

CULTURA



44

••• REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION •••

SAN SALVADOR.

EL SALVADOR

CENTRO AMÉRICA

ABRIL - MAYO - JUNIO

1967



CULTURA

REVISTA DEL MINISTERIO DE EDUCACION

MINISTRO
PROFESOR ERNESTO REVELO BORJA

SUB-SECRETARIO
PROFESOR CEFERINO E. LOBO

DIRECTORA DE LA REVISTA
CLAUDIA LARS

Nº 44

ABRIL - MAYO - JUNIO

1967

DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE EDUCACIÓN
Pasaje Contreras Nº 145
SAN SALVADOR, EL SALVADOR, C. A.



Impreso en los Talleres de la
DIRECCION DE PUBLICACIONES
DIRECCIÓN GENERAL DE CULTURA
MINISTERIO DE EDUCACIÓN
San Salvador, El Salvador, C. A.
1 9 6 8

INDICE

	PAGINA
Asombro filosófico y epopeya científica	13
Julio Fausto Fernández.	
Letras de Centroamérica. El Popol-Vuh al tamiz	22
Luis Gallegos Valdés.	
El "Nouveau Roman" y una nueva visión del mundo	27
Mario Hernández-Aguirre.	
Crítica y arte. Diálogo con la pintura de Rosa Mena Valenzuela	35
Matilde Elena López.	
Arte maya en Nueva York	43
Jorge Luján Muñoz.	
...Y era carne viva	50
Ernesto Mejía Sánchez.	
Realismo crítico en dos novelas guatemaltecas	53
Alfonso Orantes.	
Eliot, poeta	61
Roberto Armijo.	
"Sur" a los 35 años	69
José Salvador Guandique.	
Una interpretación evolutiva de la historia	76
Roberto Lara Velado.	

	PAGINA
Los primeros cien años de Roberto J. Payró, un escritor ejemplar que honró a toda América	88
César Tiempo.	
Recordando a Walt Disney	94
Luis Rivas Cerros.	
Poemas de Mercedes Durand. Salvadoreña	
Tercer movimiento	97
Los molinos	98
El vino medieval	99
Los hortelanos	100
El maestro zapatero	100
Poemas de Ricardo Bogrand. Salvadoreño	
La duda	102
Retorno	103
La noche esquimal	104
Sonetos de Elisa Huevo Paredes. Salvadoreña	
Dos sonetos al óleo	107
A la hormiga	108
Poema de Ricardo Castro Rivas. Salvadoreño	
Honda mujer de amor	110
Prosas líricas de Juan Miguel Contreras. Salvadoreño	
Gota de Silencio	114
Hermano	115
No estoy solo	115
Espejos	116
Todo cabe en mi corazón	116
Autoprólogo a "Poemas en la ciudad" y varios poemas	118
Isabel de los Angeles, guatemalteca.	
Hoy duele el suicidio	120
Esta es la habitación que uso	121
Este cuerpo	122
El ausente no sale. (Cuento)	123
José Roberto Cea.	
La hora del café. (Cuento)	128
Manlio Argueta.	
Nota sobre Fernando Pessoa	132
Alfonso Quijada Urías.	
Microensayo sobre la pintura de Rosa Mena Valenzuela	135
Eduardo Sancho.	
Estado agónico en José Asunción Silva	140
José María Cuéllar.	
San Juan de la Cruz	142
Rafael Góchez Sosa.	

Colaboran en este Número

JULIO FAUSTO FERNANDEZ.—Ensayista y periodista salvadoreño. Doctor en Leyes. Nació en Berlín, Departamento de Usulután. Estudió en El Salvador, México y España. Ha desempeñado altos cargos en el Gobierno de nuestro país, siendo Cónsul General de El Salvador en Uruguay y Brasil, Consejero de nuestra Embajada en Chile, Ministro Consejero de la Embajada de El Salvador en España. Además, fue Subsecretario del Ministerio de Justicia de 1957 a 1960. Obras publicadas: *A propósito de la reforma universitaria*; *El existencialismo, ideología de un mundo en crisis*; *Del materialismo marxista al realismo cristiano*; *Patria y juventud en el mundo de hoy*; *El libre albedrío* (apuntes para una discusión); *Los valores y el derecho*, 1er. Premio en el Certamen Nacional de Cultura, año 1957; *Una conciencia frente al mundo*; *Bolívar, figura ecuménica*; *Charlas sobre el sentido de la historia*; *Radiografía del dolor*, 1er. Premio en el Certamen Nacional de Cultura, año 1963.

LUIS GALLEGOS VALDES.—Prosista salvadoreño. Nació en San Salvador. Se dedica, especialmente, a la crítica literaria y al ensayo. Fue, durante varios años, Director General de Bellas Artes; también catedrático de la Facultad de Humanidades de la Universidad de El Salvador. Ha viajado por Europa, Estados Unidos de Norte América y varios países de la América Latina. Su libro *Tiro al blanco*, reúne juicios sobre obras de varios escritores. *Plaza mayor* es fino relato de tiempos pasados; *Panorama de la literatura salvadoreña* puede considerarse como importante obra informativa.

MARIO HERNANDEZ AGUIRRE.—Poeta y escritor salvadoreño. Nació en San Salvador en 1928. Estudió Derecho y Filosofía en la Universidad de Buenos Aires, Argentina, y Ciencias Políticas en la Universidad del Litoral, Santa Fe,

Argentina. Publica sus escritos en revistas y periódicos del Continente. Obras: *Litoral de amor*, poemas; *La rama verde* y *Medio siglo de poesía salvadoreña*. Fue Agregado Cultural en las Embajadas de El Salvador en Argentina y Santiago de Chile. Desempeñó otro cargo diplomático en España. Actualmente vive en Europa.

MATILDE ELENA LOPEZ.—Nació en San Salvador en 1925. Se doctoró en Filosofía y Letras en la Universidad Central del Ecuador. Autora de las siguientes obras: *Masferrer, alto pensador de América*; *Tres ensayos sobre poesía ecuatoriana* (tesis doctoral); *Interpretación social del arte*, 1er. Premio de Ensayo, Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes “15 de Septiembre”, Guatemala, 1962; *Dante, poeta y ciudadano del futuro*, Premio Unico en Certamen Centroamericano celebrado en Guatemala, para conmemorar el 7º Centenario del nacimiento de Dante. Ha sido laureada en varios certámenes de poesía y cuento, nacionales y extranjeros.

JORGE LUJAN MUÑOZ.—Abogado y Notario de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de San Carlos, Guatemala. Obtuvo el Premio “Gálvez”, máximo galardón que otorga la Facultad a la mejor tesis de una promoción. Es colaborador de la revista “Universidad de San Carlos”. Publicó dos trabajos importantes en 1966: *Permanencia de Antigua* y *Dos estelas mayas substraídas de Guatemala. Su permanencia en Nueva York*. Llevó a cabo estudios especializados en México y en Estados Unidos de Norte América. Colabora en importantes publicaciones.

ERNESTO MEJIA SANCHEZ.—Nació en Masaya, Nicaragua, en 1923. Primeros estudios en su patria. En 1951 se graduó Maestro en Letras en la Universidad Nacional de México (especialidad en lengua y literatura españolas). Ha sido catedrático de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma Universidad. Ha viajado por España, Inglaterra, Italia, Francia, los Estados Unidos de América y otros países del mundo. Fue fundador, junto con Juan José Arreola, de la famosa colección *Los Presentes*. Obras: *Ensalmos y conjuros*; *La carne contigua*; *La Impureza*, premio “Rubén Darío”; *El retorno*; *Antología*; *Contemplaciones europeas*, 2º Premio de Poesía, Certamen Nacional de Cultura de El Salvador, 1955. Colabora en las mejores revistas del Continente.

ALFONSO ORANTES.—Poeta y escritor guatemalteco. Licenciado en Derecho. Se dedica, especialmente, al ensayo y la crítica literaria. En 1933 editó un poemario titulado *Álbórbola*, de lenguaje brillante y sorpresivo. Desempeñó importantes cargos de su Gobierno, siendo Ministro de Guatemala en Panamá, Ecuador y Venezuela. También fue embajador de Guatemala en Chile. Sus escritos se publican en importantes revistas del Continente. Reside en El Salvador desde 1954. Fue Colaborador Literario de la Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación de este país.

ROBERTO ARMIJO.—Joven poeta y escritor salvadoreño. Nació en la ciudad de Chalatenango. Se distingue en el campo poético por la originalidad de su verso y la hondura de su pensamiento. Obras: *La noche ciega al corazón que canta*; *Poemas para cantar la primavera*, 1er. Premio en los Juegos Florales de San Salvador, 1959; *Mi poema a la ciudad de Ahuachapán*, 2º Premio en el Certamen Literario de la misma ciudad, 1962; *Francisco Gavidia, la odisea de su genio*, 1er. Premio Certamen Nacional de Cultura de este país, rama de Ensayo, 1965. Este libro fue escrito conjuntamente con el doctor José Napoleón Rodríguez

Ruiz. En el Certamen "Rubén Darío", que conmemoró el cincuentenario de la muerte del gran nicaragüense, Armijo obtuvo 1er. Premio, rama de Ensayo, por su trabajo titulado *T. S. Eliot, el poeta más solitario del mundo contemporáneo*.

JOSE SALVADOR GUANDIQUE.—Nació en San Salvador, en 1918. Licenciado en Derecho, Universidad Autónoma de México; Doctor en Jurisprudencia y Ciencias Sociales, Universidad de El Salvador. Ha sido profesor de Historia Universal y Civismo en escuelas superiores del país; profesor de Psicología en la Escuela preparatoria de la Universidad de México; miembro del Seminario de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En la Facultad de Economía de la Universidad de El Salvador desempeñó la cátedra de Nociones Sociológicas y la de Introducción de Filosofía, Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la misma Universidad. En 1949 impartió las cátedras de Historia Universal y Sociología en el Instituto Tecnológico de Monterrey, México. Obras publicadas: *Datos de sociología; Itinerario filosófico; Proyecciones*. Ganó 1er. Premio en el IX Certamen Nacional de Cultura de El Salvador (compartido con el Doctor Julio Fausto Fernández) por su ensayo *En la ruta del Estado*. En el XI Certamen Nacional de Cultura de este país, obtuvo 1er. Premio, rama de Ensayo, por su obra *Gavidia, el amigo de Darío*.

ROBERTO LARA VELADO.—Nació en San Salvador en 1917. Estudios profesionales en la Universidad Nacional. Se doctoró en Jurisprudencia y Ciencias Sociales en 1941. Ha sido Decano de la Facultad de Jurisprudencia y Ciencias Sociales de la misma Universidad. También ha servido cátedras en diferentes Facultades del Alma Mater. Obras publicadas: *Consideraciones sobre la filosofía de la historia; Los ciclos históricos en la evolución humana; Comprendamos a América Latina*. Tiene abundante obra inédita y prepara cuatro libros didácticos.

CESAR TIEMPO.—Escritor argentino de origen israelita. Escribe ensayos, poemas, biografías, teatro y artículos periodísticos. Obras publicadas (las más conocidas en Centro América): *Libro para la pausa del sábado*, poesía; *El teatro soy yo; Pan criollo; Sabadomingo; La guardia vieja; Sábado pleno; Karl Marx en la intimidad*, traducción. Sus artículos sobre diversos temas se publican en los mejores periódicos y revistas de nuestra América.

LUIS RIVAS CERROS.—Profesor, ensayista y periodista salvadoreño. Nació en la ciudad de San Miguel en 1915. Colabora en revistas nacionales y extranjeras. Vivió durante algunos años en España y allí amplió su cultura. Libro inédito: *La invasión de los complejos psíquicos*, del que hemos publicado algunos capítulos en números anteriores de "Cultura".

MERCEDES DURAND.—Nació en San Salvador en 1933. Estudió Filosofía en la Universidad Nacional Autónoma de México. Escribe poesía, cuentos, ensayos y artículos periodísticos. Colabora en revistas de México y Centro América. Dirigió durante varios años el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de El Salvador y publicó, en compañía de otros escritores, la revista *Vida Universitaria*. Obras: *Espacio*, poesía, Editorial Los Presentes, México; *Sonetos Elementales*, plaquette de la Editorial del Ministerio de Cultura, San Salvador, 1958; *Poemas del Hombre y del Alba*, plaquette, San Salvador, 1961. Su obra inédita en verso y prosa es abundante.

RICARDO BOGRAND.—Poeta y prosista salvadoreño. Nació en San Pedro Arenales, Departamento de San Miguel. Estudios universitarios en la Universidad de El Salvador y en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Es etnólogo especializado en Antropología Social, con grado académico de Maestro de Ciencias Antropológicas. Como periodista ha colaborado en importantes diarios de El Salvador y de México. Actualmente es profesor del Departamento de Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional. También es miembro activo de la Asociación de Periodistas de El Salvador (APES). Obras publicadas: *Perfil de la raíz*, poesía; *Las manos en la calle*, sobretiro de la revista La Universidad Nos. 1-2. San Salvador, 1964; *Posibles relaciones entre las culturas prehistóricas de América y Asia*, sobretiro de la revista La Universidad, Nos. 1-2, 1964. Hermosos poemas suyos pueden encontrarse en las antologías Puño y Letra, Poetas Jóvenes de El Salvador y Antología de la Poesía Centroamericana, dirigidas por los salvadoreños Oswaldo Escobar Velado y José Roberto Cea, y por el peruano Manuel Scorza. También se encuentran en otras selecciones, editadas en Cuba y en Europa. Bogrand ha viajado por Centro América, México, las Antillas, Medio Oriente y países europeos. Tiene abundante obra inédita.

ELISA HUEZO PAREDES (de Orantes).—Nació en la ciudad de Santa Tecla, El Salvador. Aunque se ha dedicado con más intensidad a la pintura que a la literatura, las poesías y prosas que publica de vez en cuando (“como jugando”) nos dan a conocer su fina sensibilidad de artista en el campo de las letras. En exposiciones de pintura ha alcanzado bien merecidos honores. Es autora de sonetos de excelente calidad literaria.

RICARDO CASTRO RIVAS.—Nació en San Salvador en 1938. Escribe buena poesía y cuentos de atractiva originalidad. Autodidacta. Su oficio: linotipista. Ganó el premio “Vicente Acosta” (segundo lugar, rama Poesía) en los X Juegos Florales de Nueva San Salvador. También obtuvo tercer lugar, en la misma rama en el XV Torneo Cultural Centroamericano de la A.E.D. En el XVI Torneo Cultural, de la misma Asociación obtuvo el Premio “Salarrué” (primer lugar, rama Cuento, 1967). Ha viajado por Europa, Centro América, México y el Brasil. Tiene abundante obra inédita.

JUAN MIGUEL CONTRERAS.—Nació en una pequeña granja, a inmediaciones de la ciudad de Chalatenango, en 1904. Primeros años de escuela primaria en la mencionada ciudad. Después, fue alumno en la escuela “José Matías Delgado”, de San Salvador. De allí pasó al Instituto Nacional “General Francisco Menéndez”. Tuvo que interrumpir sus estudios para empezar a trabajar. Ha publicado dos libros de prosas breves: *Fruta de fuego y Desde el corazón*.

ISABEL DE LOS ANGELES.—Nació en la ciudad de Guatemala en 1945. De 1966 a principios de 1967 vivió en México, D. F., como Becaria del Centro Mexicano de Escritores. Patrocinada por esa entidad escribió *Poemas en la ciudad*. Participó, en 1965, en el Primer Congreso Centroamericano de Escritores con una ponencia muy importante: *defensa de la libertad de expresión del escritor*. Su primer libro de poemas *Cariátides*, editado por Alejandro Finisterre en Ecuador, tiene una introducción del famoso poeta español León Felipe.

JOSE ROBERTO CEA.—Salvadoreño. Poeta y prosista. Nació en 1939. Ha publicado *Amoroso poema en golondrinas a la ciudad de Armenia*, 1er. Premio en los Primeros Juegos Florales de esa ciudad, 1958; *Poetas Jóvenes de El Salvador*,

Antología, 1960; *Poemas para seguir cantando*, 2º Premio en los Juegos Florales de Quezaltenango, Guatemala, 1960; *Los días enemigos*, 1965, Editorial Universitaria; Primer Premio "15 de Septiembre", rama Poesía, Certamen Permanente de Ciencias, Letras y Bellas Artes, Guatemala, 1965-1966; 2º Premio "Círculo de Escritores y Poetas de Nueva York", rama Poesía, 1966; Premio "Adonai", de Poesía, Madrid, España, 1966; *Eternidad del sueño*, 2º Premio, Teatro, Juegos Florales Centroamericanos de Quezaltenango, 1966.

MANLIO ARGUETA.—Nació en la ciudad salvadoreña de San Miguel. Apareció en la promoción del Círculo Literario Universitario, en 1956. Ese mismo año fue premiada su colección de sonetos *Geografía de la patria*, en el Certamen Centroamericano Universitario, que patrocina la Asociación de Estudiantes de Derecho de la Universidad de El Salvador. Ha publicado poemas, tanto en la Antología de Poetas Jóvenes de El Salvador como en la Antología Puño y Letra, hecha primorosamente por Oswaldo Escobar Velado. En Certamen Centroamericano, de la Asociación de Estudiantes de Derecho, 1964, obtuvo dos primeros lugares en ramas de Cuento y Poesía. También ha merecido honores en Concursos Literarios más recientes. Varias Antologías publican sus poemas.

ALFONSO QUIJADA URIAS.—Salvadoreño. Poeta y prosista. En 1962 obtuvo 2º Premio en el II Certamen Cultural de la Facultad de Humanidades de la Universidad de El Salvador. En 1963 alcanzó 1er. Premio en los Terceros Juegos Florales de la ciudad de Zacatecoluca. Con José Roberto Cea dividió otro premio en otros Juegos Florales. Pertenece a la más joven generación de escritores de nuestro país.

EDUARDO SANCHO.—Joven escritor salvadoreño. Nació el 6 de marzo de 1947. Ha entrado al campo de las letras nacionales con paso seguro, obteniendo un Premio, rama de Poesía, en el XV Torneo Cultural Centroamericano de Estudiantes. Su futuro, como poeta, es muy prometedor. Estudia Medicina en la Universidad de El Salvador.

JOSE MARIA CUELLAR.—Poeta salvadoreño. Nació en Ilobasco, Departamento de Cabañas en 1942. Ha obtenido los siguientes lauros: 1er. Premio Poesía, Certamen Literario de Usulután, por *Dos Cantos a la Patria Antigua*; 1er. Premio en la misma rama, Certamen Literario de la ciudad de San Vicente, por *Bajo un sol de naranjas*; 1er. Premio en Certamen Literario de San Sebastián, por *Bajo la flor desnuda de la luna*. Últimamente ha merecido nuevos honores.

RAFAEL GOCHEZ SOSA.—Nació en Santa Tecla o Nueva San Salvador. Es profesor de educación secundaria. Socio fundador del Liceo Tecléño y de la Agrupación Cultural Tecléña. En unión de José Roberto Cea publicó la primera Antología de Poetas Jóvenes de El Salvador, 1960. Autor del poemario *Luna Nueva*, 1962. Ha alcanzado primeros lugares en Juegos Florales de Santa Tecla, Zacatecoluca y Sonsonate. En 1963 obtuvo 2º Premio en los Juegos Florales Centroamericanos y de Panamá, Quezaltenango, Guatemala.

Asombro Filosófico y Epopeya Científica

Por Julio Fausto FERNANDEZ



JULIO FAUSTO FERNANDEZ

I.—ANIMAL DESNUDO.—El hombre es un animal inerte y desnudo. En efecto, el indigente ser al que Platón —según se afirma— llamó *bípedo implume*, carece de la fuerza del bisonte, de las garras del tigre, de la agilidad del gamo, de la vista del águila, de los colmillos del león, de la dura piel de los paquidermos, de la pelambre del oso, de las plumas del ave, de las escamas del pez, de la caparazón del que-lonio y hasta de la “prudencia” de la serpiente o de la “sencillez” de la paloma. Por añadidura, esa criatura desvalida y menesterosa necesita que otros seres la protejan de toda clase de peligros, por lo menos durante los primeros siete años de su vida.

Sin embargo, el ser humano ha llegado a ser capaz de oír lo que se dice en el otro lado de la tierra, de ver inmediatamente lo que ocurre a cientos de kilómetros de distancia, de perforar las entrañas del planeta, de surcar la superficie de las aguas, de volar sobre

los cinco continentes, de cruzar el Polo Norte por debajo de los hielos perennes que lo cubren, de navegar ininterrompidamente durante un mes por las profundidades abisales, de construir asombrosos cerebros electrónicos que hacen millares de cálculos matemáticos en brevísimo tiempo, de fotografiar la cara que la luna pretendió recatar a la mirada del hombre, de surcar con sus naves espaciales las sendas del cielo, de enviar a Marte artefactos hechos por manos humanas, etcétera, etcétera.

