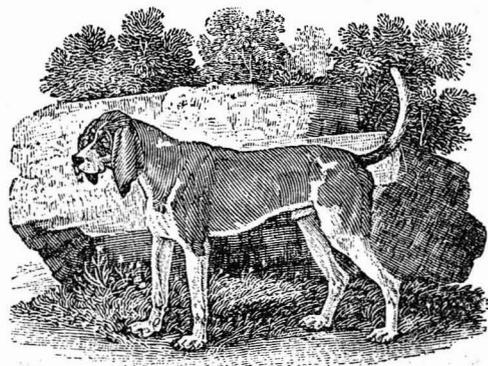
confesional. Esto lleva, por lógica consecuencia, a la despreocupación intencional por señalar rasgos ambientales. El autor observa a los personajes desprendiéndose de todo ambiente. Es significativo, sin embargo, que el contorno, aunque no se "presencie", aunque no se narre o describa, posea una fuerza poderosa dentro de cada relato, dentro del proceso vivencial de los seres. Aquí, en esta especie de antípoda —libertad individual, ansia existencial casi palpable, contraponiéndose a un ambiente desrealizado—, se halla la mayor virtud en la creación literaria de González Pineda, puesto que destierra la fatalidad del naturalismo clásico para volcarse sólo a la *destinación* de sus personajes. Los caminos son variados y de distintas motivaciones: los visualiza en un robo por hambre, por estar "en la jodencia", ya en el desmesurado deseo de aniquilar la soledad, ya en la ilimitada magia imaginativa; pero siempre actuantes, aun cuando quieren soslayar lo contemplativo. Existe, sí, fisiología, herencia, religión, atavismos, política no partidaria, pero cada uno de estos elementos no juega un papel abstracto, desincronizado del plano absoluto de la personalidad, del vivir concretamente.

Sin aparente unidad, puesto que temas y estructura se supeditan a una intención, el tratar de ceñir reacciones y formas de vida de algunos mexicanos, pueden señalarse, mayores valores literarios en unos que en otros. Dos cuentos: *Rita* y *El Rey*, se destacan dentro del conjunto por la singular síntesis y la interferencia de planos narrativos. En ambos, el ritmo, de una económica anécdota, confluye en tiempos y espacios contradictorios, pero en función de una bien elaborada solución poética. No ocurre lo mismo con otros, como *Solimán* y *La Familia*, en que se visualiza demasiado el escritor, especialmente en las interpolaciones que agrea al final, destruyendo así la sugerencia o el clima de sortilegio que se venían sosteniendo verticalmente. Tampoco conviene, por lo superficial del planteo y de la solución, la *science-fiction* de "Veneno en Tequila".

Algunos objetivos "tipificadores", como el exceso de la escritura fonética en los parlamentos o la enumeración abundante de elementos regionales, suele acercar los cuentos a cierto pintoresquismo dañino.

La presentación del libro, primero de las ediciones *Cuadernos del Viento* que dirigen Carlos Valdés y Huberto Batis, guarda íntima relación con la calidad de los cuentos de González Pineda, que se sitúa con *Solimán* en la buena línea de los mejores narradores mexicanos.

L. M. S.



**D**E ACOTACIONES. La aventura del vuelo hacia el espacio, la situación política de México, el regreso de Cárdenas a la historia viviente, el juicio de Eichmman en Jerusalén, la crisis argelina, los centenarios de Sarmiento y de Tagore, son temas que se desbocan en el momento. Pero es preciso hablar de Cuba; no es otro el tema de nuestro tiempo e ignorarlo puede ser cómodo, evitar contrariedades. Pero el silencio no ha sido nunca honesto o responsable. Con todo es necesario aclarar que el nazismo ha vuelto a resurgir no sólo por aquellos que aplauden a Eichmman cuando aparece en las pantallas; también por otros que quisieran exaltar la querrela entre nuestros países y el gobierno, los trusts y los círculos militares y monopolistas de Estados Unidos a un odio indiscriminado contra el pueblo norteamericano, que es tan grande y tan digno como los otros pueblos de la tierra. Hablemos de Cuba, libre y honestamente, pero sin olvidar que en Norteamérica existen muchos millones de hombres en desacuerdo con los designios de su *élite del poder*.