El hombre habita la tierra desde hace unos diez mil siglos. Por lo menos hace quinientos mil años fabricó las primeras herramientas rudimentarias y, desde entonces, ha venido usándolas y perfeccionándolas. Hace apenas alrededor de veintisiete siglos que adoptó una postura verdaderamente científica respecto a los fenómenos naturales. Cinco siglos antes del nuestro —durante el Renacimiento—, comenzó a hacer el inventario exhaustivo de cuantas cosas hay en los cielos y en la tierra. En los dos siglos siguientes —XVI y XVII—, echó las bases conceptuales de la ciencia moderna y, desde hace unos trescientos años, se ha venido acercando —con movimiento crecientemente acelerado— a la tecnología electrónica de nuestros días. Hace tan sólo unos sesenta años comenzó a sospechar la existencia de un tremendo poder energético encerrado en el átomo. Por último, sea para bien o sea para mal de la humanidad, en 1945 logró desencadenar a voluntad, por primera vez, la prodigiosa energía atómica.

El animal desnudo ha llegado, pues, a ser el dominador de la naturaleza. ¿Qué factores operaron tan asombrosa transformación? ¿Cómo fue posible esa increíble epopeya? Está fuera de toda duda que, valiéndose de la fuerza bruta, el débil y desabrigado ser humano no hubiese podido disputar el dominio del mundo a los irracionales que, en ese terreno, lo superan con mucho. Aguijado por la necesidad de defender-

se o perecer, el hombre —dotado de la divina chispa de la razón— buscó dentro de sí mismo poderosas fuerzas espirituales que le permitiesen compensar su debilidad física, a fin de poder triunfar con la inteligencia precisamente allí donde el mero ímpetu irracional estaba de antemano condenado al fracaso.

No solamente se ha liberado el hombre del fatal determinismo que lo ataba a las vicisitudes de las fuerzas de la naturaleza, sino que ha logrado ejercer un poder casi arbitrario sobre el mundo físico. La liberación fue obra de la inteligencia y no de la fuerza de los músculos. Por medio de la inteligencia el hombre se percató de los acontecimientos actuales, prevé los futuros y los dispone a su favor, escogiendo los sitios adecuados para aplicar allí, en el momento oportuno, las pocas fuerzas que tiene a su alcance. Mediante el uso de la inteligencia que le permite dirigir las transformaciones de energía que operan en su ambiente, para producir en las cosas los arreglos y combinaciones que desea, y que, a su vez, desencadenan un torrente de nuevos acontecimientos, el hombre ha logrado crear —superponiéndolo al mundo meramente natural— el maravilloso mundo artificial de la técnica.

El largo y accidentado proceso mediante el cual el hombre ha llegado a ser dominador de la naturaleza, comenzó —no debemos olvidarlo— cuando en el alba brumosa de la historia emprendió el camino de la reflexión sistemática sobre el mundo que le rodea, el camino de la toma de conciencia de su propia dignidad espiritual, el camino de la elección moral de los medios de acción; en una palabra, el camino arduo pero promisor del conocimiento, de la responsabilidad y de la libertad.

Se hace indispensable subrayar aquí —lo más enérgicamente posible—, que en la marcha hacia el conocimiento científico y hacia la ulterior conquista de la naturaleza por medio de la técni-

ca, no todo ha sido triunfo radiante ni conquista jubilosa. Ocasiones hubo en que el vacilante protagonista de la historia se extravió en intrincados laberintos de duda, cayó en tenebrosas simas de profundo desaliento o se hundió en pavorosos abismos de abyección. En otras oportunidades, la propia razón humana, ebria de orgullo por efímeros logros aparentes, desvió el legítimo afán cognoscitivo del hombre, conduciéndolo, no a la humilde comprobación de verdades elementales, sino hacia vanos espejismos y hacia arrogantes especulaciones pseudo-científicas. Todo ello es imputable a la esencial condición finita del ser humano, en cuya alma existe un oscuro socavón: el trágico conflicto que surge entre el ansia infinita de alcanzar un saber absoluto y la conciencia dolorosa y no siempre resignada de su irremediable limitación intelectual. Una y otra vez, la ciencia y la filosofía se salvaron de los peligros a que las expuso la intrínseca finitud y la innata soberbia del hombre, gracias, únicamente, a la búsqueda paciente y humilde de la verdad.

“Los descubrimientos hechos con tanta rapidez y que han llevado al hombre a glorias y peligros no soñados —afirma un autor contemporáneo—, son producto de la inteligencia humana. En un santiamén geológico esta manifestación extraña de los procesos de la vida (que es el intelecto humano) ha ocasionado más cambios en la Tierra que los producidos en millones de años de evolución natural. Y no pocos de estos cambios han ocurrido en el hombre mismo. De cazador salvaje, casi sin fe ni ley, ha alcanzado, en pocos miles de años, la condición moderna, difícil de evaluar. El hombre tiene hoy día poder inmenso; pero el poder, por sí solo, no es libertad. La enorme y compleja sociedad tecnológica que es el instrumento de su poder, revela, a su vez, cualidades incipientes de organismo y ya el hombre no la domina; por el contrario, ésta lo domina a él. El hombre, pues,

ha cambiado la libertad del salvaje por algo muy diferente, y para mí, creo que la echa de menos”.

* * *

II.—*DIFERENCIACION DEL CONOCIMIENTO*.—Al emerger de un pasado sin historia para avanzar —a tientas pero decidido—, hacia la civilización técnica de nuestros días, el hombre dejó tras de sí una vida libre de las preocupaciones del mañana. A cambio, empero, de la pérdida de esa libertad casi animal que no se cuidaba de sí misma, el hombre asumió una responsabilidad verdaderamente digna de él: la de dirigir su propio destino terrenal mediante la previsión del futuro, fundada ésta en un conocimiento cada día mayor de los fenómenos de la naturaleza. El ser humano es, en efecto, el único animal capaz de prever los acontecimientos, y de tomar con anticipación las medidas necesarias para enfrentarse a ellos con probabilidades de éxito.

La posición bípeda permitió al hombre elevar la mirada a los cielos y henchir su corazón de anhelos sobrehumanos. En aquellos anhelos estaba ya implícita la permanente tarea espiritual que la raza humana se impuso, de una vez por todas, de avanzar sin descanso hacia un conocimiento racional, auténtico y demostrable de todas las cosas, de todos los procesos que tienen lugar en el universo y de todos los pensamientos que brotan del cerebro humano, aun cuando presente que jamás quedará concluida esa prometeica tarea.

En un principio, el conocimiento humano fue un saber indiferenciado en el que se fundían —sin orden ni concierto—, nociones de la más diversa índole penosa y lentamente adquiridas: ideas religiosas, morales, poéticas, cosmológicas, matemáticas, antropológicas y empíricas. Poco a poco, sin embargo, se fue el conocimiento diversificando en ramas relativamente autónomas, provistas cada una de peculiar fisonomía.

A lo largo de los siglos se van diferenciando, entre otros, el *conocimiento teológico* que, guiado por la fe y apoyado en la divina revelación, intenta llegar hasta la esencia misma de la Realidad Absoluta; el *conocimiento filosófico* que fundado de modo exclusivo en la inteligencia natural del hombre, pretende descubrir la causa primera de todo cuanto existe y esclarecer los primeros principios de todo saber humano; el *conocimiento científico*, basado en la experiencia sensorial, y que busca desentrañar el modo regular y constante en que se suceden unos a otros los fenómenos de la naturaleza; el *conocimiento intuitivo de la belleza* que con bastante propiedad podemos llamar poético, y que encuentra cabal expresión en la obra de arte; finalmente, el modesto pero valioso *conocimiento por connaturalidad* que surge espontáneamente de las relaciones cotidianas del hombre con las cosas y de los hombres entre sí, del cual son ejemplos el conocimiento casi instintivo que la madre posee de su hijo, y el dominio de una técnica particular adquirido en el ejercicio constante de un trabajo u ocupación, dominio o maestría que nos permite afirmar de alguien —obrero, campesino o técnico— que “conoce su oficio”.

* * *

III.—LA PARTE MAS IMPORTANTE DE LA PROBLEMATICA FILOSOFICA CONTEMPORANEA.—Nuestra época se caracteriza, en lo que al conocimiento se refiere, por el ritmo cada vez más acelerado con que se desarrolla la ciencia de la naturaleza, y por la vertiginosa sucesión de nuevos inventos, que son el producto de la aplicación técnica de las verdades científicas recién descubiertas.

La física y la astrofísica contemporáneas a nosotros, están cambiando del modo más radical posible los conceptos con que nos veníamos refiriendo a la naturaleza, deducidos de la mecáni-

ca de Newton y que heredamos de los siglos anteriores, al par que la técnica está transformando a ojos vistas el panorama del globo terráqueo, el medio ambiente geográfico en que habitualmente se desenvuelve la vida humana e, inclusive, está transformando al propio hombre.

La inteligencia es exclusivista: no admite competencia, sólo acepta subordinación. Ninguna forma avanzada de vida que pueda poner en peligro la existencia humana, podrá subsistir en lo sucesivo. A causa de ello, el poderío técnico del hombre amenaza con borrar de la tierra órdenes enteros de vida —numerosas especies animales y vegetales han desaparecido ya—, pero al proceder así, quizá el hombre esté iniciando cambios irreparables en el equilibrio vital del conjunto, los cuales pueden arrastrarlo a él mismo en su devastadora corriente.

Los profundos cambios científicos y técnicos operados en nuestra época, plantean a la filosofía problemas de toda índole, al grado de obligarla a hacer una revisión a fondo de todos sus postulados.

Aun cuando las diversas ramas del conocimiento han cobrado, cada una, perfil propio e inconfundible, sigue existiendo entre ellas cierta secreta solidaridad que las lleva a influirse recíprocamente. Esto es así, en parte porque la división del conocimiento en ramas diferentes —filosofía, ciencia, poesía, etc.— es en gran medida puramente metodológica y no esencial, y en parte también porque existe un fondo común, una especie de común denominador, entre las diversas clases de conocimiento. Esta comunidad de esencia es hija de la indeclinable aspiración o tendencia de la mente humana a englobar, de manera armónica, en un único conocimiento totalizador, en una única síntesis fundamental, las verdades parciales descubiertas por cada una de las diversas ramas del saber. Hoy por hoy, la tarea más ardua e ingente a que está

avocada la inteligencia humana, es la de acoplar adecuadamente, dentro de una visión general del universo, los diversos descubrimientos de las ciencias naturales.

La historia de la cultura demuestra que en cada ocasión en que los conocimientos científicos han aumentado de modo apreciable el caudal de conocimientos humanos, la filosofía se ha visto en la necesidad de reestructurar su edificio conceptual, repensando a fondo, uno por uno, todos sus postulados. Dos hechos históricos, dos ocasiones notables pueden servirnos de ejemplos para ilustrar la anterior afirmación: el primero ocurrió hacia el siglo VII anterior a Cristo, cuando los pensadores de Jonia asumieron una actitud racionalista y objetiva frente a los fenómenos naturales, el segundo tuvo lugar en el paso del siglo XV al XVI de nuestra era, cuando el telescopio de Galileo y otros inventos de los sabios renacentistas, permitieron a la mente humana explorar más a fondo el cielo estrellado, al par que los grandes descubrimientos geográficos de los navegantes ibéricos cambiaban la faz de nuestro planeta. Tanto en la época de Tales de Mileto como en la de Vasco de Gama, la reflexión filosófica se vio obligada a tejer y destejer, una vez más, su siempre inacabada tela de Penélope. Es natural, entonces, que la reflexión filosófica se encuentre hoy ante una necesidad semejante y, además, es muy probable que los postulados que surjan de la confrontación de la filosofía con los nuevos datos aportados por las ciencias físico-matemáticas, difieran más radicalmente de los actualmente en boga, que lo que difirieron los postulados de la filosofía posrenacentista con respecto a los de la escolástica medieval. Es evidente, por otra parte, que en el confuso e inestable escenario del saber contemporáneo, el físico y el filósofo —a menudo confundidos hoy en una misma persona—, son los actores principales.

Ningún pensador es capaz de prever el rumbo que en un futuro próximo seguirán las ciencias naturales, y, con ellas, la filosofía. Cabe, sin embargo, formular una pregunta: ¿es la crisis actual del conocimiento esencialmente diferente de las pasadas? Algunos hechos nos inclinan a pensar que, en efecto, es así: por una parte, la energía atómica ha dado ya al hombre el poder de destruir su cultura y hasta su propia especie, la bomba de hidrógeno quizá le dé poder suficiente para destruir toda vida sobre la tierra y hasta el planeta mismo; por otra parte, el más envilecedor de los sentimientos, el miedo, se va apoderando poco a poco de toda la raza humana, y es de temer que si persiste este sentimiento, el modo de pensar de la gente sufrirá una modificación poco halagüeña. A pesar del conocimiento científico y de los adelantos técnicos, se cumple de nuevo la afirmación que Goethe puso en boca de Mefistófeles: “¡El pequeño dios de la tierra sigue siendo tan necio como antes!” Y quién sabe si la versión futura del dicho mefistofélico no llegará a ser ésta: ¡El pequeño hombre autoendiosado es hoy más necio que nunca!

* * *

IV.—CONCEPTOS DE FILOSOFIA Y DE CIENCIA.—Nuestro propósito no es hacer aquí un estudio pormenorizado de los problemas, de toda índole, que las modernas ciencias positivas o particulares plantean hoy a la filosofía o ciencia general, sino que se reduce a la modesta finalidad de echar una rápida mirada exploradora a las más candentes “cuestiones disputadas”, y ni siquiera a todas ellas, pues nos ocuparemos únicamente de las planteadas por las ciencias físico-matemáticas.

Pero para entender mejor el estado actual de la polémica en torno a tales cuestiones, se necesita: primero, unas someras consideraciones sobre los conceptos de ciencia y de filosofía; segundo, una breve indicación de las rela-

ciones existentes entre esas dos clases de conocimiento; y, tercero, un rápido bosquejo de la evolución histórica de las naciones científicas —en especial, las físicas, matemáticas y cosmográficas—, desde la época de Tales de Mileto hasta el día de hoy.

Filosofía y física fueron, en sus orígenes griegos, una misma cosa. Durante el paso del siglo VIII al VII antes de Cristo, los pensadores jónicos de las ciudades griegas del Asia Menor dieron comienzo a la especulación racional sobre la naturaleza, impulsados por el deseo de encontrar las reglas o legalidades a que está sujeto el movimiento de los astros en el cielo y de esclarecer la esencia inteligible del espacio y del movimiento.

El vocablo, *física*, sirvió entonces para designar el conocimiento racional de la *physis* o naturaleza. *Físico* significó, por consiguiente, algo así como *naturalista* o investigador de la naturaleza. Pero hay algo más: la *physis* comprendía tanto la naturaleza no humana en su realidad material, como la naturaleza humana, incluida en ésta la parte espiritual del hombre. El ser humano, por muy pensador y objetivista que fuese, no se consideraba un mero espectador de la naturaleza, sino que se sentía todo él incluido en ella, con su cuerpo, su conocimiento, su voluntad de saber y su hambre de eternidad. El hombre era una realidad natural más, al lado de otras realidades. De allí que los pensadores jónicos fuesen, a un tiempo mismo, físicos, cosmólogos y filósofos.

Del asombro y de la curiosidad —según el dicho de Platón—, surgió el conocimiento intelectual. La curiosidad lleva al hombre a preguntar, ¿cómo son las cosas? Para contestar esa pregunta, la inteligencia humana compara los objetos que hay en la naturaleza y los agrupa en razón de ciertas semejanzas que descubre entre ellos; con estos agrupamientos fabrica conceptos generales o abstractos: los géneros y las es-

pecies de que habla la lógica. Pero la curiosidad no se detiene allí, y sigue inquiriendo: ¿por qué son así las cosas? Puesta ya en el camino de la indagación, la razón humana descubrirá que unos hechos o fenómenos explican a otros hechos o fenómenos, pero, entonces, ¿cuál es el hecho o fenómeno que explica a todos los demás? La inteligencia es conducida, así, a buscar mediante conceptos cada vez más generales, una concepción unitaria del universo. Cuando es ya capaz de formular una concepción unitaria del universo, el hombre comienza a sentir que comprende el cosmos y, casi sin percatarse de ello, de simple curioso se habrá convertido en filósofo. La filosofía nace, en resumen, de la necesidad hondamente sentida de comprender el mundo, abarcándolo globalmente en una sola visión de conjunto.

En cada una de las grandes épocas culturales, la filosofía ha proporcionado una visión general del universo, mejor dicho, ha formulado una explicación racional del cosmos, de acuerdo con el grado de desarrollo alcanzado por las ciencias particulares en la época de que se trate. Con cada avance apreciable de las ciencias, la filosofía tiene que recomponer, una y otra vez, su rota visión unitaria del universo y formular de nuevo la explicación racional del cosmos. Podemos decir, por consiguiente, que en uno de sus aspectos más importantes, la filosofía es expresión de la permanente aspiración de la razón humana a descubrir una afirmación primaria indiscutiblemente verdadera, cuya verdad no tenga necesidad de ser puesta en evidencia por medio de otros juicios anteriores a ella, desde el punto de vista lógico. La verdad primera, para ser tal, deberá llevar en sí misma la razón de su evidente veracidad, la intrínseca ley de su propia validez. Por el contrario, la verdad primaria deberá poseer un grado tal de generalidad o abstracción que pueda servir de fundamento lógico a todos, absolutamente a

todos, los demás juicios de que nos valdremos para explicar el universo. Esta afirmación que en sí misma funda su veracidad, deberá ser, pues, una verdad fundante de todas las demás. Ortega y Gasset la llamó "verdad autónoma y pantónoma". Aristóteles, aludiendo al mismo asunto con más llaneza y menos exclusividad, se conformó con hablar de los "primeros principios del conocimiento".

Dado el alto grado de abstracción, la amplia generalidad de la verdad fundante, es natural que cobre la apariencia de una afirmación absolutamente alejada de las cosas concretas y de nuestras experiencias sensoriales. En cambio, los conceptos estrictamente científico-naturales jamás llegan a alcanzar aquella generalidad extrema, debido a su constante referencia a la realidad mensurable, la cual sólo puede ser captada por medio de nuestras percepciones sensoriales. Los elementos de sensorialidad adheridos a los conceptos científicos, constituyen una especie de lastre que les impide remontarse hasta el límpido cielo abstracto de los primeros principios filosóficos. Esto es verdad, aun en aquellos casos en que las nociones científico-naturales esconden su índole concreta debajo de la máscara de complicadas fórmulas matemáticas.

El objeto último e ideal del conocimiento científico es develar la realidad, para descubrir detrás del aparente caos de los fenómenos de la naturaleza, las leyes o regularidades que los rigen, y en cuya virtud los acontecimientos naturales se suceden unos a otros de modo regular y constante. Esto significa que la ciencia busca descubrir un número suficiente de relaciones entre los fenómenos, de modo que, dada una situación cualquiera, dado cualquier estado de cosas o de acontecimientos, podamos predecir con absoluta seguridad los fenómenos o acontecimientos que ocurrirán en cualquier instante futuro.

A fin de acercarse lo más posible a esa meta ideal, la tarea científica co-

mienza con una larga y paciente labor de clasificación sistemática de los objetos o fenómenos que se propone estudiar. Esta clasificación servirá después no sólo para conocer las afinidades y diferencias que existen entre los objetos o fenómenos clasificados, sino también para que éstos puedan servir de término de comparación cuando se descubran otros objetos o fenómenos similares a los anteriores, hasta entonces desconocidos.

* * *

V.—*EL PROCESO DE ABSTRACCIÓN*.—Los conceptos de que se vale la ciencia han sido elaborados por medio de un proceso de abstracción. El concepto, debido a su misma generalidad, presupone el conocimiento de algo que es común a todos los objetos comprendidos en él, es decir, supone el conocimiento de datos o notas de una misma clase u homogéneos. Ahora bien, como en el mundo sensible jamás se dan dos objetos, seres o fenómenos absolutamente iguales entre sí, forzoso será que el proceso de abstracción se opere destacando ciertas características comunes a todas las cosas de que se trate y omitiendo la multitud de notas que individualizan a cada una de ellas. El aspecto positivo del proceso de abstracción consiste en destacar las notas comunes, y el negativo en omitir las características singulares. En resumen: la abstracción es el resultado de un proceso mental en cuya virtud determinadas características de los objetos (que por cualquier causa son tenidas como particularmente interesantes por el sujeto cognoscente) han sido enérgicamente destacadas, con total omisión de todas las otras.

La abstracción proporciona a la ciencia la posibilidad de considerar un objeto, o grupo de objetos, desde un determinado punto de vista, prescindiendo en lo absoluto de sus restantes cualidades. Cuanto más abstracto es un concepto mayor número de objetos

abarca (mayor es su extensión como dicen los lógicos), pero es también mayor el número de cualidades individuales, de notas particulares que han sido omitidas y si bien es cierto que aquella gran extensión del concepto nos permite acercarnos a la anhelada visión unitaria del universo, también es verdad que esta creciente omisión de las características singulares nos aleja cada vez más de la realidad cotidiana en la que únicamente encontramos entes individualizados, objetos concretos, seres singulares, jamás entelequias abstractas. El conocimiento sistematizado en las ciencias naturales, que para positivistas y materialistas es el conocimiento por excelencia, resulta ser, en buena lógica, un conocimiento irreal y estático, incapaz de aprehender no sólo lo meramente individual, sino también impotente para expresar el fondo dinámico de la naturaleza.

En la segunda mitad del siglo XIX hubo ya una saludable reacción en el campo meramente científico, en contra del dogma aristotélico según el cual sólo hay ciencia de lo universal abstracto. Esta saludable reacción permitió el desarrollo y sistematización de nuevas ramas del conocimiento científico: las llamadas ciencias del espíritu o, con más propiedad, ciencias de la cultura, cuya misión es desentrañar el "sentido" u orientación teleológica de hechos concretos, históricos, irrepetibles y temporales. La fina percepción de la *historicidad* de todo lo humano que matiza en mayor o menor medida a las ciencias contemporáneas, aun a las más abstractas como las matemáticas, es el resultado de la reacción apuntada.

A fines del siglo pasado Bergson, en nombre de la intuición, se alzó contra los conceptos estáticos de la lógica formal, a los que considera incapaces de captar el dinamismo de la realidad. Más modernamente, en lo que va del siglo XX, la reacción en contra del presupuesto aristotélico se ha manifestado en

tendencias filosóficas tales como la representada por la fenomenología, que en vez de definiciones abstractas pretende *mostrar* la esencia de cada fenómeno, o en la tendencia representada por las llamadas "filosofías de lo concreto" que hacen de la existencia humana, personal e intransferible, el centro de sus especulaciones.

Las ciencias de la cultura y las filosofías de lo concreto han echado por tierra, junto con el dogma de lo universal abstracto, la gran ilusión de quienes vieron en el conocimiento físico-matemático de la naturaleza el único conocimiento verdaderamente científico, infalible y absoluto. Los grandes físicos y matemáticos contemporáneos (y nunca en la historia de la humanidad los ha habido ni más grandes ni en tan crecido número como en nuestros días), saben muy bien que el conocimiento científico es finito, temporal, perfectible, relativo y sujeto a error.

Con todo, pese a las limitaciones que el uso obligado de conceptos abstractos imponen al conocimiento humano, la ciencia jamás podrá prescindir de ellos, pues así como poseen defectos tienen también indiscutibles excelencias. Solamente gracias a los conceptos abstractos el entendimiento es capaz de desentrañar, de entre los más complejos cúmulos de hechos empíricos, los rasgos fundamentales de fenómenos al parecer ininteligibles. Gracias a tales abstracciones se hace posible descubrir relaciones insospechadas, concomitancias antes no percibidas, semejanzas ocultas e influencias efectivas entre la inmensa multitud de objetos y fenómenos que constituyen el universo.

Uno de los grandes sabios contemporáneos, Werner Heisenberg, escribe: "Los conceptos que se forman mediante la abstracción a partir de hechos individuales o complejos empíricos adquieren vida propia. Ellos se revelan como mucho más extensos y fecundos de lo que a primera vista se cree, y acusan en la evolución posterior una fuerza

independientemente ordenadora, al dar lugar a la elaboración de nuevas formas y conceptos, al posibilitar conocimientos acerca de su conexión y al acreditarse en algún sentido también al intentar comprender el mundo de los fenómenos". Es así como se manifiesta el aspecto positivo de la abstracción.

En la abstracción estriba la grandeza, pero también la debilidad de la cien-

cia; ella hace posible la unidad de nuestro conocimiento, pero al precio de sacrificar la singularidad concreta de lo individual; ella nos da un saber universal, pero a cambio de ignorar la palpitable singularidad de cada ente; ella, en fin, nos habla de millones y millones de años luz, pero no puede decirnos cuál es el encanto de un rayito de sol que se quiebra sobre una gota de rocío.



El Popol-Vuh al Tamíz

Por Luis GALLEGOS VALDES

Vamos ahora a tratar del libro sagrado de los mayas, como lo llamó Brasseur de Bourbourg, desde el punto de vista histórico.

Descubre el *Popol Vuh* el P. Francisco Ximénez, cura párroco de origen andaluz, de Santo Tomás de Chichicastenango, a fines del siglo XVII. El manuscrito en lengua quiché, de un quiché clásico muy puro, estaba en una alacena del convento contiguo a la iglesia. Esta iglesia y ese convento se hallan intactos hoy día, tal como en tiempos del buen Padre Ximénez. Los indios queman el pom o copal en el atrio de la iglesia y luego suben reverentes las empinadas gradas del mismo. Ya dentro del templo, las mujeres derraman pétalos de rosa en el suelo formando un pequeño sendero a cuyos lados prenden unas candelitas, en



LUIS GALLEGOS VALDES

tanto rezan sentadas en el suelo. Un fuerte aroma a incienso nos embriaga al entrar en el templo, aroma de siglos y preces, que impregna los camarines de los santos y el retablo del altar mayor, que es de un dorado oscuro a causa del humo acumulado a lo largo del tiempo, el mismo dorado que oscurece también el estofado de las imágenes.

Fray Francisco fue el primero en traducir el manuscrito quiché al castellano. La copia hecha por el ilustre dominico se halla escrita a dos columnas: en la columna de la izquierda aparece el texto quiché en caracteres latinos, y en la de la derecha, un poco más ancha que la anterior, el texto castellano.

Ximénez incluyó el *Popol Vuh* en el primer tomo de su *Crónica de la provincia de San Vicente de Chiapa y Guatemala* (capítulos del II al XXI). De allí lo tomó Brasseur para traducirlo al francés a mediados del siglo XIX; publicó su traducción bajo el título de *Popol Vuh, Le livre sacré et les mythes de l'antiquité américaine, avec les livres héroïques et historiques des Quichés*. Ouvrage original des indigènes de Guatemala, texte quiché et traduction française en regard, accompagnée de notes philologiques et d'un commentaire sur la mythologie et les migrations des peuples anciens de l'Amérique, etc. et composé sur des documents originaux. CCLXXIX. 368 págs. en octavo mayor.

Max Müller criticaba el que Brasseur lo hubiera traducido con aquel título de *livre sacré*, pues, siguiendo a Ximénez, hubiese preferido que lo titulara mejor Libro Nacional o Libro del Consejo.

El manuscrito original, del que hizo su traducción Ximénez, no se conserva. Se supone que de no ser Diego Reinoso su autor como cree el historiador guatemalteco don J. Antonio Villacorta, quienes lo redactaron fueron unos indios quichés, de los notables del pueblo de Santo Tomás de Chichicastenango, ya bajo el cristianismo, como opina el Dr. Adrián Recinos. De ahí la influencia indudable de la Biblia en el primer capítulo donde el *Popol Vuh* trata de la creación:

“Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche. Sólo el Creador, el Formador, Tepeu, Gucumatz, los Progenitores, estaban en el agua rodeados de claridad. Estaban ocultos bajo plumas verdes y azules, por eso se les llama Gucumatz. De grandes sabios, de grandes pensadores es su naturaleza. De esta manera existía el cielo y también el Corazón del Cielo, que éste es el nombre de Dios y así es como se llama.”

Probablemente aquellos indios tomaron en cuenta, para redactar el manuscrito, pictografías en las que aparecían representados los mitos, leyendas e historias de los antiguos quichés; y no hicieron sino trasladarlas en quiché fonetizado al castellano y en letra latina.

El *Popol Vuh* o estera mágica de los sacerdotes tiene una parte mítica y otra histórica; esta última es la relativa a los linajes o veinticuatro Grandes Casas quichés; también trata de la cosmogonía o de la teogonía o forma en que se engendraron los dioses. Puede decirse que constituye una verdadera síntesis

del saber de los antiguos quichés escrito en una forma cuya aparente sencillez no deja de esconder ciertas alusiones aun difíciles de comprender, pero que algún día la crítica histórica logrará dilucidar.

Un preámbulo y once tradiciones son el contenido del *Popol Vuh*. El preámbulo trata de los dioses y sus atributos, de conocimientos de astronomía, y trae la explicación de que el libro fue escrito bajo el cristianismo.

La primera tradición se refiere a la creación: origen simbólico del cosmos, silencio del cielo o “Pa-cah” y de la tierra, calma en medio de las tinieblas y los Supremos Formadores en la claridad.

Los dioses quichés eran: Tzacol, el edificador; Bitol, el manifestador de todas las cosas; Alom, creador de las hijas; Cajolom, creador de los hijos; Gucumatz o Tepeu, el enviado o serpiente con plumas de quetzal.

A ellos se debe la creación de la tierra, del cielo, de los montes, costas, valles, ríos; y llevan a cabo los cuatro intentos de creación humana.

El primer intento, enteramente fallido, fue el de los animales que ladran, croan y chillan sin reconocer a sus dioses; de esta primera tentativa se deriva el nahualismo o sea la creencia en que cada hombre tiene su animal protector. Recuérdese a Tecún-Umán, rey de los quichés, al que don Pedro de Alvarado logró vencer en duelo singular, como cuenta la leyenda, sólo después de haberle matado al quetzal, que era su nahual.

La segunda creación intentada por los dioses fue la de las criaturas de barro humedecido, las cuales tampoco reconocieron a sus creadores.

La tercera es la de la generación de los hombres de palo de pito y de la mujer hecha de zibac o junco; por su ingratitud fueron aniquilados mediante una erupción volcánica. De ellos proceden los simios. Corresponde, parece, esta creación, al animismo o etapa en que el hombre cree a la naturaleza animada, como él, de un alma.

La cuarta tentativa sí fue fructuosa: es la creación de los hombres de maíz, creados por magia y vivificados mediante sangre animal. Aparecen Balam Quitzé, Balam Acap, Majucutaj e Iqui-Balam, seres perfectos, conductores míticos de las tribus, fundadores de la casta sacerdotal; inician a las tribus en los ritos y desaparecen posteriormente.

La segunda tradición refiérese a Vucub-Cakix, gigante semidiós, especie de Luzbel por lo soberbio; con su mujer Chimalmat tuvo dos hijos: Zipacná y Caprakán, quienes fueron vencidos por Hun-Hunahpú e Ixbalanqué, entes semidivinos que se disfrazaron de cerbataneros para acabar con ellos. Esta tradición parece estar relacionada con los mitos solar y lunar.

La tercera tradición atañe a la familia de los Ajup y a sus trabajos en Xibalbá, mundo subterráneo dominado por los Camé. Esta tradición está relacionada con las invasiones toltecas a Guatemala.

La cuarta tradición nos cuenta de la princesa Ixquic y del árbol prohibido de morro del que colgaba la cabeza de Hun-Hunahpú luego de haber sido ven-

cidos él y su hermano por los Señores de Xibalbá jugando a la pelota. “En este instante —dice el texto— la calavera lanzó un chisguete de saliva que fue a caer directamente en la palma de la mano de la doncella. Miróse ésta con atención y rápidamente la palma de la mano, pero la saliva de la calavera ya no estaba en su mano”. “En mi saliva y mi baba te he dado mi descendencia (dijo la voz del árbol)... Volvióse en seguida a su casa la doncella... habiendo concebido inmediatamente los hijos en su vientre por la sola virtud de la saliva. Y así fueron engendrados Hunahpú e Ixbalanqué”. Ante esto los Señores envían los mensajeros para que les traigan el corazón de Ixquic; pero ésta hace que del corazón de un árbol, el árbol de sangre (cuyo nombre científico es *Croton sanguifluus*, “una planta tropical cuya savia tiene el color y la densidad de la sangre”, explica Adrián Recinos) brote un jugo rojo, coagulado luego dentro de la jícara en que los Señores pretendían que les llevasen el corazón de Ixquic. El significado de esta tradición es la unión genealógica de las dos razas: la quiché y la tolteca después de guerrear a causa de las invasiones de esta última a Guatemala.

El hecho sobresaliente de la quinta tradición es el viaje que hacen Hunahpú e Ixbalanqué a Xibalbá y su lucha con los Camé. La sexta tradición es continuación de la anterior. La séptima tradición nos habla de la aparición de los jefes-sacerdotes de las tribus mayas: Balam Quitzé, Balam Acab, Mahucutah e Iqui-Balam y de la peregrinación de las tribus por las riberas del Usumacinta. La octava tradición es el establecimiento de los jefes invasores en el monte Jacagüitz con el comienzo del culto a los dioses. En la novena tradición las tribus son invadidas por hombres extranjeros con la leyenda de las hermosas princesas Ixtaj e Ixpuch que tientan a los nuevos dioses cuando iban al río a bañarse, a los cuales dan vestidos pintados con tábanos y avispas que los pican. Este mito explica el invento de las telas tejidas en el telar. Viajan los jefes a Oriente, regresan y se establecen en Izmachí y en Guamarcaj con la organización en seguida de las veinticuatro familias de la nobleza quiché. Tal el contenido de la décima tradición. Y, finalmente, la undécima narra la historia del pueblo quiché hasta la llegada de los españoles.

Importancia del Popol Vuh

Este libro contiene el material para reconstruir la historia primitiva de Guatemala; expone doctrinas sobre el origen del mundo y del hombre; da a conocer la organización social indígena: su sistema teocrático de gobierno, religión, castas, usos, costumbres, cultura; la influencia del maíz en la vida social y cultural de los quichés.

“Estas historias y creencias de los indios quichés —dice Ximénez— eran comunes todavía a principios del siglo XVIII”. Daniel G. Brinton, notable comentarista norteamericano del *Popol Vuh*, dice que es la colección más completa de mitología americana que existe. Max Müller calíficala de composición

literaria en el verdadero sentido de la palabra; Lewis Spence cree que el *Popol Vuh* iba de boca en boca en tiempo de la conquista y que “llegó a escribirse en el sistema ideográfico fonético”; Schuller opina que la mayor parte del P. V. debe considerarse únicamente como una interpretación de uno o tal vez de muchos escritos pictóricos indígenas perdidos hace mucho tiempo. El argentino Imbelloni considera que el P. V. “tiene por objeto narrar la formación del Universo, seguido por las cuatro pretéritas edades del mundo y por la quinta o actual, en las formas en que este elaborado y definido sistema que es común a todas las naciones de México y Centroamérica (prescindiendo de las del Viejo Mundo) asumió en la sabiduría y en la épica del pueblo guatemalteco de lengua quiché”, según escribe Villacorta. Y Brasseur dice: “Este manuscrito, el más precioso en lo que concierne a los orígenes de la América Central, está escrito en un quiché de gran elegancia, y su autor debe haber sido uno de los príncipes de la familia real, quien lo compuso pocos años después de la llegada de los españoles cuando todos sus libros antiguos iban desapareciendo.”

En fin, Recinos cree que el P. V. fue escrito entre 1554 y 1558, basándose en datos y documentos quichés: títulos de los Señores de Totonicapán y de la Casa de Ixcuín-Nihaib, señora del territorio de Otzoyá.

En cuanto al problema relativo al autor o autores del *Popol Vuh*, Villacorta sostiene que lo es Diego Reinoso o Popol-Vinac, hijo de Lahuh-Noh, indio quiché a quien llevó el Obispo Marroquín del pueblo de Utatlán a Guatemala, y al que también se refiere el historiador P. Francisco Vázquez. Pero, considera Recinos, mientras no se descubran nuevas pruebas que hagan luz sobre la materia, el famoso manuscrito tiene que seguir considerándose como documento anónimo, escrito por uno o más descendientes de la Casa quiché, conforme a la tradición de sus antepasados.

Ante usted

El "Nouveau Roman" y Una Nueva Visión del Mundo

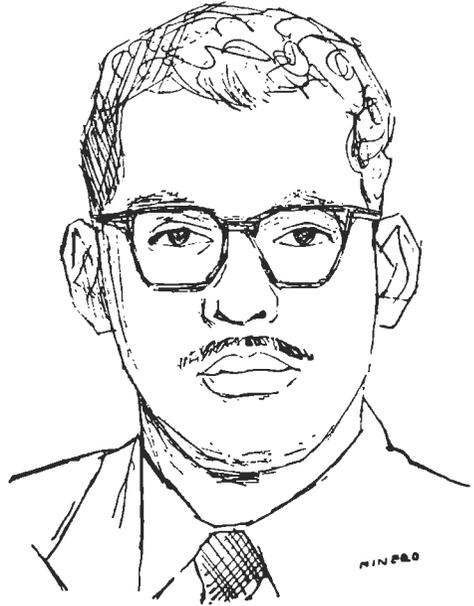
ENTREVISTA CON SU ABANDERADO ALAIN ROBBE-GRILLET

Por Mario HERNANDEZ-AGUIRRE

Hacia ya algún tiempo que andaba detrás de Alain Robbe-Grillet, desde que una tarde descubrí al mismo tiempo que el hermoso crepúsculo mágico de París, *L'Immortelle* y más que todo cuando me sumergí en las páginas de *L'Année dernière à Marienbad* y en donde quise encontrar hasta personales interpretaciones frente al amor y al desamor, algunas de las cuales expresé en una charla en mi último viaje a San Salvador.

Robbe-Grillet es indudablemente el representativo del "nouveau roman" que cumple aproximadamente 15 años y entre cuyos autores podemos señalar a Claude Simon, Robert Pignet, Samuel Beckett, y sin olvidar, lógicamente, a Nathalie Sarraute.

Lo encuentro en mitad de la tarde, mientras cae la lluvia pertinaz, él ha



MARIO HERNANDEZ AGUIRRE

elegido el Café Cluny en la esquina del Boulevard St. Michell y el St. Germain. Le veo entrar con su impermeable mojado y el cuello levantado, viste una chaqueta sport gris y no lleva corbata, manos ágiles, andar mesurado, tranquilo, estatura regular, cabello negro, bigote. Nos estrechamos la mano y él pide café. A manera de introducción le cuento que he leído que su nombre figuraba entre los finalistas del Premio Internacional de Literatura (ex-Formentor), sonrío:

—Sí —me dice—, también estaba Cortazar. ¿Es latinoamericano, verdad?

Yo le informo que es argentino y que también le conozco y he leído sus libros.

—El premio se le otorgó a Witold Gombrowicz —me dice—, es un buen escritor polaco. Se lo dieron por su novela *Kosmos*.

Hablamos un poco de mi país. Sonríe incrédulo cuando le cuento que una noche hemos estado reunidos en una charla más de cincuenta personas hablando del “nouveau romance”, y entonces le pregunto:

—Quisiera comenzar por la cuestión clásica: ¿Cómo llegó usted a la literatura? Entiendo que es usted agrónomo y que ha ejercido largamente su profesión. ¿A qué edad comenzó a escribir?

—Alrededor de los 30 años. De golpe sentí la necesidad, el gusto de escribir. Creo que no podría explicar el porqué.

Sonriendo le digo:

—Usted, entonces, no es como Sartre, que se puso a escribir, según él mismo, a los 7 años.

—No, de ninguna manera. Jamás tuvo actividad literaria de muchacho, a no ser los dos o tres poemas que todos escribimos. Además yo no vivía en un ambiente de escritores, mis amigos eran ingenieros. Y bruscamente sentí la necesidad de escribir, sin estar, por otra parte, al corriente de lo que pasaba y de lo que no pasaba. Verdaderamente no soy un producto del medio literario, como sucede casi siempre.

—Se dice que usted comenzó primero por la crítica, pero según he leído sus mismas declaraciones comenzó directamente por la novela...

—Sí, esa es una de las cosas sobre la cual se equivocan a menudo. Se ha afirmado que yo comencé por escribir los textos teóricos sobre la novela y en seguida mis novelas. Eso es falso, había escrito ya dos novelas, y tres podríamos decir, cuando me arriesgué a hacer aparecer mis reflexiones sobre la literatura. Mi primera novela se llamaba *Un Régicide*, y todavía se encuentra inédita.

—¿Y piensa publicarla ahora?