**R**ADIOGRAFÍA DEL CARIBE. En 1960 Jean-Paul Sartre visitó Cuba, conoció la obra en progreso de la revolución, recorrió con Fidel Castro los campos de la isla, dialogó con campesinos, obreros, intelectuales cubanos. Fruto de esta experiencia fue el libro *Huracán sobre el azúcar* que analiza la verdad de este movimiento con objetividad reveladora. Hace unos cuantos días, a raíz del desembarco contrarrevolucionario, *L'Express* (Nº 514, París, 20 de abril de 1961) recogió estas palabras de uno de los más lúcidos testigos de nuestros tiempos: "Si los Estados Unidos no pueden soportar la existencia, a unos cuantos kilómetros de Florida, de un pequeño Estado soberano con 6 millones de habitantes que hacen sus propias reformas, la Doctrina Monroe tomará un nuevo sentido. En otro tiempo, esta Doctrina decía: 'América para los americanos'. Hoy: 'América del Sur para los norteamericanos'... Los EU, se dice, no pueden tolerar la presencia de 'una pistola soviética apuntada contra su vientre'. En realidad se burlan de este aspecto de la situación. En primer lugar porque Cuba no es 'una pistola soviética'. Los cubanos, es necesario repetirlo, no son comunistas y no han soñado nunca en instalar bases de proyectiles rusos en su territorio. Por otra parte, en caso de guerra mundial, es evidente que Cuba sería neutralizada u ocupada instantáneamente por los yanquis. Y si se trata de una guerra con proyectiles atómicos, la isla carecería de importancia. Los cohetes la tocarían por todas partes... Decirle a los norteamericanos: 'Atención, los comunistas están a las puertas y van a saltarles encima', es completamente idiota. Pero los norteamericanos avanzan. Y avanzan porque desde hace mucho tiempo están cegados por la propaganda anticomunista y porque ignoran todo acerca de lo que es el comunismo; que, para ellos, es todo lo que se opone a sus grandes intereses... El fondo del asunto está en otra parte: en la existencia de un sistema tan riguroso como el colonialismo, pero que nosotros llamaremos imperialismo y que domina las relaciones de los Estados Unidos con el conjunto de Hispanoamérica. Si ese sistema se rompiera en un punto entonces se podría romper en todos. El siste-

ma es muy simple: es exactamente el mismo de la dominación colonial, con la ventaja de que los nativos se convierten en sus propios policías, y consiste en establecer tales ligas con vecinos países subdesarrollados que éstos se limiten al monocultivo y trabajan para los EU, soportando como dirigente a una clase vendida por completo a los norteamericanos."

**L**A ONDA DE DAVID. "La única diferencia entre el imperialismo yanqui y el colonialismo reside en las actitudes puritanas del primero. Cuba era una colonia a la que se había dado soberanía. Cuba era un país independiente. Cuba tenía un ejército, símbolo de su independencia; la desgracia es que este ejército era un instrumento al servicio total de los norteamericanos. Prefiero el colonialismo porque es más declarado, pero los resultados son los mismos... Contra Castro se ha emplazado la propaganda más abyecta y el mundo no ha comprendido lo que antes ocurría. Por ejemplo, durante la dictadura de Batista diariamente se torturaba y se asesinaba en las prisiones de La Habana y de Santiago. Nunca los periódicos, la televisión o la radio revelaron tales fechorías. En cambio, ¡qué contraste después de la victoria de Castro! Al-



gunos meses más tarde hubo procesos contra los asesinos, los torturadores y los pilotos que bombardearon ciudades abiertas. Algunos de ellos fueron condenados a muerte, igual que en Francia en 1945. Entonces, todas las pantallas de televisión en Norteamérica difundieron imágenes violentas. Naturalmente, escogieron bien. Mostraban a un inmenso negro que tenía miedo, al que interrogaban y después fusilaban. No son hermosas las ejecuciones. De esta manera, Castro fue conocido en los EU... La propaganda no puede contentarse con presentar a Castro como tirano sanguinario y enemigo de la democracia. Precisaba explicar un poco su política. Así lo convirtieron en un comunista. Y Castro no es un comunista. Él desea la independencia y la soberanía de su país. Sabemos perfectamente que cuando un país subdesarrollado pide auxilio a la URSS, como hizo Lumumba en un momento dado, es debido a que el occidente hará imposible esa independencia."