—Fue rechazada en su momento por la casa editorial parisina, que ahora desea comprarla por una suma considerable. Pero usted sabe lo que es un primer libro... Lo encuentro interesante, si usted quiere, pero está muy lejos

de mí; tal vez lo rehaga... Siempre pienso en dárselo al editor, pero no me decido jamás. Entre *Un Régicide* y *Les Goggles*, continué ejerciendo mi profesión de agrónomo. Viajé a ultramar, a las colonias, me quedé algunos meses en Guinea y después en la Martinica, y antes de terminar mi estadía, caí enfermo, la enfermedad colonial clásica, y entonces fui repatriado. En el barco comencé a escribir mi segunda novela, la que se llama *Les Goggles*.

—“Cuando regresé a París quise saber en qué andaba mi manuscrito de *Un Régicide*, y me enteré que después de andar por varias casas editoriales se encontraba en las Ediciones Minuit, que conocía solamente por haber leído el *Molloy* de Beckett por ellas editado... Fui a las Ediciones Minuit y allí me dijeron, si, el título es interesante, tal vez si viera al editor y conversara con él, y etc., etc... Yo mismo entonces respondí que no valía la pena, que estaba trabajando en otro que casi estaba terminado y que probablemente les gustará más. Y como ellos no estaban decididos ni mucho menos me entregaron mi manuscrito. Es una novela muy rara, por otra parte, el *Régicide*, es más desconcertante que *Les Goggles* y que *Le Voyeur* que escribí después. Está más cerca, en un sentido, a *La Maison de Rendez-vous* que data de quince años más tarde. Cuando terminé *Les Goggles*, fue editado inmediatamente y dejé, entonces, de hablar del *Régicide*.

—Usted ha publicado un volumen cada dos años, en forma regular: *Les Goggles* en el 53; *Le Voyeur* en el 55; *La Jalousie* en el 57, *Le Labyrinthe* en el 59, *Mariénbad* en el 61, *L'Immortelle* en el 63, *La Maison de Rendez-vous* en el 65; ¿es éste un principio o no tiene ninguna importancia?

—Es así porque trabajo regularmente, lentamente y regularmente. Todos los días. Trabajo lentamente, difícilmente y mucho.

—Felizmente al leer sus obras no sentimos ninguna lentitud. Y *Le Voyeur*, ¿hizo cierto escándalo, verdad?

—*Les Goggles*, tengo que reconocer que cayó en una especie de silencio. Se había hecho un tiraje importante por el Club Francés del Libro, pero esos ejemplares se venden por las empastaduras, en cuanto a la edición para librerías, se había quedado en los sótanos de las Ediciones de Minuit; creo que por entonces hubo una o dos notas por la prensa en que se me condenaba y se me decía “Así no es como se hace un libro”, lo que encontré apasionado, porque verdaderamente, yo no había aprendido nunca la forma como se hace un libro. Yo había aprendido a curar los bananeros enfermos, pero eso era otra cosa. Surgen poco después algunos ecos favorables, en las pequeñas revistas: un artículo de Cayrol en particular. De todas formas, había escrito *Le Voyeur* sin ocuparme de la forma en que los críticos académicos imaginan que debe de tenerse en cuenta para hacer un libro, yo lo había hecho siguiendo mi propia búsqueda. *Le Voyeur* provocó una especie de escándalo; Georges Batailles se apasionó por el libro, y en ese momento formaba parte del jurado del Premio

de los Críticos. El Premio de los Críticos que es hasta el día de hoy un poco clandestino, era ese año muy esperado ya que el año anterior se le había otorgado a Françoise Sagan. Georgen Batailles entonces se agarra del *Voyeur* y con el apoyo de otros miembros del jurado, Paulhan, Blanchot, entre otros, pelea y *Le Voyeur* obtiene el premio. Pero numerosos jurados no quedaron contentos con este resultado, y como estaban enojados, hablaron. Eran, por lo general críticos importantes. Creo que Gabriel Marcel había abandonado el jurado y no quiso asistir a la distribución del premio; Emile Henriot, a quien conocí después y que es una persona encantadora y seria y que no tenía la menor inclinación por mí ni por ningún otro autor, hace todo un folletón en "Le Monde" sosteniendo que *Le Voyeur* era un libro incomprensible y repugnante y que no merecía ningún premio literario, sino más bien la Novena Cámara (Juzgado). ¡El creía que en la Novena Cámara se ventilaban los juicios contra los buenos modales, y resulta que allí lo que se ventila son los accidentes de trabajo! Hubo en la prensa un buen número de artículos del mismo género, muy violentos que empujaron a las gentes a leer el libro. Se vendieron 10.000 ejemplares, cifra para mí enorme y que por entonces me satisfizo por completo.

Literatura

"Cuando los críticos empleaban la palabra literatura —nos sigue diciendo—, no hablaban de la misma cosa que yo. Sin embargo hubo algunos como Maurice Blanchot y Roland Barthes que han escrito en publicaciones menos importantes, pero muy serias, artículos favorables y muy interesantes sobre lo que podría ser una nueva literatura, lo que me provocó una agradable sorpresa. Esta literatura, que me había dicho a mí mismo, no interesa a nadie más que a mí y sin embargo parecía esperar un público fatigado por el academismo y reunir una audiencia atenta e inteligente de ensayistas que era justamente lo que yo estimaba. Entonces escribí mi tercer libro *La Jalousie* que también hizo escándalo. Los mismos lectores que se habían mostrado rápidamente favorables hasta entonces frenan su entusiasmo y regresan a los vestigios del pasado porque les parece encontrarse en presencia de una literatura abrupta, que no estiman leíble del todo. Los resultados no se hacen esperar mucho. Después de los 10.000 ejemplares de *Le Voyeur* se vendieron 500 de *La Jalousie* durante el primer año. Cuando ya empezaba a ser un autor conocido ese libro me echaba de bruces en la nada. Creí ver aparecer un muro frente a mí... pero por suerte no fue así.

"Una vez más, parecía que los lectores buscaban en mis libros alguna cosa que no encontraron y, en esas condiciones, no podía hacer otra cosa que condenar lo que encontraban. Por esa razón me puse a escribir los artículos sobre la literatura, que eran la respuesta a las críticas que me habían hecho a propósito de *Le Voyeur* y *La Jalousie*.

“Para información a esta literatura que me reprochaba ser una especie de imitación de un Balzac para niños de escuela, ensayé de definir qué era para mí una novela moderna. Hice una crónica en “L’Express” cada quince días durante algunos meses. Tuvieron mucho éxito, no un éxito de elogio sino que un éxito de indignación. Eran artículos cortos y periodísticos, tenían un tono obligatoriamente provocante y un poco simplista. En ese momento Paulham me pidió que hiciera lo mismo, un poco más desarrollado para la N. R. F. Escribí entonces dos breves ensayos: *Une voie pour le roman futur*, y *Nature, humanisme, tragédie*, que han sido considerados como el manifiesto de lo que se ha dado en llamar el “Nouveau Roman”.

—Pero —le pregunto un tanto asombrado—, me imagino que tuvo a su favor alguno de los *grandes* de la crítica.

Sonriendo y sorbiendo el café me contesta:

—Todos los *grandes* “antiguos” en contra y todos los *grandes* modernos en favor.

—Creo que es un libro que cae justamente en su época, en su momento.

—Fíjese bien, en el momento en que *La Jalousie* aparece, no tiene en su favor ningún artículo de los que se llaman los *grandes* de la crítica moderna. Barthes, que había escrito sobre *Les Gommés* y sobre *Le Voyeur*, creó que no escribió sobre *La Jalousie*, en todo caso quizás una cosa muy poca, porque esta literatura era diferente de la que él esperaba. El había creído reconocer en *Les Gommés* y *Le Voyeur* lo que llamaba “la objetividad” y se encontraba alejado de la “subjetividad” en que caía con *La Jalousie*.

—Sartre dice que para un crítico, el buen autor es el autor muerto.

—¡Seguro! Eso es lo divertido, porque todo lo que había escrito y que se encuentra alejado, a veces, de las críticas que había seguido con pasión a *Les Gommés* o *Le Voyeur*, se encontraba ya en germen en *Un Régicide*. Cuando se publique éste, se comprobará que mis novelas han representado siempre una literatura de lo imaginario.

—¿Y, *Dans le Labyrinthe*, desconcertó aún más al público?

—Este libro desconcertó a aquellos que estaban acostumbrados a mi manera de escribir en *La Jalousie*, pero encontró muy pronto un numeroso público basado también en un malentendido: se ha reintegrado fácilmente la angustia metafísica en la historia de este soldado perdido en la nieve con su paquete vacío bajo el brazo. El lector creyó reconocer los temas de moda: el desconcierto, lo absurdo, Kafka, etc. He escuchado personalmente a un novelista soviético, Bondarev, el que escribió *Le Bataillon demande du Feu*, citar *Le Labyrinthe* como un buen ejemplo de novela realista socialista. Para él, era una cosa como un documento sobre la última guerra: la retirada del 40, Stalingrado, La Ballada del soldado...

¡Qué cosas! ¿Pero, Bondarev había leído una edición francesa o una traducción?

—Creo que él únicamente había leído los fragmentos publicados en una revista rusa... Pero, volvamos al *Labyrinthe*, del cual al aparecer se vendieron 15.000 ejemplares el primer año y puedo decir que me sentí sorprendido y desconcertado por los elogios que le hacían frente a los reproches que se hicieron a *La Jalousie*. El tema tenía para el lector una especie de profundidad metafísica, en tanto que para mí ese soldado era casi un personaje de tira cómica. Sus aventuras, su silueta, tenían apariencias del más allá. Sin alma escondida, como las manzanas de Cézanne, carecen de volumen porque están pintadas en forma plana. En ese momento, comencé a escribir *La Maison de Rendez-vous*, en donde llevando más lejos la técnica de las estructuras móviles y la invención permanente, la apliqué directamente en los temas en los que la ramplonería era evidente: el material de James Bond, los prospectos de compañías aéreas, las novelas policíacas populares, etc. *La Maison de Rendez-vous*, por otra parte tuvo un éxito comercial todavía mayor, es decir que esta vez se vendieron 30.000 ejemplares, el doble del libro precedente. Comprendí después que se juzgó muy ligeramente *La Maison de Rendez-vous*, porque quisieron adivinar temas desprovistos de la profundidad y de la gravedad de los de *Le Labyrinthe*. Lo mismo ha sucedido con mis dos films, *L'Immortelle* ha tenido menos éxito que *Trans-Europ Express*, sin embargo ha recogido la estima y también el interés de muchos espectadores presos en la trampa de ese romanticismo de misteriosos amores exóticos que, para mí eran propios de Pierre Loti...

—¡Humm! Yo más bien creo que usted es un poco idealista. Para mucha gente Pierre Loti es el esplendor de Oriente, eso hace pensar que es un gran novelista...

La muerte del personaje

—Justamente, *L'Immortelle* es un film en donde el humor fue poco percibido, lo que lo convierte de golpe en un gran film porque la gente detesta el humor. Entonces yo me dije, tanto por *Trans-Europ Express* como por *La Maison de Rendez-vous*: pues de este modo es la cosa, usaré entonces los temas más *plats* posibles, los más arquetipos, los más estereotipados, y los voy a presentar como ficticios, con humor, con "distancia"... Entonces las gentes se rieron muchísimo con la proyección y los resultados que me comunicaron no solamente de París sino de toda Francia, eran excelentes: el film hacía una carrera comercial inesperada. Pero muchos intelectuales "patentados" pensaron, al salir, que desde el momento en que ellos habían leído durante la proyección, se trataba de algo poco serio, y entonces se han pronunciado ahora por *L'Immortelle!*

—Creo que la provocación es una constante en casi todo lo que usted escribe. Sobre el particular afirma en *Pour un Nouveau Roman*, que allí no se provocaba a nadie. Pero yo me recuerdo del título de un capítulo: “*Sur quelques notions périmées: le personnage, l’histoire, l’engagement, le problème de la forme et du fond*”*. Decir a los críticos literarios que el personaje es caduco, que la historia es caduca, es como decimos en mi país “pelearse con la cocinera”.

—Sí, sí comprendo lo que me quiere decir, pero no era el único que afirmaba tales cosas. En *L’Ere du soupçon*, cuyos artículos han aparecido después de algunos años, Nathalie Sarraute, hace ya constataciones que robustecen las mías sobre los mismos puntos indicados, y todos los novelistas modernos dignos de ese nombre, como Raymond Queneau o Joyce, se han encontrado delante la misma situación. Si el personaje se ha vuelto caduco, o nos parece caduco no es cosa de hoy o de mañana, sino que ya estaba en la literatura. Está caduco después de largo tiempo, se ha vuelto desagradable poco a poco. Los héroes de Kafka, ya no eran “personajes” en el sentido tradicional.

—Se ha dicho con insistencia que usted era el portavoz del grupo, el abanderado...

—Es decir que en torno mío se han agrupado los escritores que pensaban en ese sentido y que ansiaban *inventar* nuevamente la novela. La acción que yo he tenido sobre ellos y sobre la crítica, es una especie de acción catalítica. Reuní, polarizé los rechazos diseminados de formas académicas que la crítica tradicional trataba de imponer a los novelistas.

—Es entonces como consejero literario que usted ha catalizado...

—Así... Los *Tropismes* de Nathalie Sarraute fueron publicados muchos años antes; lo que ha llamado la atención sobre el libro es la reedición de las Ediciones Minuit, en el momento en que se ha comenzado a hablar del “Nouveau Roman”. El grupo, es por otra parte, efectivamente heterogéneo. Me gusta mucho lo que escribe Nathalie Sarraute, y a ella le gusta mucho lo que yo escribo. Pero es evidente que ninguno de los dos escribe la misma cosa. Tenemos más rechazos que proyectos positivos comunes...

—La solidaridad del rechazo...

—Es lo que siempre agrupa a los artistas.

—¿Podría preguntarle una cosa: he visto que sus libros han sido traducidos al inglés, al italiano, al ruso, y sin embargo en español no he visto nada?

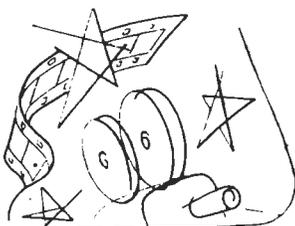
—Los lectores en español hasta ahora son muy pocos para el “Nouveau Roman”, sin embargo ya salió en Buenos Aires una edición de *Dans le Labyrinthe* con el nombre *En el laberinto*. Se ha hablado ya de varias otras ediciones...

* Sobre algunas nociones caducas: el personaje, la historia, el compromiso, el problema de la forma y del fondo.

Robbe-Grillet consulta su reloj pulsera, afuera en el boulevard la lluvia ha cesado y brillan las luces eléctricas, hemos charlado más de tres horas. Guardo apresuradamente mis apuntes mientras se pone de pie y cordialmente se despide. De la puerta del café me dice:

—Mándeme esa revista de su país...

José Fernández



Diálogo con la Pintura de Rosa Mena Valenzuela

Por Matilde Elena LOPEZ

"A ti, bella expresión de lo distinto, complejidad, araña, laberinto donde se muestra presa la figura".

Rafael Alberti.

INTRODUCCION

ROSA MENA VALENZUELA es una joven pintora salvadoreña. Fue alumna de la educadora francesa, Mademoiselle Cecil Chery, en el College de Jeunes Filles "Jean d'Arc". El fino espíritu de su abuela materna, doña Isabel Bloudell Barneond, ha influido poderosamente en su arte.

Su padre, el Dr. Juan Mena, fue, además de abogado, músico de vocación. Realizó composiciones románticas, vales. Una de ellas tiene letra escrita por Vicente Acosta. Su ambiente familiar fue entre artistas como Antonio Gianoli, Carolina Gianoli, doña María de Baratta. Aprendió solfeo, piano, canto. Los estudios de música preliminar y las audiciones en casa, influyeron después en su pintura, en ese sonido de



MATILDE ELENA LOPEZ

algunos cuadros, que Salarrué ha llamado "su innato sentido sinfónico".

¿Acaso el oído musical afina la sensibilidad en el color? Es posible. En su adolescencia, ya pintaba retratos y sus dibujos llamaban la atención de los maestros. Artista de vocación, empezó realizando copias de cuadros famosos y de aquellos pintores clásicos que la atraían. Un buen día de abril primaveral, en 1953, guió sus pasos hacia la Academia de Valero Lecha. Su suerte estaba echada. En el primer año de estudios de pintura, obtuvo su primer triunfo que la llenó de júbilo, al ser elegido un cuadro suyo para anunciar la exposición de la Escuela del Maestro Lecha. Era un apunte de género llamado "INTERIOR", que indicaba un ambiente de intimidad y de abandono. Apunte rápido ya con mucho de impresionismo.

En la Academia aprende las técnicas pictóricas, pero el pájaro azul de su fantasía quiere volar con alas doradas. Ya entonces su género era el apunte rápido donde logra una síntesis y economía de medios admirables. Pero Rosa Mena Valenzuela era una discípula rebelde en la Academia. No obstante, se somete a las enseñanzas severas del oficio.

Cuando salió de la Academia, para ella el mundo era un enigma. ¿Cómo expresarse? ¿Qué ruta seguir? Perpleja, deja de pintar casi por dos años. De repente, en 1959 hace una pintura de manera diferente y de allí arranca su verdadera vocación. Eso era lo que buscaba. Sabe que puede encontrar su expresión y el arte moderno la fascina de inmediato. Dos años de trabajo duro y ya tenemos su primera exposición de arte moderno en agosto de 1960. Obra ésta, de introspección, calificada por algunos de "sombria". Casi sólo reproducía rostros —su rostro— en diversos aspectos parecía una obsesión.

Una nueva exposición pictórica en 1962, en el Instituto Salvadoreño de Turismo. Los "Collages" fueron muy bien acogidos por la crítica. Alfonso Orantes —crítico de arte— dijo que era

la primera vez que un pintor salvadoreño realizaba creaciones con material de papel pegado. Salarrué le concede atención al arte de Rosa Mena Valenzuela y obtiene para ella una beca por medio de la Embajada de Italia para hacer estudios en ese país.

Viaja a Europa en 1963. Visita museos, conoce talleres de artistas, estudia las obras famosas del arte. "Creo —nos dice— que fue entonces cuando voló el espíritu con esa levedad que iluminó mis cuadros, y que se hizo también dentro de mí". "Una nueva vida, el mundo increíble que admiré. El resultado fue un nuevo estilo en líneas rápidas y vertiginosas, que hacen moverse las figuras".

De Roma, París, Florencia y otros países que visita, trae dibujos y motivos que luego realiza en sus obras y da variedad a su pintura. A su regreso en 1963, trata de plasmar algo nuevo. Siempre la búsqueda en Rosa Mena Valenzuela.

Al año siguiente, obtiene el Segundo Premio "República de El Salvador" en el X Certamen de Cultura Centroamericana. El cuadro premiado recoge reminiscencias del viaje a Jordania: **ES-CENAS DEL ORIENTE**.

Una exposición en serio, en la Biblioteca Nacional —32 cuadros— es el resultado de esa búsqueda y ya nos entrega algo realmente personal. Se define su estilo.

Ya puede realizar —y lo hace en 1966— una exposición retrospectiva de obras de anteriores épocas que marcan etapas de su pintura. Luego, en sus últimos cuadros, se siente el drama del artista en busca de soluciones. Algo que exprese su estilo personal, su expresión artística.

* * *

—“La pintura moderna —nos dice— es una síntesis o conclusión a que se llega. La búsqueda de algo. A veces constituye una ciencia exacta y vamos caminando como llevados de la mano

a su construcción". "Mi pintura es abstracta y expresionista en su mayor parte —confiesa—. Aparecen reflejados como en un sueño, los dolores y experiencias vividas. A veces es caricaturesco, paradójico. Lo visible se une con lo invisible y nos trasladamos a otra dimensión, al espacio irreal en que viven seres invisibles e irreales. Exploramos y hay como otra cara de los seres".

—“El arte de la figura constituye un campo inmenso de investigación. En la figura asoma el alma de las cosas, la introspección del espíritu del pintor se refleja más que el modelo que copia”. “El estado de ánimo del artista se vuelca en el paisaje. El Greco pone exasperación en sus figuras y los artistas religiosos pre-renacentistas pintan figuras deformadas, patéticas”. (“Final de un Viaje al Oriente” es figurativa).

El manierismo que asoma en Miguel Ángel, es otro estilo diferente del Renacimiento. Ya no existe serenidad en su arte porque después de la pasión de Cristo ningún arte puede ser sereno.

* * *

Largamente he observado las extrañas pinturas de Rosa Mena Valenzuela. Detenida en el tiempo y en el espacio, mi mirada se fue extasiando ante cada detalle, cada línea, cada intención del colorido hondamente expresionista. ¡Cuántas cosas pueden interpretarse a través de estas colecciones de pinturas! Las etapas en la formación del artista, el drama intenso de la creación, la búsqueda de la expresión auténtica, la plasmación de un estilo original!

A Rosa Mena Valenzuela corresponde como a ningún artista, aquellas CARTAS A UN JOVEN POETA de Rilke: Si no puedes seguir viviendo sin dejar de escribir (o de pintar) eres un poeta. ¿Cuánta poesía hay en los cuadros de Rosa Mena Valenzuela, cuánta alada poesía en la ingravidez de la línea, en la sinestesia del color... en el símbolo que puede interpretarse de una o de

otra manera? Me causó gran impresión una pintura extraordinaria en su realización y en los materiales empleados. Es el retrato de un Cristo con una profundidad intensa, jamás alcanzada antes por la artista. El tema religioso es dominante en ella.

En las Cartas a un Joven Poeta, escritas por Rainer María Rilke desde París, en ese principio de siglo alucinante, hay una frase plasmada que podríamos dedicar a Rosa Mena Valenzuela por su pasión de artista, porque su pintura extiende sus raíces en lo más profundo de su corazón: “Confiese —dice Rilke— si no le sería preciso morir en el supuesto que escribir (o pintar) le estuviera vedado. Esto ante todo: preguntase en la hora más serena de su noche: ¿Debo escribir? Ahonde en sí mismo hacia una profunda respuesta: y si resulta afirmativa, si puede afrontar tan seria pregunta con un fuerte y sencillo “debo”, construya entonces su vida según esta necesidad; su vida tiene que ser, hasta en su hora más indiferente e insignificante, un signo y testimonio de este impulso. Después, acérquese a la naturaleza. Entonces trate de expresar como en el primer día de la creación, lo que ve y experimenta, ama y pierde. Diga sus tristezas y deseos, los pensamientos que pasan y su fe en alguna forma de belleza. Diga todo eso con la más honda, serena y humilde sinceridad, y utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus ensueños y los temas de sus recuerdos”.

Pero no basta tener recuerdos. Es preciso que ellos se transmuten en la misma sangre del artista, para que en medio de la noche, surja la primera impresión, la primera palabra de un poema, la primera línea de un cuadro.

“Y aun —sigue Rilke— cuando usted estuviese en una prisión cuyas paredes no dejasen llegar hasta sus sentidos ninguno de los rumores del mundo (o en la celda de los místicos, subrayamos) ¿No le quedaría siempre su infancia, esa riqueza preciosa, imperial, esa arca

de los recuerdos? Vuelva usted a ella su atención¹. Procure hacer emerger las hundidas sensaciones de aquel vasto pasado: su personalidad se afirmará, su soledad se agrandará y convertirá en un retiro crepuscular ante el cual, pase, lejano, el estrépito de los otros. Una obra de arte es buena cuando ha sido creada *necesariamente*. En esta forma de originarse está comprendido su juicio: no hay ningún otro. Es preciso volver sobre sí mismo, y sondear las profundidades de donde proviene su vida; en su alma encontrará la respuesta a la pregunta. ¿Debo crear? Acaso resulte que usted sea llamado a devenir artista. Entonces tome sobre sí esa suerte y llévela, con su pesadumbre y su grandeza, sin preguntar jamás por la recompensa que pudiera llegar de fuera. Pues el creador, el poeta, tiene que ser un mundo para sí, y hallar todo en sí y en la naturaleza a la que se ha incorporado”.

Ese proceso de creación en el artista, se ha cumplido plenamente en Rosa Mena Valenzuela. ¿Había leído ella las Cartas a un Joven Poeta? No necesitaba hacerlo. Todo artista sigue ese camino interior, cuando llega el momento de buscar su propio estilo para expresar sus propios signos. Lo aprendido es la técnica, la Academia. Pero también la lucha, la rebelión, el desafío o la tradición en busca de la expresión ori-

ginal. Esto lo ha logrado Rosa Mena Valenzuela. Se tiene la pasión, el talento creador, pero el virtuosismo nace de la técnica, del dominio de los medios de expresión. ¿Cómo ha sido ese proceso en Rosa Mena Valenzuela? Le pregunto y parece que quisiera romper la piel interna, violentar la mampara subconsciente, para que ella me conteste desde el profundo abismo. Yo lo he comprendido en ese fuego que ella tiene en la mirada, en la pasión ardorosa que hay en su arte, en su sincera expresión de artista. Pero debe decirme palabras, explicarme, en el diálogo alucinante. ¿Cuáles palabras en la magia de este instante donde yo la veo crear y sólo comprendo, o acaso intuyo? Y me dice, a mi pesar, a su pesar:

—“Al principio, en mi pintura aparecía más importante la plástica. En esa época creo que dos de los cuadros de más importancia que logré, con pleno movimiento fueron “CABEZA EN AZUL” y “SELVA”, más bien de estilo surrealista. Después de mi viaje por Europa he llegado a otras conclusiones, construyendo una pintura dinámica e investigadora, sin la cual la sola plástica concreta me parecería muerta. En esta pintura que realizo, la línea es lo más importante para crear una figura en el espacio y en el tiempo; en imágenes sucesivas creo lograr esta realidad”.

¿Imágenes sucesivas? Ya están los recursos del *surrealismo* y a ellos ha llegado la artista por intuición personal. Acaso como una natural evolución desde el *expresionismo* de sus primeras pinturas, aquel *intimismo* de sus retratos, de su propio rostro en el espejo de Narciso, hasta llegar a los estados simultáneos de conciencia, al subconsciente dinámico de Freud, a la concepción bergsonianas del tiempo: un camino sin dirección, desde donde se puede ir al futuro o al pasado. ¿Y qué es el presente, sino una pieza sobre el tiempo?

Rosa Mena Valenzuela pinta las dos realidades: la real y la surreal. Por eso

1) Todos venimos del país de nuestra infancia. El retorno imposible lo ha logrado líricamente Claudia Lars en FINO AMANECER, reminiscencia de su Tierra de Infancia, libro escrito en elegante estilo. La poesía de Claudia Lars se vincula con el prerrafaelismo, movimiento estético que representa un culto extremado de la belleza, una fundamentación de la vida sobre la base del arte. El canon de belleza de la escuela de Rafael, ya no es suficiente. Ni tampoco el clasicismo academista que se queda en vacío formalismo. Pintores y poetas buscan expresarse en un lirismo puro, propio de la era victoriana. Los prerrafaelistas ingleses que tanto influyen en Claudia, eran formalistas y juguetones, pero su juego con las formas tenía una finalidad superior.

hay lógica en lo figurativo, en el detalle natural del modelo. Y hay magia, terrible magia, en lo otro, en lo invisible que sólo se capta por la emoción que produce, tal como ocurre con las imágenes poéticas contemporáneas que no tienen apoyo real, que son irracionales y se adivinan sólo por el sentimiento, por la emoción que producen. Porque ¿acaso se puede pintar un sueño? ¿Y acaso el sueño no lo es todo, y a veces vale más que la vida misma? ¿Se puede aprisionar su símbolo fugaz, su enigma adivinado en la paradoja grotesca de sus imágenes huidizas...? Ella —la artista— lo ha logrado, y utiliza materiales ingrátidos para realizarlo. Ella logra lo inaudito, lo absurdo...

—¿Cómo se llama ese cuadro, Rosa?

—Es la pintura de un pensamiento.

—Debía ser un pensamiento muy triste...

—Está realizado en colores puros...

• —Y esa pintura, ¿de qué material?

—De lo que encuentro a mano.

Ahora recuerdo un extraño Cristo que vi en una iglesia de Antigua Guatemala: El Cristo de Tusa. De tusa, sí, de lo que envuelve la mazorca, acaso aprendido de los Mayas, tan finos artistas. De la cáscara que envuelve el maíz, con la inspiración de los dioses del maíz que crearon al hombre. Es una escultura maravillosa, elaborada por algún artista anónimo de la Colonia. En material de *tusa* sometido a un proceso especial para darle la flexible consistencia de la masa a la figura, el pálido color angustiado, la expresión de éxtasis, adolorida, la fibra de la vena azul... Y vuelve el diálogo en este atardecer de morados tintes que tanto me gustan. ¡Quién tuviera un poco de albayalde para pintarlo?

Creo —me dice Rosa Mena Valenzuela— haber encontrado que con los recursos pictóricos pueden escribirse pensamientos o emociones. Algunos creen que únicamente el valor plástico o material es lo importante en la pintura. Yo no creo totalmente así, porque

muchas veces, formas que parecerían pobres en plástica, pueden contener gran poesía. Algo de esto se ha dicho respecto al gran pintor de imágenes encantadas, Marc Chagall más poeta que pintor.

En cuanto a nuestra artista, en la manera actual de expresarse, las caligrafías le ayudan con su levedad, a no obstaculizar con la materia, el vuelo de sus ideas. En muchas ocasiones, literalmente ESCRIBE en algún cuadro pensamientos o posibilidades en la situación de la figura o de las cosas. Así ha logrado ingravidez, hallazgo que es un triunfo de la expresión creadora. Por ejemplo, en el cuadro titulado LA CE-NA. (1966).

¿Perdurará este estilo de Rosa Mena Valenzuela? Ella sigue la línea de la actual pintura que infunde más espíritu en la plástica. Es la etapa de los pensamientos que se pintan con materiales más leves porque el óleo es duro y detiene el impulso creador. Para la realidad concreta, los materiales macizos. Para el ensueño, la sutil caligrafía, el arañazo desesperado, torturante, en busca de salidas. Como en esa perspectiva luminosa de VITRALES. Parece una solución hallada en el arte y en la vida. ¿Es eso lo que se busca, se tantea, se ensaya en los Abstractos N° 1 y N° 2?

La propia decisión crucial de la artista parece vivir su drama en esa Figura de Jesús —Cristo en Rojo— en el Monte de los Olivos, en ese pathos angustiado, en el instante de asumir la culpa de los otros. Signo de madurez indiscutible. Yo rastreo, ahondo, aun en lo más figurativo de Rosa Mena Valenzuela, y encuentro el drama existencial en ella misma, con las máscaras de sus pinturas. Esas máscaras que le sirven al artista para esconderse un poco y sin embargo decirlo todo. Ese Cristo Rojo ella tenía de pintarlo para expresar, volcar, lo inevitable.

Hay un *Vitral* extraño que a mí me sugiere la maternidad con una perspectiva luminosa, un camino de luz como

en aquellos místicos que llegan a la última etapa después de pasar por la *purgatio* y la *iluminatio*. Vuelvo a decir: ¿Es una solución en el arte y en la vida?

—¿Lo es, Rosa?

No necesita responder la artista. En la mirada me dice que sí, y ambas callamos.

—¿Y ese retrato en boceto, el que llama ESTUDIO EN AMARILLO?

—Es el retrato de Beatriz:

*"A ti, elevado a pura transparencia,
tenue, amarillo aéreo de la Rosa..."*

El dibujo es renacentista. La pura línea clásica. Pero en el fondo las complejidades extrañas en un amarillo Van Gogh. Y resuena el poema de Alberti:

*—"Cuando rompo a volar y mi garganta
suelta un oro de flautas repetidas,
le dan a mi alegría un amarillo:
Amarillo canario".*

*"El amarillo del temblor, el tenso
amarillo febril de la demencia.*

*"Sueno, resueno, grito
hasta hincarme en el centro
—Van Gogh— de la retina y desgarrarla".*

—Ese retrato me fascina. Mezcla de Renacimiento, impresionismo y expresionismo. ¿Por qué en amarillo?

*"Oro en el nimbo de los viejos santos,
oro ingenuo labrado de Edad Media..."*

Viendo pintar a los artistas aprende el poeta a manejar mejor sus materiales, a adelgazar imágenes, a esculpir la palabra con esa voluntad de forma de Góngora. Esa unidad de sonido y sentido de la poesía de San Juan de la Cruz, es también la armonía de la pintura clásica. Hay una equivalencia asombrosa entre el trabajo del poeta y la obra del pintor. Los poetas simbolistas hacen con las palabras lo que los pintores hacen con los colores. Y con la música.

Rosa Mena Valenzuela posee un virtuosismo sinfónico, el mismo que caracteriza la poesía modernista, el sentido musical que hay en la poesía de Rubén Darío. La audición coloreada de los poetas simbolistas, tenía eso: música interior, melodía interna. Y Darío fue la gran síntesis parnasiana y simbolista en el idioma de los clásicos españoles.

—Creo que sin oído musical —dice Rosa Mena Valenzuela— no se podría lograr sensibilidad en el color".

Desde el principio dominó la artista el apunte rápido donde lograba una síntesis. El arte moderno la hizo cambiar de rutas. Algo así como la ruptura del arte contemporáneo con la tradición, el desafío a la tradición clásico-renacentista. Esta tendencia arranca de 1960 con una obra de introspección, acaso sombría. Con la obsesión del rostro, de mirarse a sí misma, tendencia propia del *expresionismo*.

La pintura de Rosa Mena Valenzuela es subjetiva, la domina el expresionismo.

Después de su viaje a Europa, se transforma su arte. Surge un nuevo estilo en líneas rápidas y vertiginosas que hacen moverse las figuras. Le preocupó el movimiento.

En lugar del argumento, hay una afluencia de ideas y de asociaciones; en lugar de un héroe individual, una corriente de conciencia y un monólogo interior infinito e ininterrumpido. Como si plasmara en la tela el monólogo de Joyce. La importancia está siempre en la falta de interrupción del movimiento, la continuidad heterogénea, la pintura caleidoscópica de un mundo desintegrado, surrealista. El acento se pone ahora sobre la simultaneidad de los contenidos de conciencia, la inmanencia del pasado en el presente, el constante fluir juntos los diferentes períodos de tiempo, característica del arte surrealista. Los últimos cuadros reflejan los contenidos mitológicos de Kafka. En la pintura surrealista, a pesar del aparente caos subconsciente, los de-

talles son absolutamente fieles al natural.

—“En determinado momento de la vida de un pintor —nos dice Rosa— ocurre que pasa de lo figurativo a lo abstracto. Yo entiendo lo abstracto como algo donde el espíritu se manifiesta de manera notable. El arte, en general, habla con enigmas y se entiende mejor cuando no se le exige sentido real, sino simbólico. La naturaleza le pide al artista su fuerza de presentimiento, extrayendo las formas alteradas en el espacio, que el artista sorprende.

En RUTAS (¿A dónde la llevan?) la pintura tiene vida propia, habla por sí sola, se expresa el pintor únicamente con el color y manifiesta con él, los diferentes estados de ánimo: el paisaje es un vaso donde se vuelca su alma: alegría, tristeza, nostalgia.

—CABEZA AZUL. Fijese. Allí la pintura se ha vertido al azar. Es pintura de acción. Expresa los aspectos cambiantes de la Naturaleza, del alma humana. Lo abstracto, es un símbolo de la relación entre el hombre y el Universo.

—Su pintura es dualista —le digo— tan dualista como los relatos de Kafka y de Joyce. En ninguna parte se expresa el dualismo de un modo más agudo que en las obras de estos escritores, aunque ellos mismos no tienen nada que ver con el surrealismo como doctrina. En su obra hay rasgos surrealistas y contenido existencial. En el sentido más amplio, la mayoría de los artistas contemporáneos, son surrealistas.

Es también esa vivencia de la doble cara de la existencia, con su alojamiento en dos esferas diferentes, lo que permite asegurar a los surrealistas algo de la peculiaridad de los sueños y los induce a reconocer en la realidad mezclada con ellos, su propio ideal estilístico.

—Exploramos y hay como otra cara de los seres. En el cuadro RECUERDO DE LOUISE la mitad de su faz está viva, y esto es vital, pero su otro lado —su otro yo— está casi en el espacio

fantástico que nos desintegra y nos hace morir. También se puede vivir más allá de lo real y entonces aparecen ángeles, animales raros, seres de fantasía inaudita.

El sueño se convierte en paradigma de toda la imagen del mundo, en el cual realidad e irrealidad, lógica y fantasía, forman una unidad indisoluble e inexplicable.

Ha caído la tarde. Es como un pensamiento todo en sombras. El rojo se pierde abajo, como en el cuadro de Rosa Mena Valenzuela. Sólo se advierte.

—Es un pensamiento que se pierde.

—Pero debe ser un pensamiento triste.

—¿Por qué no le llama a su cuadro SAUDADE?

—¿SAUDADE?

—¿Recuerda a Neruda? Oiga, amigo. ¿Sabe usted lo que significa esa palabra que como un pez se evade...?

Se siente mayor seguridad en la última obra de Rosa Mena Valenzuela, mayor dominio de su técnica. Ese CRISTO EN ROJO, ¡qué terrible estado de conciencial! El momento supremo, cuando todas las tentaciones han llegado, cuando se puede estar en la cumbre del poder, cuando se pueden llenar las arcas de oro, cuando el amor susurra en las alcobas, cuando todo puede tenerse en la mano, con sólo alargarla, y no obstante... se elige el camino duro, lo que no tiene recompensa. Cuando se alcanza la cima heroica, o se ciñe uno la corona de espinas. Cuando deja la rosa y toma los cardos... Cuando adelante está el ideal, muy alto y muy lejano, y uno quiere alcanzarlo. Cuando esa estrella grávida, cárdena, le quema a uno las manos. Cuando por fin, decide uno salvar a los demás, tomar para sí la culpa de los otros para romper el nudo ciego de la fatalidad —el fatum griego—. Cuando elige redimir al mundo, a esa humanidad doliente y pecadora —el pathos cristiano—. Cuando resuelve ser mártir o ser héroe; en ese instante, supremo

en que vacila, en que duda, es el monólogo dramático de su conciencia. El santo, el mártir que muere, no es trágico, porque precisamente con la muerte alcanza la realidad de su esencia. Sólo mediante la muerte llega a ser mártir o héroe, y realiza así el sentido de su ser, de su forma. La tragicidad relampaguea estelar, en el momento de la decisión —el que capta Rosa Mena Valenzuela en su CRISTO EN ROJO— está condicionado por una especial firmeza y determinación, no cuando lo realiza. El personaje dramático que sucumbe, sólo es trágico cuando no tiene posibilidad de evitar su sino, y adquiere así forma definitiva.

De su última Exposición en la Casa del Artista —26 de abril de 1967— y que yo tuve el honor de presentar, elegiría el CRISTO EN ROJO, y también LA CENA —otro estado de conciencia del presentimiento de la traición que se muestra con cara halagadora— y también...

—Definitivamente, Rosa. ESTUDIO EN AMARILLO —Retrato de Beatriz—

es uno de sus mejores cuadros. Y MARINEROS... ese azul...

—¿Cuántos azules dio el Mediterráneo? Alberti canta el azul, porque:

*“Tiene el azul extático nostalgia
de haber sido azul puro en movimiento.*

*“El mar invade a veces la paleta
del pintor y le pone
un cielo azul que sólo da en secreto.*

*—El azul de los griegos
descansa, como un dios, sobre columnas.*

—¿Y el rojo, Rosa Mena Valenzuela? Esos rojos terribles. El rojo que se llama excitación, cólera, rabia, estallido del día de la ira. Pluma en las alas de Luzbel, ardiendo... en esa pintura que me sugiere el Dante, no sé por qué... tal vez por el nocturno espanto del Infierno. Tal vez por la pasión de Paolo y Francesca...

El rojo es el primer color del alba y el último del día.

Imposible Elena López



Arte Maya en Nueva York

Por Jorge LUJAN MUÑOZ

En los últimos años se ha despertado en los Estados Unidos un fuerte interés por las culturas prehispánicas y su arte. Hasta hace relativamente poco tiempo el interés por lo precolombino había estado circunscrito a unas pocas instituciones, especialmente universidades. Estas entidades, desde hace más de medio siglo, han estado enviando periódicamente expediciones arqueológicas para hacer excavaciones y estudios en muchos países de Hispanoamérica. En Mesoamérica, sobre todo el área maya de México (Chiapas, Tabasco, Campeche, Yucatán y Quintana Roo), Guatemala (Petén e Izabal), Belice y Honduras (Copán), atrajo muchas de estas expediciones, que poco a poco fueron desenterrando innumerables tesoros prehispánicos y los dieron a conocer al mundo.