**E**L VERDADERO CASTRO. Acerca del desequilibrio mental que se atribuye a Castro, Sartre opina: "No tengo por qué defenderlo. Para mí, Castro es un hombre admirable, uno de los pocos hombres por los que siento un gran respeto. Lo que había que hacer es mostrar la estupidez de quienes lo atacan. Los norteamericanos insisten evidentemente en todo aquello que puede vulnerar su personalidad. Recientemente, uno de esos me dijo: 'Castro quiere decir castrado, deben haberlo castrado en la

prisión.' Esto significa que tales gentes, cuando hablan o escriben sobre Castro, se parecen a las viejas que mientras tejen censuran a una prostituta. Es horrible, les sale toda la inmundicia. Por lo que se refiere a sus interminables discursos, he oído muchos. Es cierto que si adoptamos las reglas de la elocuencia griega, Castro habla demasiado. Licias hablaba menos pero Castro no pretende ser un gran orador. Sus discursos son didácticos."

Al reflexionar sobre la condición de los invasores (médicos, abogados, clase media, alta burguesía) se pregunta: "¿Es ésta la gente que desembarca con una ametralladora? Entonces, ¿quiénes son los invasores?, ¿de dónde vienen?, ¿quién los ha desbandado?, ¿a qué hora los recogieron los norteamericanos?, ¿quiénes son esos 5 000 combatientes?, nadie oyó hablar antes de ellos. Vamos más lejos todavía. Supongamos que esos 5 000 hombres desembarcaron. No son suficientes. Hay 6 millones de cubanos y la mayor parte de ellos está con Castro porque saben lo que se les esperaba en el caso de que ganaran los invasores. ¿Cuántos soldados se necesitarían para acabar con esa población tan bien armada? Por lo menos 100 000, 200 000, acaso más. En Argelia, los franceses no lograron vencer con medio millón de hombres. ¿De dónde se saca todo ese mundo!"

**E**L FINAL DE UNA ERA. "En todo caso —prosigue Sartre— la responsabilidad de los norteamericanos es completa. La invasión no podría realizarse sin ellos ni proseguir sin su ayuda. No quiero decir que Kennedy sea personalmente responsable. Nada sé acerca de eso. Pero no tengo gran confianza en su administración. Los cambios relacionados con el gobierno anterior me parecen esencialmente verbales. Ahora se es más cortés con los rusos; se da a entender que pueden cambiar su actitud hacia China en caso que los chinos renuncien a Formosa para ser reconocidos. Me es imposible tener confianza en un hombre así. Lo interesante es la posición de Hispanoamérica, todos esos pueblos resienten el pie del imperialismo económico norteamericano. Si la contrarrevolución triunfa en Cuba quiere decir que la soberanía no es más que una ilusión en el mundo de la Doctrina Monroe y que Hispanoamérica está condenada a vivir bajo gobiernos fantoches y tiranos. Pero al mismo tiempo, el fin de Castro radicalizaría a las naciones hispanoamericanas y avivaría su rechazo hacia el imperialismo. Esto hace difícil la posición de los americanos: si dejan que Cuba se desarrolle tranquilamente saben que, dentro de poco tiempo, surgirán movimientos análogos en los países que sufren los mismos problemas. Pero si deciden eliminar a Castro —cosa que no creo— contemplarán la radicalización de la América Latina y no tardará en terminar la paz. En fin, el asunto de Cuba es una prueba de la actitud que las grandes potencias occidentales adoptarían en relación con los países subdesarrollados. Se trata de un pequeño país que intenta conquistar su independencia económica con un esfuerzo extraordinario, merced a realizaciones admirables. Si se entiende que este género de esfuerzos debe ser frenado (aun a fuerza de bombas) entonces el problema de la tercera parte del mundo está arreglado. Ya lo sospechaban en el Congo y ahora se comienza a comprender perfectamente: no es cierto que el capitalismo controle los gastos de la descolonización; lo que quiere es impedirle a toda costa."