En los Estados Unidos, ya a mediados del siglo pasado se había divulgado algo de las extraordinarias culturas de Mesoamérica, cuando John L. Stephens

describió, en su agradable prosa magníficamente ilustrada con los dibujos de F. Catherwood, primero sus *Incidentes de viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán* (Nueva York, 1841) y luego sus *Incidentes de viaje en Yucatán* (Nueva York, 1843); libros que alcanzaron un enorme éxito y que se convirtieron en *best-sellers* con numerosas ediciones. No obstante, no fue sino hasta un siglo más tarde, después de cincuenta años de trabajos altamente especializados de los arqueólogos y otros científicos, que se publicaron los primeros libros de divulgación general que obtuvieron suficiente éxito como para despertar interés popular. Fueron los libros de Morley y Thompson los que dieron a conocer las maravillas de la cultura maya en los medios no académicos.

Hasta antes de la Segunda Guerra Mundial, el interés y la admiración del gran público norteamericano hacia las "culturas antiguas" lo llenaban las ci-

vilizaciones del Cercano Oriente, Grecia y Roma. Las más grandes expediciones, los mejores museos estaban llenos de obras de arte de esas civilizaciones. Solamente en unos pocos museos había buenos ejemplares del arte de los pueblos prehispánicos de América.

Afortunadamente, con el cambio de las actitudes en la comprensión socio-cultural, y con ello en la apreciación estética, en las últimas décadas se ha desarrollado lo que podemos llamar interés y aun admiración por las culturas ajenas a la llamada tradición "occidental". Así, culturas "exóticas" como las de la India, China, Japón, África y las indígenas de América, han pasado a ocupar un lugar de honor en los afanes de las principales instituciones académicas de Europa y los Estados Unidos.

En cuanto a Hispanoamérica, si bien lo colonial incita, sobre todo recientemente, algún interés, ha sido lo prehispánico lo que más ha llamado la atención. Lo colonial es visto todavía como una pobre y poco afortunada versión de lo europeo a través del prisma español; lo precolombino, en cambio, lo ven como algo original, propio, digno de ser comparado con las mejores manifestaciones artísticas de la humanidad. Por ejemplo si se planea una colección de obras sobre la escultura o la arquitectura en desarrollo de la civilización, difícilmente faltará un buen capítulo o una obra completa dedicados a lo prehispánico. Las alusiones, si es que se dan sobre lo colonial hispanoamericano, serán ligeras e incidentales.

Sin embargo, todavía se sigue identificando el arte de los pueblos precolombinos, casi sin excepción alguna, con ese equívoco término de *primitivo*. Sería deseable que se eliminara de una vez por todas esta palabra, confusa y cargada de connotaciones indeseables y falsas. Lo primitivo se asocia indefectiblemente con una cultura de desarrollo tecnológico elemental

y con un espíritu de ingenuidad estética. De ahí que el arte no se valore por sus calidades intrínsecas, sino que se le concede mérito porque lo hicieron "salvajes" que tuvieron el "mérito" de elaborar objetos "bellos", a pesar de andar semidesnudos, no ser cristianos y carecer de una tecnología inadecuada. Otras veces se admiran estas obras "exóticas" porque se les ve como casi inexplicables adelantos del arte moderno: pseudo Picassos, proto Moores, ingenios Braques.

En cierto sentido tuvo razón Stephens cuando exclamó admirado, refiriéndose a los monumentos de Copán:

"América, afirman los historiadores, fue habitada por salvajes; pero salvajes no pudieron erigir estas construcciones, salvajes no pudieron esculpir estas piedras"¹.

Por otra parte, como ya ha sido señalado por autores como Westheim, Caso o Sejournné, el arte prehispánico, como cualquier otra expresión artística, tiene valor propio que sólo se capta debidamente cuando se le aprecia en su misma dimensión cultural y estética. Actualmente todavía valoramos lo prehispánico con ojos "occidentales"; todavía se acude a citas de personajes famosos de Europa para dar base al valor del arte precolombino. Constantemente se repite y reproduce la reflexión de Alberto Durero, cuando maravillado ante los obsequios que el emperador Moctezuma II enviara a S. M. Carlos I, dijo:

"Vi también las cosas que le llevaron de la tierra del oro al rey: un sol todo de oro, de un ancho de una braza; también una luna de plata de igual tamaño, diversas curiosidades de sus armas, armaduras y proyectiles, trajes muy extraños, ropa de cama y toda clase de cosas raras para uso humano. Es una maravilla ver lo hermoso que es todo esto. En mi vida he visto algo que tanto alegrara mi corazón como estas cosas. Vi entre ellas asombrosos objetos de arte y me admiré del sutil ingenio de la gente de esas remotas tierras. En

realidad, no puedo decir bastante sobre las cosas que tuve allá delante de mí”².

Sin duda, tendrán que pasar todavía muchos años antes que el arte de los pueblos “no-occidentales” sea apreciado dentro de su propio marco y dimensión, fuera de indeseables comparaciones con lo “occidental”.

* * *

Este reciente interés por lo prehispánico y su arte en los Estados Unidos, se ha manifestado en muy diversas formas. Se han multiplicado las ediciones de obras consagradas como las de Morley, Thompson, Vallant, Mason, y han salido otras de tipo más popular. Además, cada día aumentan las publicaciones específicas sobre arte prehispánico, algunas de grandes dimensiones y extremo lujo. Muchas revistas de tipo general y de gran circulación han incluido vistosos artículos.

Pero, sin duda, donde mejor se aprecia y más dignamente está manifestado el arte prehispánico, y el maya en especial, es en los museos, sobre todo en los de la ciudad de Nueva York. Sorprende encontrarse con tantos y tan variados ejemplos de arte prehispánico; en museos y galerías se exhiben en lugar preeminente extraordinarias obras de arte de los mayas. Creemos que vale la pena hacer referencia a lo más importante. Primero se hará referencia a las exhibiciones permanentes, para luego hablar de una reciente exposición temporal.

En primer lugar hay que mencionar el Museo del Indio Americano³. El tercer piso de este museo está dedicado por completo a la arqueología y etnología de Mesoamérica, Sudamérica y las Antillas. Los salones fueron remodelados recientemente y la exhibición es agradable, moderna y bien preparada. Fundamentalmente nos referiremos a “The Williams Hall of Middle American Archaeology”⁴. Este salón contiene una serie de vitrinas ordenadas por regiones geográficas y divisiones políti-

cas modernas. Esto último es poco adecuado, ya que no es factible poner en una sola vitrina los objetos procedentes de las repúblicas de El Salvador o Costa Rica, cuando en la época prehispánica dichas divisiones políticas no tenían sentido; hubiese sido mucho más razonable hacer las ordenaciones de acuerdo a grupos culturales y épocas, sin importar en qué país actual se hallaron los objetos. La cultura maya está representada con muy buenos ejemplos de cerámica, escultura y arte lapidario. Existe una vitrina especial para el altiplano guatemalteco y otra para las tierras bajas del norte. La vitrina de Honduras contiene piezas de especial calidad. Hay dos vitrinas dedicadas a trabajos en jade, una a instrumentos musicales y otra a miniaturas. Como defecto general debe mencionarse la falta de explicaciones más abundantes, especialmente de descripción e interpretación de la vida social de los pueblos que hicieron los objetos representados.

En mayo de 1965 se inauguró una nueva sala en el Museo de Brooklyn⁵, llamada “The Hall of the Americas”. En ella están representadas las más importantes culturas indígenas de América, desde el norte del continente hasta el sur de los Andes. Contiene piezas de primera calidad, colocadas en forma novedosa, con la salvedad que a veces se acude a recursos “escenográficos” exagerados y rebuscados, que limitan y a veces impiden la buena apreciación de los objetos. En las vitrinas referentes a Mesoamérica hay excelentes ejemplares de cerámica policroma del período clásico, de escultura en piedra y arte lapidario. Digna de especial mención son dos estelas de piedra caliza: una representa un delicado tallado de dos figuras sentadas frente a frente (160.9), la otra un conjunto de glifos (64.162). Aunque en el texto explicativo de esta última no se dice, se trata de un fragmento de la Estela N° 3 de Piedras Negras. Dicha

pieza estuvo en su sitio original (Petén, Guatemala) hasta marzo de 1956 y fue sacada ilegalmente de su país de origen, según demostramos en otro trabajo⁶. Es lamentable que una institución que se dice Museo, y del aparente prestigio del de Brooklyn haya adquirido una pieza robada sin tener el escrúpulo o el cuidado de explorar el origen de la obra.

Otro museo en que había una sección dedicada al arte maya (y al azteca) es en el de Historia Natural⁷, con reproducciones de las esculturas de Quiriguá y maquetas de diversos edificios. Ahora se encuentra temporalmente cerrada bajo proceso de reacondicionamiento.

Vale la pena mencionar que en algunas otras ciudades de los Estados Unidos existen también museos con importantes secciones dedicadas al arte maya. Dignos de señalamiento son el Museo de la Universidad de Pensilvania (Filadelfia) y el Museo Peabody de la Universidad de Harvard (Cambridge, Massachusetts). Ambas universidades han efectuado y continúan efectuando excavaciones en el área maya, y cuentan en sus museos con objetos originales y reproducciones. Ninguna de las exhibiciones se distingue, sin embargo, por el ordenamiento y presentación, a causa de que son ya un poco antiguas. En cambio, en Washington D. C., en el Museo Dumbarton Oaks⁸, se encuentra la que probablemente es la exposición de arte prehispánico más bella y agradablemente preparada en todos los Estados Unidos. En una lujosa y moderna construcción, diseñada especialmente con este propósito, con grandes ventanas que dan a hermoso jardín, se hallan expuestas algunas de las mejores piezas de la extraordinaria colección "Robert W. Bliss". Quien vaya a Washington y quiera pasar un rato de verdadero deleite, no debe dejar de visitar este encantador rincón de arte.

En el Museo de Arte Primitivo⁹, estuvo abierta entre el 16 de febrero y el 17 de abril de este año una exhibición

que llevaba el nombre de: "Tikal 1956-1966: excavaciones en la zona maya de Guatemala"¹⁰, presentada con la colaboración del Museo Universitario de la Universidad de Pensilvania, que es quien ha tenido a su cargo las excavaciones.

En el primer piso y en el sótano del museo se exhibieron piezas de arte, fotografías, dibujos y mapas, que muestran, el fruto de diez años de trabajo arqueológico en la "ciudad" clásica maya más importante. La cantidad de las piezas, dado el número que se ha encontrado, podría decirse que es reducida, sin embargo, se escogieron ejemplares y reproducciones suficientes para mostrar la calidad del arte maya de Tikal. La mayor parte de los objetos originales que se muestran se encuentran en magnífico estado de conservación, gracias a que todas las ofrendas se encontraron en tumbas invioladas. Completan la exposición varios dibujos de dinteles y una producción de uno que se encuentra en Basilea, Suiza; excelentes fotografías y un mapa del sitio.

En general la exhibición puede calificarse como acertada, tanto por la selección de las obras, como por el gusto y sobriedad con que estaban arregladas. No obstante, hicieron falta elementos para hacer más completa la exhibición. Dado que la mayoría de las personas en Nueva York probablemente desconocen datos sobre Tikal y la civilización maya, hubiera sido conveniente incluir más elementos explicativos: un mapa del área maya; nada se dice sobre la historia de la ciudad desde su descubrimiento en 1847, de los trabajos previos de Maler y el Museo Peabody y los reconocimientos de otros arqueólogos, incluyendo la expedición guatemalteca enviada en 1951 (aunque en el volante que anunciaba la exhibición se reprodujo un detalle de la estela 21, descubierta por esa expedición). Tampoco se alude a ciertos aspectos de la organización social y política de los

mayas que son necesarios como contexto para entender la naturaleza de la "ciudad", y hay muy pocas explicaciones sobre la forma de vida y el tipo de sociedad que habitó ahí. Es también digno de señalarse, la ausencia de un catálogo o folleto en que se expliquen detalles de la exhibición y quede como constancia de ella.

Además de las piezas procedentes de las excavaciones de Tikal, en un pequeño salón del piso bajo se presentaron algunos de los objetos de arte maya propiedad del citado museo. Estas piezas se identifican en forma ambigua, ya que no se da el lugar exacto de procedencia. Esta técnica es característica del Museo de Arte Primitivo, a causa de los oscuros orígenes "comerciales" de muchas de sus adquisiciones.

Si esta exposición se hubiera presentado en otra institución de Nueva York, que no tuviera los peculiares antecedentes del Museo de Arte Primitivo, todo habría resultado más adecuado. Nos parece que fue incorrecta la selección del lugar para la exhibición. Este museo se ha caracterizado como una entidad poco escrupulosa y responsable por la forma en que realiza sus adquisiciones, ya que se ha dedicado a obtener piezas producto de excavaciones ilegales y exportaciones ilícitas. Hoy en día, ningún museo que se diga serio y respetable adquiere piezas de origen sospechoso e ilegal. Las normas mínimas de respeto y de cooperación internacional están en contra de semejantes prácticas. La declaración aprobada por la novena reunión de la Conferencia General de Unesco (Nueva Delhi, diciembre de 1956), que siguen todas las instituciones que llevan el nombre de museo dignamente, establece que los museos no deben aceptar piezas de origen ilícito y que cualquier oferta dudosa que les hagan deben comunicarla al país de origen, y además contiene una serie de disposiciones para facilitar la colaboración internacional en ese sentido. No obstante, el

Museo de Arte Primitivo se ha dedicado sistemáticamente a adquirir obras de arte que son de origen dudoso u obras acerca de las que se tienen datos que hacen suponer extracciones ilegales.

En cuanto al área maya el número de piezas de ese origen es abundante. Sobre todo resaltan dos obras por sus singulares características. La primera es una escultura en madera, única en su género, de un sacerdote o deidad sentada en el suelo (38 cm. de alto), que se dice procede de la región fronteriza entre el estado mexicano de Tabasco y Guatemala (Número de catalogación 62.172)¹¹. El otro ejemplo es aún más grave y evidente, ya que se trata de una estela completa, debidamente clasificada e identificada: la estela N° 5 de Piedras Negras, la cual también estaba en su sitio original (igual que la N° 3) hasta por lo menos marzo de 1956¹². Basta comparar la foto aparecida en la obra *Masterpieces in the Museum of Primitive Art*, con la reproducción en la lámina XV de la obra de Maler sobre sus exploraciones en Piedras Negras¹³. Ambas piezas, como muchas otras, fueron tranquilamente adquiridas a sabiendas que procedían de fuentes ilegales.

* * *

Si bien es satisfactorio y digno que nos enorgullezca el hecho que ahora se esté haciendo justicia a las manifestaciones artísticas de nuestros antepasados prehispánicos, también ello debe ser motivo de algún cuidado: como ya se ha mencionado, buena parte de las piezas de reciente adquisición procedentes de nuestros países, que ahora se exhiben en museos y se venden en galerías privadas, han salido ilegalmente y sin ningún control. Esto debe ser motivo de preocupación y hay que tratar de encontrar una solución.

Indudablemente es necesario, conveniente y deseable que el arte de los indios prehispánicos —y en general todo el arte de nuestros países— se divulgue;

lo que hay que hacer es que la salida de todas estas obras de arte se canalice y se reglamente en forma adecuada. Impedir totalmente la salida de obras de arte no sólo sería imposible sino que iría en contra de la libre divulgación de la cultura. Ahí tenemos el ejemplo de tantos países que hoy en día permiten la salida de sus fronteras de algunas obras de arte, cumpliendo determinados requisitos.

Cierto tipo de obras de arte es imposible que abandone el país de origen; entonces se debe permitir su salida en forma de préstamo por períodos más o menos cortos. Otras obras, de las cuales existen muchas semejantes, sí puede permitirse su salida definitiva.

Sin embargo, por mucha buena voluntad y esfuerzo que se ponga en nuestros países, nada podrá hacerse que sea verdaderamente efectivo sin la colaboración de todos los países vecinos para

perseguir y aniquilar esta "mafia" de traficantes en objetos de arte, y sin la colaboración de los países y museos importadores; algunos países de Europa y sobre todo los Estados Unidos, cuyos museos deben abandonar las prácticas poco escrupulosas que actualmente siguen, especialmente con piezas procedentes de países "subdesarrollados", ya que este tipo de "comercio" ha sido totalmente eliminado para con respecto a los países europeos.

Urge, pues, proteger nuestros tesoros históricos y artísticos del robo, la depredación y su exportación ilícita. Lo más rápidamente hay que proceder a vigilar más efectivamente nuestras fronteras, preparar la colaboración internacional y la legislación interna que proteja al máximo patrimonio artístico e histórico, que las generaciones actuales tienen la obligación de conservar para el futuro.

NOTAS

1. "America, say historians, was peopled by savages; but savages never reared these structures, savages never carved these stones". John Lloyd Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas, and Yucatan* (12th ed. 2 vols.; New York: Harper & Bros., 1877), I, p. 104. (La traducción es mía).
2. Alberto Dureo, *Diario del viaje a los Países Bajos. 1520-21*. Citado por Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1957), p. 2.
3. Museum of the American Indian, Heye Foundation, Broadway at 155th Street, N. Y.
4. El museo contiene también exhibiciones de aspectos arqueológicos y etnológicos de Sudamérica y las Antillas, a los cuales no haremos referencia, pues limitaremos nuestras apreciaciones a Mesoamérica y especialmente lo maya.
5. The Brooklyn Museum, Eastern Parkway, Brooklyn, N. Y.
6. Jorge Luján Muñoz, "informe sobre la presencia, en dos museos de Nueva York, de dos estelas mayas procedentes de Piedras Negras (Petén), exportadas ilegalmente del país, y de las bases para su recuperación". (En proceso de publicación por Universidad de San Carlos de Guatemala, 1966).
7. American Museum of Natural History, Central Parkway at 79th Street, New York.
8. Dumbarton Oaks Museum, Robert Woods Bliss Collection. Dependencia de la Universidad de Harvard.
9. Museum of Primitive Art, 15 West, 54th Street, New York, N. Y.
10. Textualmente el volante en que anunciaba la exposición dice así: "Tikal 1956-1966: Excavations in Maya Guatemala. Objects excavated by the University Museum, Philadelphia; lent through the courtesy of the government of Guatemala with the co-operation of the University Museum".
11. Gordon F. Ekholm, *A Maya Sculpture in Wood* (Studies No 4; New York: The Museum of Primitive Art, 1964), p. 1.
12. En el citado informe (Supra, nota No 6), demuestro claramente que ambas estelas fueron sacadas ilegalmente de Guatemala, ya que en marzo de 1956 todavía estaban en su lugar original, y no se autorizó su salida del país.
13. Véase, *Masterpieces in The Museum of Primitive Art. Africa, Oceania, North America, Mexico, Central to South Ame-*

rica, Peru. (Nueva York: The Museum of Primitive Art, 1965), ilustración 97. Con toda claridad se le describe: "97. Stela. Stone, traces of paint, 96" high. 63.163". Este último es el número de catalogación, que indica que fue adquirida en 1963. La estela era originalmente más grande; sin

duda al trasladarla la mutilaron. La lámina XV de Teobert Maler, *Researches in the Usumatsintla Valley. Report of the Museum, 1898-1901*. Vol II. N° 1: *Memoirs of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, Harvard University*. (Cambridge, 1901).



...Y ERA CARNE VIVA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ



ERNESTO MEJIA SANCHEZ

El destino suele jugar buenas pasadas a los poetas, toma al pie de la letra, con demasiada frecuencia, sus palabras, al grado de volverlas premonitorias. Tal pasa con Rubén Darío y la estatuaria; pues que él prefirió ser carne viva y no mármol monumental, la suerte postrera le otorga los adfesios de la escultura o el fracaso de los proyectos mejor concebidos. Desde el león de cemento blanco, que más parece que se nutre con los restos del poeta, puesto allí en figura de la llorosa ciudad de sus mayores, hasta la derrota de nobles homenajes por parte de la desidia o la torpeza, todo junto, parece estar de lado del espíritu en carne viva que no se deja vaciar en frías estatuas.

En palabras recientes de don Jaime Torres Bodet se confía que el año centenario de Darío sea pródigo en esas evocaciones, aunque él prefiere como Rubén las más espirituales: "Darío tiene ya, en América y en

Europa, plazas, parques y calles que recuerdan su fama a los transeúntes. En 1967, recibirán su nombre muchos otros parques, calles y plazas. Nuevos libros se escribirán sobre sus fatigas. Nuevas estatuas evocarán su presencia humana...” Don Jaime publicará un nuevo libro sobre Rubén Darío, en él recrea con originalidad su presencia poética y sus fatigas humanas, pero no ha querido limitar allí su homenaje, sino que ha lanzado a la vez hermosos proyectos estatuarios. Y además tiene confianza en que se realizarán en breve.

Cuando leyó su libro en forma de conferencias en El Colegio Nacional, la noche del ocho de julio en que dictó la novena de la serie, presentó la siguiente iniciativa: “Un poeta de la calidad de Rubén Darío, que con tantos hombres de México tuvo amistad, que admiró y quiso a México desde lejos y que, en 1910, no pudo llegar a la capital del país para recibir el aplauso de los jóvenes mexicanos, tendría derecho a que, en ocasión del primer centenario de su nacimiento, le erigiésemos una estatua en alguno de nuestros parques... Podría intentarse una suscripción. Y convendría limitar esa suscripción a los artistas, a los maestros, a los escritores y a los niños de las escuelas. Resultaría estimulante saber que el granito en que estuviese labrada esa nueva estatua (o el bronce en que estuviera fundida) atestigüase una colaboración de los niños, los maestros, los artistas y los escritores de México. Porque niño, escritor, artista —y maestro a despecho suyo—, fue el gran poeta que, cierto día, entre las sombras de mil «cuidados pequeños», descubrió el «alba de oro»”.

Si aquí hablaba Torres Bodet como mexicano en grado eminente, en el mes de agosto, estando en Bogotá, tomó la pluma en nombre de “nuestra condición de latinoamericanos” y con él los colombianos y mexicanos que firmaron una carta dirigida a M. André Malraux, para pedir “un no inmerecido tributo de Francia a Rubén Darío... un recuerdo en el Luxemburgo”, al lado de las estatuas de los poetas franceses que él tanto amó.

Ambas sugerencias han tenido resonancia, han producido regocijo en el país de Rubén Darío. Los diarios de allá que he tenido a la vista así lo dicen, pero no sé que los diarios de México o de Francia hayan hecho el menor eco, por lo que a sus respectivos países toca, a estas iniciativas. Parece que el destino de Rubén Darío sigue la dirección que apuntaban sus propios versos. Sin ir muy lejos, recordemos que no es la primera vez que la estatua mexicana de Darío —y aun la plaza— se malogra. Salomón de la Selva contó el caso en 1954 como ocurrido en 1942, es decir en el sexenio Avila Camacho que tuvo como Regente del Distrito al Sr. Rojo Gómez y de Secretario de Educación a don Jaime Torres Bodet: “Hace ya una docena de años que el Gobierno del Distrito Federal accedió a que, a la bonita plaza del Ajusco, de esta ciudad de México, se le cambiara por el de plaza de Rubén Darío, en recuerdo de lo mucho que amó a México el excelso poeta de mi tierra. Don Martín Luis Guzmán fue quien con mayor entusiasmo apadrinó la idea. Hubo acuerdo oficial y oficiales

ceremonias, con asistencia de embajadores, discursos elocuentes y sones de banda. Se colocó una placa. Pero casi de inmediato unos «estudiantes», que no lo eran protestaron... La plaza inocente, cuyas límpidas aguas de estanque debían reflejar un monumento hermoso al poeta que más honra a toda América, volvió a su nombre geográfico...”

Ernesto Mejía Vainoly



Realismo Crítico en dos Novelas Guatemaltecas

Por Alfonso ORANTES

Hablar de realismo crítico no es, desde luego novedad ninguna, porque con respecto al primer término hay que tener cuidado debido a los cambios que ha experimentado. El realismo —es ya sabido— consiste en aquella actitud en la que lo real asume el valor máximo, entendiéndose por real a todos los objetos situados frente a la conciencia y a lo subjetivo de ella. Ahondando un poco más en la noción, Cirlot repite lo que la psicología afirma: que “son realistas aquellas obras en las cuales el sujeto es determinado por el objeto”. Pero en cuanto a la realidad hay distintas opiniones. Para Gottfried Benn “no hay realidad, no hay más que la conciencia humana que ininterrumpidamente forma, transforma, elabora, experimenta y acuña espiritualmente sus mundos de creación”. Pero como Lukács indica, “es comprensible que la literatura realista, como fiel reflejo de la realidad objetiva, presente las posibilidades abstractas y concretas de los



ALFONSO ORANTES

hombres en esa unidad y posición reales”.

Por eso en el realismo literario, el estilo se subordina a lo narrado y todos los elementos a las circunstancias de la realidad. Miguel Angel Asturias, al referirse a la novela ha dicho que utiliza el *realismo mágico*, expresión que procede de Franz Roh, título de su obra referida a la pintura postexpresionista. Mas lo importante es la relación entre el escritor y la realidad.

Por otra parte es familiar la expresión "realismo socialista" utilizado en la literatura rusa. Pero aparte de que Gaudy haya hablado de un *realismo sin fronteras* al referirse a Picasso, Saint-John Perse y Kafka, cuyo método al decir de un comentarista de su obra: "más que un nuevo método crítico, implica una revaloración integral del realismo como categoría estética", lo cierto es que el realismo crítico tal como lo expone Lukács, tiene una significación actual importante dentro de la literatura.

A la luz de ese criterio, al juzgar cualquier obra de significación literaria cuyas implicaciones sean de carácter social, la referencia crítica tiene que reconocer su calidad e importancia dentro de su estructura, desarrollo y trascendencia actuales.

Así, a juicio del que esto escribe, hay en dos obras de autores guatemaltecos: Carlos Solórzano, autor de *Los falsos demonios*¹ y Leonor Paz y Paz, autora de la novela *La mujer de cabellos largos*², realismo crítico y ello constituye el tema del presente juicio acerca de ambos libros.

* * *

En cuanto a la obra de Solórzano, la crítica se ha dividido y así Salvador Reyes Nevarés dice: "La novela está bien construida. Sólidamente construida. Tiene algunos pasajes —sobre todo los que hablan de política— acaso de-

masiado obvios. Hubiese sido mejor que Solórzano confiase en la capacidad de adivinación de sus lectores y hubiera prescindido de explicitaciones que a veces sobrecargan sus páginas. Pero sólo a veces. Por lo general la acción corre sin toparse con esos escollos. Acción monótona, gris, como tenía que ser tratándose de un personaje tan definitivamente condenado a la mediocridad".

Por otra parte Emmanuel Carballo al enjuiciar *Los falsos demonios* indica: "Carlos expresa su inexperiencia por varios costados: primero por la estructura (se permite recursos de narrador recién llegado), segundo por el estilo (en ocasiones más cerca del teatro que de la novela) y tercero por la manera de caracterizar a los personajes (a quienes califica y determina, también en ocasiones, cuando están quietos en vez de hacerlo cuando se ponen en movimiento). Pese a estos errores de principiantes (los años de aprendizaje siempre se pagan caros), *Los falsos demonios* es una novela decorosa que plantea al lector dos problemas: el del exilio que padecen todos los hombres por el hecho de estar vivos (tesis que lo aproxima al existencialismo francés) y el del exilio geográfico que impide al hombre nutrirse de las raíces que lo sustentan en este mundo".

Estas opiniones respecto a la obra de Solórzano constituyen los polos de la crítica a que *Los falsos demonios* se ha visto sometida. En medio aparece el juicio de Rosario Castellanos que se reduce a consideraciones generales respecto a las situaciones en que la novela se desenvuelve en el medio hispanoamericano, donde las posturas de todo tipo dan oportunidad para que los novelistas "prefieran correr los riesgos de la monotonía a los del hallazgo de lo nuevo" y "porque las circunstancias naturales y políticas, a pesar de su reiterada incorporación a la literatura, no han desaparecido; y si se han modificado ha sido casi imperceptiblemente". Para la

(1) Serie del volador. Joaquín Moritz. México, Primera edición, mayo de 1966.

(2) Editorial Landivar. Guatemala, abril de 1967. 202 págs.

citada escritora mexicana *El señor Presidente* de Miguel Angel Asturias y *Los falsos demonios* de Carlos Solórzano, "una novela es complementaria de la otra, porque le agrega una dimensión que faltaba, porque ilumina aspectos del mismo fenómeno que no habían sido considerados, porque, en suma, profundiza yendo más allá de las apariencias cuyo estrépito ocultaba una interioridad grávida de significados trascendentes".

Con estas precedencias, enjuiciar una obra como *Los falsos demonios* no es fácil y, por tanto, a pesar de sus defectos, deficiencias e inexperiencia del autor como novelista —Solórzano se ha dedicado al teatro y no ha escrito cuentos, antecedente del género novelesco para muchos— la obra merece tomarse en consideración.

Intentar un resumen de la novela sería inoficioso. Caeríamos en los manidos recursos de quienes no se atreven a meterse dentro de la obra misma.

Hay que tomar en cuenta, desde luego, no sólo la mentalidad del autor, sino las circunstancias en que se ha visto envuelto. Para Carballo *Los falsos demonios* "es una novela autobiográfica en la cual los demás personajes son como sombras que se mueven, silenciosas y rápidas, en un escenario insípido y poco convincente". El crítico considera que se trata de una "novela psicológica, demasiado psicológica, su lectura resulta pesada". "El caso Canastuj, previsible desde las páginas iniciales, está planteado y resuelto con más ciencia que arte, es decir, se encuentra más del lado de la psicología que de la novela", afirma el crítico citado, quien contradiciéndose reconoce en Solórzano capacidad. Sin embargo este rigor de Carballo no desanima sino estimula a encontrar en la obra de Solórzano algo más que deficiencias, inexperiencias y psicología. A mi modo de ver, el hecho de que Solórzano se haya dedicado al teatro y tenga publicadas obras como *Doña Beatriz*, *El hechicero*, *Las manos*

de Dios, *Los fantoches*, *Cruces de vías*, *El Crucificado*, *Mea culpa* y *El sueño del ángel*, consideradas casi todas como teatro de ideas y ser autor del único estudio acerca del *Teatro Latinoamericano en el Siglo XX*, son antecedentes dignos de tomarse en cuenta, fuera de su labor como crítico y comentarista teatral.

Aunque *Los falsos demonios* sea su primera novela, el mensaje que Solórzano expresa en esa forma tiene significación y connota no sólo una manifestación producida en nuestros medios sino un enjuiciamiento de las psicosis que provocan las dictaduras en Hispanoamérica. El recurso de que se vale el autor para, a lo largo de 220 páginas, ofrecernos con pormenores la vida de José Elías Canastuj, no es por sí mismo objetable: una extensa carta dirigida al Coronel César Canastuj, su hijo.

Sin ser original la manera porque ya se han escrito novelas en forma de cartas: *La nueva Eloísa* de J. J. Rousseau, *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos —para no citar sino las que pudieran constituir antecedentes—, el procedimiento tiene sus ventajas dada la naturaleza misma del personaje: el monólogo interior —un recurso moderno muy utilizado—, sin el tinte simbolista característico de esa modalidad literaria.

El autor de *La nueva Eloísa* decía en el prefacio: "He visto las costumbres de mi tiempo, y he publicado estas cartas". El tratamiento que Solórzano le ha dado al tema no podía apartarse del curso que el género epistolar supone ya que, según un autor, "presta sus recursos a los demás géneros literarios y particularmente a la novela". Por otra parte Ivon Belaval expresa que: "Todo en la técnica de la novela debe corroborar la ilusión de una verdadera historia... Del historiador, se imitará el método... presentando los documentos: memorias, cartas". Valiéndose de este procedimiento Solórzano trata

de dar a su obra un "carácter de autenticidad objetiva", como diría otro autor.

Dejando a un lado la forma de ofrecer una novela, lo importante es que en verdad haya novela que al decir de Alaberes, "ha llegado a ser la forma más divulgada de expresión literaria" y por lo que respecta a *Los falsos demonios*, los críticos están acordes en que se trata de una novela.

Al contrario de la respetable opinión de Carballo, a nosotros no nos parece "su lectura pesada", porque al iniciarla, el interés va despertándose de tal modo que cuesta dejarla. En medio de los datos, detalles, pormenores, incidencias y circunstancias, de lo escrito va surgiendo la intriga debido no sólo a la forma narrativa empleada, al parecer sencilla, sino por la manera como Solórzano, con facilidad —la difícil facilidad—, va presentándonos con la vida del protagonista una serie de situaciones singulares que no sólo constituyen el fondo esencial de la novela, sino que implican la revelación de un estado social provocado por lo más corriente que se produce en nuestros países: la dictadura.

Naturalmente, el autor tenía que situar al personaje, al pobre diablo que es José Elías Canastuj, para ofrecernos la ambigüedad del medio en que su vida se desarrolló.

Poco a poco van surgiendo, a través de una serie de minuciosidades, la atmósfera en que el protagonista vivió, las influencias recibidas, la deformación de su carácter por la misma situación irregular en que sus padres se hallaban, su deficiente educación, sus limitaciones, su pobreza espiritual a consecuencia del medio en que se desarrollaba y todos aquellos factores que contribuyeron a despersonalizarle, transformándole en un badulaque al que, ya en el exilio, quienes tratan de aprovecharse de su cobardía, casi convierten a Canastuj en héroe. Pero un espíritu apocado, pusilánime, como el de José Elías, tenía que

traicionar a todos, porque, al fin y al cabo, era un cobarde. "Nadie nace cobarde". "Sólo son valientes los que han sido cobardes y sinceramente lo han reconocido", dice Canastuj.

Los falsos demonios no constituyen propiamente una revelación porque, en el fondo, nuestros países han estado formados por los Canastuj. Es cierto que allá, de vez en cuando, hay un momento en que los cobardes se transforman en héroes y son capaces de sacrificarse por un ideal o por una ambición; pero luego los Canastuj se reproducen y vuelve a formarse su descendencia, sin saber hasta cuándo pueda extinguirse, porque a los vaivenes de la misma vida, se va mimetizando, adoptándose a los medios y circunstancias de las distintas épocas y los Canastuj van transformándose en una fauna distinta.

La obra de Solórzano es dramática, porque revela la infelicidad de los sujetos que como su protagonista no pasan de ser entes y por más que intenten sacudirse cuanto los achica y deprime, no logran sino transformarse en mandaderos e instrumentos de quienes mandan y des gobiernan nuestros países, Hasta dónde *Los falsos demonios* es un complemento de la obra de Asturias: *El señor Presidente*, es lo discutible, porque tanto las soluciones como las circunstancias, el estilo y su factura son distintas. Mientras la del primero es, dentro de su patetismo, una novela poética, cuyo realismo es transformado por el autor debido a su temperamento de creador, la de Solórzano es eminentemente realista y en su estructura yo le hallo algún parentesco con la novela de Solzheitsin: *Un día de Iván Denisovich*.

Los falsos demonios, por su planteamiento, desarrollo y solución entrañan una crítica, porque al des envolverla como lo ha hecho Solórzano nos ofrece con el ambiente en que se mueve el personaje, la situación de aquel estado de cosas que da como producto al po-

bre diablo que es Canastuj. El estatismo que se advierte en la novela es el resultado de su carácter descriptivo, empleado como principio por el autor. De modo que como indica Lukács, mientras más auténticas y profundas son las experiencias vitales, más fuertemente desgarran la unidad perceptivo-sensorial premisa y fundamento de toda creación artística. Así la exigencia de penetrar en la realidad constituye la más legítima realidad subjetiva del novelista, porque como dice el autor citado "el realismo no es un estilo entre otros muchos sino que está en la base de toda literatura".

• • •

Jacques Mercanton dice que: "Una obra no es más que una tentativa: el artista no se contenta con experimentar sus medios y los del arte. Pero si cada obra supone una tentativa, cada obra es una conquista, y el artista sigue una carrera sin detenerse ante nuevos obstáculos. Si se detiene, si se imita, si descansa sobre sus obras no se destruye solamente a sí mismo sino también a sus obras cuya vida y significación debilita poco a poco".

Esta cita se me ocurre traerla a cuento al referirme a la novela de Leonor Paz y Paz: *La mujer de pelo largo*.

Hasta ahora, que yo sepa, apenas si la prensa de Guatemala ha publicado, aparte de la información correspondiente al apareamiento del volumen, una nota de Argentina Díaz Lozano, en sus *Jueves Literarios* de "Prensa Libre" y un "comentario, puramente filosófico", según su autor Gabriel Angel Castañeda, que nada dice respecto a la novela.

Lo que puede afirmarse de esta obra de Leonor Paz y Paz es que, además de provocar un vivo interés, al punto que quien la lee es difícil que no lo haga de un tirón, constituye una crítica descarnada y viva del estado social de un país.

Se dice que *La mujer de pelo largo*

"no presenta ninguna solución al conflicto que valientemente plantea"; pero tal extremo, tratándose de una novela, con las características que ésta ofrece, no puede pedirse.

Por otra parte el mismo autor a quien he citado antes, Mercanton, indica que "en tanto que un hombre no sale de sí mismo, no crea nada: pero en tanto que no ha regresado profundamente a su propio interior, en tanto que no se ha sentido solo ante el caos de la vida, en tanto que él deje no importa qué cosa exterior arrogarse un derecho sobre su yo más desnudo, no es libre para crear. No se atreva a decirlo todo. ¡Y hay que decirlo todo!"

Esto es lo que Leonor Paz y Paz ha hecho al escribir *La mujer de pelo largo*: decir todo lo necesario para que nos demos cuenta de lo que en ese país ocurre. Dentro del realismo crítico con que están dichas las cosas, la verdad es la única que aparece, porque como repito, dice Lukács, "el realismo no es un estilo entre otros muchos sino que está en la base de toda literatura" y "en la literatura realista cada detalle es inseparable de su esencia única, profundamente individual, a la par que típica", agrega y esa tipicidad se ofrece en la novela de Leonor Paz y Paz.

La autora de esta novela aclara en *Unas Palabras*, ofrecidas al principio de la obra, que: *La mujer de pelo largo* ha sido escrita sin ninguna pretensión literaria, obedeciendo a una necesidad que podríamos llamar histórica, de relatar de algún modo, al menos parte de la manera oscura como vivimos aquí en este tiempo. Y explica aún más: "La forma escogida ha sido la novela, concibiendo ésta no como un todo perfectamente delimitado, sino como un trozo de vida tomado al azar, que por lo tanto, no tiene comienzo en el sentido exacto de la palabra, ni puede tener un final en tanto sus personajes siguen viviendo y el tiempo continúa su marcha".

Pero ocurre que una escritora como

Leonór Paz y Paz que a pesar de su juventud, ha escrito cinco libros, entre los que hay dos de cuentos cortos y una novela, aparte de las "Cartas a los Maestros", ha tenido una actividad digna de encomio y tanto más ejemplar cuanto que desde niña padece una dolencia que la hace permanecer en una silla de ruedas y cuyo carácter y temperamento le han acarreado acosos y persecuciones porque debido a su calidad humana, se ha preocupado por la vida dolorosa del pueblo, su postración y su tragedia. Sólo así se comprende entonces que *La mujer de pelo largo* refleje con delicadeza, patetismo y descarnadamente esa realidad y que no repara en ofrecerla.

Al utilizar la forma novelada Leonor Paz y Paz, valerosamente, dice la verdad, con pasión, sencillez y realismo. Su crítica nos pone de manifiesto lo que ya sabemos; pero que muchos no se atreven a decir. Su inconformidad se hace patente, porque no se aviene ni a la hipocresía ni a la mentira y, porque en el fondo de lo que expresa, revela un gran amor a su país.

Por otra parte al ir desarrollando el tema, al presentarnos y poner en movimiento a los personajes, nos los presenta como son, ya se trate del cura, gente de la clase media, niños descarrilados, hijos de "gente bien", obreros, pobres y ricos.

No vamos a incurrir en la evasión a que recurren la mayor parte de los que se refieren a las obras nuestras: ofrecer el argumento o presentar a sus personajes. Pero lo que sí parece necesario hacer notar es cómo, en forma muy inteligente la autora en medio de las incidencias de lo relatado, deriva hacia la crítica de tal manera que a pesar de su verismo, no resulta tan descarnada como han dicho.

Escojamos algunos ejemplos. Al presentarnos al Padre Vicente con quien se reunían las mujeres que lo rodeaban "para contarle cómo iban con sus clases de catecismo que impartían a chi-

quillos mugrientos y desnutridos, reclutados con ruego y ofertas de premios, entre los limpiabotas, vendedores de periódicos y aun limosneros y granujillas del barrio", nos lo dibuja con pocos trazos, como "viejo hediondo también y sin recato", y en cuanto a lo dicho ingenuamente por un chiquillo del grupo respecto a lo que les dijo a una de aquellas mujeres que le mojaron la cabeza con agua bendita para que se le quitara una pecaminosa idea, respecto a su origen, exclamando: "Yo soy como Jesús porque el hombre que vive con mi mamá no es mi papá", lógica por demás propia de la realidad en que esa gente vive, destaca más lo vivo.

Pero aún hay más, cuando "se marchaban las mujeres con las carteras repletas de medallitas y estampas de santos y vírgenes para obsequiar a los chiquillos, esa era la panacea para todos los males. Eso y las fervorosas oraciones a San Juan Bautista, la Virgen de los Remedios y el milagroso San Martín de Porres. Las borracheras de padres o padrastros, las golpizas dadas por las madres siempre embarazadas y anémicas, la ropa andrajosa, los alimentos escasos, la promiscuidad en que vivían, las enfermedades endémicas, todo debía desaparecer al conjuro de aquellas palabras lloronas y vacías que constituían las oraciones para todos y cada uno de los santos existentes".

Por otra parte la fe entendida a la manera como los sacerdotes la definen, que culmina en los milagros, tiene su más patente aplicación en lo que Refugio pedía a la Virgen, como especial: "El milagro que te pido es fácil, Virgencita Santa, clamaba doña Refugio. Tú sabes que mi marido no da prórrogas, que no espera ni un día más a sus clientes que tienen los papeles en orden firmados ya por los deudores para poder rematar en una fecha determinada". etc., etc. ¿No es esto ofrecer lo que ocurre en nuestros países atrasados y fanáticos, con el más puro realismo crítico? En nuestras sociedades, esta clase de

beatas y ese tipo de prestamistas, muy religiosos por cierto, abundan.

Y qué decir del cuadro que nos describe al referirse a las "villas miseria" de que están infestadas nuestras capitales: "En seguida venía el barranco. Una zigzagueante serpiente blanquecina era la veredita marcada firmemente por los pasos de la muchedumbre andrajosa que la transitaba hacia arriba y hacia abajo, rumbo a sus covachas o camino a la ciudad, donde se esparcían como el agua: inundaban todos los lugares con su presencia. Entre los hombres había pintores de brocha gorda, carpinteros y albañiles de trabajos ocasionales, que andaban buscando en las casas particulares. Generalmente estaban cesantes y se sumaban a la serie de basureros, vagabundos, alcohólicos empedernidos y rateros reincidentes que proliferaban en parques y mercados, como residuos de una sociedad acaparadora, monopolista, sin planificación que comprenda al pueblo en general. Entre las mujeres..." Con lo transcrito basta, porque en cuanto a las últimas ya sabemos el destino tanto de las miserables y feas, como el de las que se reputan agraciadas o bonitas. "Todas terminaban siendo prostitutas y de ellas la mayoría acababan alcohólicas, tuberculosas o sifilíticas". Una cita larga pero necesaria.

Pero si por este camino seguimos el curso de este valiente libro, lo más pavoroso es el cuadro que ofrecen "Los niños hijos de esos hombres y mujeres..."

Quien ha visto esos espectáculos diarios, al releer esta novela no podrá menos que exclamar: es cierto; pero esta terrible verdad nos impresiona momentáneamente, algunos toman iniciativas plausibles, se constituyen sociedades con fines benéficos, los gobiernos tratan de hallarle solución a estas cuestiones; pero luego viene la incuria, el descuido y todo queda en nada, igual y peor, sin duda porque el mal se agrava y la conciencia del pueblo se

obnubila. El recrudescimiento del crimen, la inmoralidad y otras manifestaciones degenerativas se hacen evidentes. El círculo vicioso se cierra, se abre cuando hay una esperanza y vuelve a completarse cuando todos se desentendían de tales cuestiones, porque hay otros incentivos y perspectivas más provechosas.

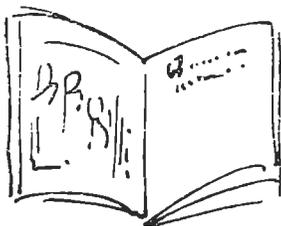
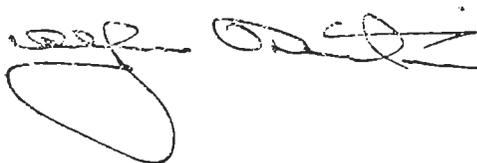
Pero seguir por este puntualizar todo el realismo crítico que Leonor Paz y Paz nos ofrece en *La mujer de pelo largo* equivaldría a transcribir lo que ella ha expresado valerosamente, con sencillez y, por eso mismo, en toda su intensidad dramática.

La maestra y escritora nos presenta un cuadro que ninguno puede negar corresponde a la realidad. Acometer esa tarea, ofrecernos la verdad desnuda, es una proeza que merece toda nuestra simpatía y solidaridad —y constituye— la forma más acendrada del patriotismo.

Gabriel Angel Castañeda, quien escribe acerca de *La mujer de pelo largo* un comentario "puramente filosófico", como crítica hacia esta obra dice —aunque desprendiéndola de una consideración ambigua y vaga, respecto a esa miseria que nos muestra la autora—, que "hay también otra miseria mayor aún. Esa que no encuentra a Guatemala en lo guatemalteco ni sabe cómo lograr la expresión de su propia personalidad". De ahí deduce el "filósofo" Castañeda que: "La literatura tiene en Guatemala el deber de ir buscando ya su propio estilo, fijarse sus objetivos y venir a darle a la guatemalidad formas inconfundibles. Cuando hayamos cumplido este deber, ya podemos meter bien las manos en nuestros propios lodos. No nada más para mostrarlos e inspirar asco, horror o indignación, sino para batirlos un poco y ver si somos capaces de darles consistencia e imprimirles relieves definitivos". Castañeda se refiere a Guatemala, la autora a un país. Si se atendiera esta pretensión del crítico Castañeda: el que "la literatura tiene

en Guatemala el deber de ir buscando ya su propio estilo, fijarse sus objetivos y venir a darle a la guatemalidad formas inconfundibles”, ese equivocado fin señalado para la literatura, la tendríamos que esperar un siglo. La literatura, entendida en su sentido estricto, nunca podrá fijar objetivos, podrá hallar su propio estilo, al elevar la categoría de la particularidad a lo universal, pero esta es otra cuestión de carácter estético. Lo que la literatura tiene que hacer es denunciar las situaciones que prevalecen en nuestros países, en nuestra cultura, en nuestra mentalidad, y el libro de Leonor Paz y Paz, si algún va-

lor tiene —que lo tiene y mucho— es ser una novela de denuncia de la injusticia, de la miseria, de la desigualdad prevaleciente en nuestras sociedades actuales y al mostrar ese aspecto así, valientemente, lo que hace Leonor Paz y Paz es cumplir con un deber impostergable para el escritor, para el intelectual: mantener y demostrar su probidad. Eso es lo que yo admiro, lo que yo pongo de manifiesto, porque la autora ha probado con esta obra, excluyendo sus naturales defectos, que posee un corazón bien puesto y una mente esclarecida.



ELIOT, POETA

Por Roberto ARMIJO

(Continuación)

El esfuerzo por comunicarse, por entregarse, se interrumpe en Eliot por la impotencia espiritual, por la banal existencia sin recursos, sin asideros. Esta concepción individualista de sus personajes se refleja nítidamente en el curso de su obra. Y descuella con especial acento en su obra dramática. En “La Tierra Baldía”, el problema se muestra en tierna desesperación, en aflictiva circunstancia, en los memorables versos de la primera parte:

*Hace un año me diste jacintos por primera vez;
Me llamaron “la muchacha de los jacintos”.
—Pero cuando regresamos, tarde, del jardín de los jacintos,
Llevando, tú, brazadas de flores y el pelo húmedo, no pude
Hablar, mis ojos se empañaron, no estaba
Ni vivo ni muerto, y no sabía nada,
Mirando el silencio dentro del corazón de la luz.*

En los pasajes del “Sweesney Agonistes”, en un momento de intensidad dramática, inesperado brota este desconcierto de la intercomunicación, y hay como un forcejeo doloroso por realizarse en el otro ser. Sin embargo es estéril la intención, el impulso, porque surge el fracaso rotundo, el derrumbe del anhelo:

*Cuando he de hablar contigo tengo que usar palabras
Pero si entiendes o no
Eso ni me importa ni te importa.*

Esta coordinada temática esencial del pensamiento poético de Eliot, se reviste de una solemne forma ritual, de una litúrgica plegaria desesperada. En otro poema famoso, "Ash Wednesday", el tema de la palabra no pronunciada, se convierte en símbolo de habitual aislamiento:

*Dónde encontraremos la palabra? Dónde la palabra
Resonará? Aquí, no; aquí no hay bastante silencio
Ni tampoco en el mar ni en las islas, ni
En el continente, en el desierto o en el país de la lluvia.*

"La Tierra Baldía" es el poema fundamental de esta etapa creadora de Eliot. En él se hallan concentrados los fundamentos de la temática poética posterior. Las reflexiones sombrías, las simbólicas representaciones de angustia, de ahogamiento espiritual, que en poemas posteriores penetran el sentido temático, se muestran con evidencia palmaria en "La Tierra Baldía". El mito, el cuadro vacuo, sórdido de la realidad contemporánea, el desfile de metáforas y comparaciones de esterilidad, en "Los Hombres Huecos", se revelan nuevamente:

*Esta es la tierra muerta,
Esta es la tierra de los cactus;
Aquí las imágenes de piedra
Se levantan, aquí ellas reciben
Las súplicas de la mano de un hombre muerto
Bajo el parpadeo de una estrella que se desvanece.*

El descendimiento del hombre a los bajos estratos materialistas; el panorama desolador, encerrado de la realidad, se manifiestan en cada graduación del proceso creador de Eliot. En "La Tierra Baldía", por instantes su mirada, abandona la quejumbrosa penumbra naturalista, y da rienda suelta al goce de la imaginación; de la quimera. El instante lírico de esta segunda parte de "La Tierra Baldía", es de las más sugestivas del poema:

*Y en su luz mortecina nadaba un delfín tallado.
Sobre la repisa de la chimenea —ventana abierta
a una escena silvestre— estaba representada
La metamorfosis de Filomena, tan rudamente forzada
Por el bárbaro rey; pero aun allí el ruiseñor
Llenaba todo el desierto con inviolable voz
Y todavía ella lloraba.*

Se ha discutido muchísimo sobre el valor estético de esta obra excepcional del autor de "Los Cuatro Cuartetos". Críticos famosos la concebían como un burdo engaño. Otros, la ensalzan, y la consideran en la poesía, como el hallazgo más formidable, sólo comparable al Ulises de Joyce, en la novelística contemporánea. No cabe duda, encierran grandeza los versos de "La Tierra Baldía" Es la clarinada de un derrotero poderoso del arte actual, y a la vez la expresión de un nuevo desencanto, de un nuevo partir de la realidad, hacia el mito y el ensueño. En los detalles, ¿quién negará la certidumbre realista de "La Tierra Baldía"? Es el poema que se hace eco de toda la inconformidad, de toda la fragmentación axiológica de la época. Pero en el substractum del poema se esconde una atmósfera evasiva, retrospectiva de la realidad. Esta subyacencia del fondo ideológico de la composición, da la piedra de toque del Eliot religioso, desesperado y medioeval, que en otros poemas, como "Los Hombres Huecos", pasando por "Miércoles de Ceniza", sus "Coros de la Roca", desembocará en la plegaria teológica, suspirante de "Los Cuatro Cuartetos".

La inmersión fervorosa que Eliot por esta época hace en la estupenda producción de Dante, ejecuta en él, una vislumbre gloriosa de sentimiento religioso. Junto a su labor típicamente lírica, va dándole conformación literaria a su formidable cosecha ensayística. Ya ha remontado las páginas extraordinarias de la poesía y la dramaturgia isabelina. Con el examen riguroso de La Divina Comedia, de la obra lírica de Baudelaire, y otras incursiones críticas en las fuentes culturales clásicas greco-latinas, se modela acusadamente la formación intelectual del poeta. Entre los grandes europeos universales, Shakespeare y Dante; Goethe y Racine; Homero, Virgilio y Lucrecio; se estructura la absorción morosa de su inteligencia. Se despierta también en él, el interés por rastrear las corrientes religiosas, y escribe lúcidos ensayos sobre religión y cultura actual. Sin embargo, el rasgo esencial del Eliot, desencantado del momento que vive, persiste avasallador. Su mentalidad típicamente europea, aboga por encontrar un sustituto adecuado al aliento de salvación que persigue el hombre contemporáneo. Y él, como centro sensible de esa ansia encendida, expresa con lúgubre, opaca cadencia, el acento inestable de la voz humana sin rumbo cierto.

Escribe por esta época, "Los Hombres Huecos", elegía férvida, dolorosa, de un espíritu inestable, doliente por el paisaje amargo que le rodea. La desesperación de Eliot, busca en este poema sacudirse el tormento de la existencial desgarradura original de la criatura humana, que para el poeta, viene de lo desconocido, y marcha hacia lo ignorado. Ya en él, se muestra la abrumadora persistencia del ser acicateado por relampagueantes agonías, perseguido por su pensamiento inseguro, escéptico de redención. (En memorable ensayo que escribiera sobre Coleridge, habla del hombre que se torna un atormentado desde el instante que lo visitan las musas).

El poeta encuentra que la filosofía, los conocimientos profundos que adquiriera, le niegan la piedra de toque de su salvación. Y ahíto de ansiar suce-

damos a su ansiosa búsqueda de esperanza espiritual, ante la situación azarosa de no encontrar algo que le señale la luz que anhela, vuelve sus ojos a la religión. ¿Pero dónde hallará el fervor, la unción mística inocente que necesita? El, hombre lúcido, de formación racionalista. He ahí su grave problema. Su encrucijada. Absorto entonces, en la Edad Media, “enorme y delicada”, encuentra a Dante, quien poco a poco va entregándole la rotunda claridad de su espíritu universal. Y siendo un intelectual de recia contextura filosófica, por convertirse en una alma ingenua, sencilla, echa por la borda la cultura racionalista que alumbra sus vigiliadas creadoras, y forcejea por abandonarse a la creencia de un ideal religioso que no cuadra con el acelerado acontecer de los fenómenos espirituales del minuto histórico. Y aunque desea ser simple, jamás puede traicionar su mente de hombre civilizado. En “Los Hombres Huecos”, da sentido literario a esta angustia existencial que le acicatea, que le trastorna el ánimo:

*Somos los hombres huecos
Los hombres embutidos
Nos inclinamos juntos
Con las cabezas llenas
De paja. ¡Ayl ¡Ayl
Y nuestras voces ásperas
Cuando cuchicheamos
Son quedas sin sentido
Viento en la hierba seca
O el trote de las ratas
En los vidrios quebrados
De nuestros secos sótanos*

*Cuerpos sin forma, sombras sin color,
Fuerzas paralizadas, ademanes inmóviles;*

*Aquellos que han cruzado
Con la mirada fija el Reino de la muerte
Nos recuerdan acaso no como almas
Perdidas y violentas,
Sino como hombres huecos
como hombres embutidos.*

II

*Ojos que no me atrevo a mirar cuando sueño
En el reino del sueño
De la muerte no están:
Mirad, los ojos son*

*Luz de sol en una columna rota
Mirad, es un árbol que se bambolea
Y las voces están
En la canción del viento
Más distantes y solemnes
Que un astro que se apaga*

*No quiero ir más allá
En el reino del sueño
De la muerte
Yo quiero disfrazarme
Con pelaje de rata, piel de cuervo
Y duelas de través
En el campo
Haré lo que el viento hace
No más allá...*

*No quiero llegar hasta
El encuentro final
En el reino crepuscular.*

III

*Esta es la tierra de los muertos
Esta es la tierra de los cactus
Las imágenes pétreas
Se levantan aquí
Aquí es donde reciben
La súplica de la mano de un muerto
Bajo el parpadeo
De un astro moribundo.*

*¿Es pues así
En el otro reino de la muerte?
Despertar solos
En la hora en que temblamos de ternura
Los labios besarían
Desde las oraciones hasta la piedra rota.*

IV

*Los ojos no están aquí
No hay ojos aquí
En este valle de astros moribundos*

*En este valle hueco
Esta quijada rota de los perdidos reinos.*

*Aquí en esta reunión postrera
Todos vamos a tuestas
Y evitamos hablar
Juntos en esta orilla del río tumefacto*

*Ciegos, a menos que
Los ojos reaparezcan
Como el astro perpetuo
La rosa multifolia
Del reino crepuscular de la muerte
La única esperanza
De los hombres vacíos.*

V

*Damos vueltas en torno al nopal
Al nopal al nopal
Damos vueltas en torno al nopal
A las cinco de la mañana.*

*Entre el pensamiento
Y la realidad
Entre el movimiento
Y el acto
Cae la Sombra*

Porque Tuyo es el Reino

*Entre la concepción
Y la creación
Entre la emoción
Y la respuesta
Cae la Sombra*

La vida es muy larga

*Entre el deseo
Y el espasmo
Entre la potencia
Y la existencia
Entre la esencia
Y la descendencia
Cae la Sombra*

Porque Tuyo es el Reino

*Porque Tuyo es
La vida es
Porque Tuyo es el*

*Así es como el mundo se acaba
Así es como el mundo se acaba
Así es como el mundo se acaba
No con un golpe seco sino con un plañido.*

La importancia de “Los Hombres Huecos”, estriba más que todo, en la cambiante etapa creadora que despunta, ya que se insinúa la plegaria litúrgica, reminiscente, primitiva, del giro cristiano lírico de las antífonas de Prudencio; poeta caro a Eliot. La dimensión agoniosa se enriquece de vida interior, de incertidumbre metafísica por el más allá:

En 1927 ingresa a la Iglesia de Inglaterra. Su dedicación personal por darle configuración poética a su íntima concepción religiosa, se acentúa. Si en “La Tierra Baldía”, se adentra en el asunto del aislamiento existencial de la criatura humana, lo hace en relación con la realidad actual y el pasado mítico. Se tensiona su aislamiento, su angustia; cuando la sensación de inseguridad, de apartamiento, vibra en relación a una idea trascendental —que no se anuncia en Ash Wednesday—, idea que se manifiesta en su ascenso hacia Dios. Es permisible atestiguar que esta consciente posición creadora espiritual, se ilumina con su ingreso en 1927, a la Iglesia de Inglaterra. La postura religiosa de Ash Wednesday, es de fondo y forma. El verso estructura un ritmo de encendida plegaria, de litúrgica evocación teológica:

*Aunque no espero volver otra vez
Aunque no espero
Aunque no espero volver
Dudando entre ganancia y pérdida
En este breve tránsito cruzado por los sueños
Indeciso crepúsculo de sueños entre el nacer y el morir
(Dame tu bendición, oh padre mío) aunque ya no deseo
Desear estas cosas
Desde la ancha ventana, hacia las costas de granito,
Veo las velas blancas adentrarse en el mar
En un vuelo de alas intactas
Y el corazón perdido se atiesa y regocija
En las lilas perdidas y en la perdida voz del mar
Y el espíritu débil se apresta a rebelarse
Por el tirso dorado y el perdido aroma del mar.
Se apresta a recobrar*

*El grito de la codorniz y la voltejeante avefria
Y el ojo ciego crea
Las formas huecas entre las puertas de marfil
Y el olfato renueva el aroma salobre de la tierra arenosa
He aquí la hora tensa entre el nacer y el morir
El lugar solitario cruzado por tres sueños
Entre rocas azules
Pero cuando las voces sacudidas del tejo vuelen
Deja que el otro tejo conteste sacudido.
Bendita hermana, santa madre, espíritu de la fuente y del jardín,
No permitas que nos engañemos con nuestras falsedades
Enséñanos a interesarnos y a desinteresarnos
Enséñanos a estarnos quietos
Aun entre estas rocas
Nuestra paz en su voluntad
Aun entre estas rocas
Hermana, madre
Y espíritu del río, espíritu del mar,
No permitas que me separe
Y deja que mi clamor llegue a ti.*

R. G. G.



"SUR" A LOS 35 AÑOS

Por José Salvador GUANDIQUE

Desde que escribíamos, allá en la lejana juventud, notas que trataban de ser bibliográficas en el *Magazine del Libro* —editado entonces por el periódico mexicano "Novedades"— muy pocas veces hemos repetido tales intentos. Admiramos desde luego la paciencia benedictina de algunos críticos, siempre entre sus asteriscos y notículas, pero hoy, sin pretender ser uno de ellos, ante la supervivencia epónima de la *Revista Bimestral* argentina, esa de la flecha hacia abajo mantenida en su portada hasta los números 298 y 299, cedemos a la tentación de aventurar nuestros puntos de vista.

Comenzaremos diciendo no haber leído sistemáticamente "Sur", quizá por vivir más pendientes de México que de Argentina. Mas el esfuerzo de Victoria Ocampo no nos era desconocido, ni con mucho. Ahora destacaremos lo que mejor nos impresiona, una vivencia, no un juicio:

En dos escuetos párrafos, la Redac-



JOSE SALVADOR GUANDIQUE

ción da cuenta del "XXXV Aniversario de la revista (1931-1966)", afirmando

que como “los tiempos no permiten celebraciones espectaculares” se limitó a pedir la contribución de los colaboradores más allegados. Y así, sin reiterar su historia —referida al cumplir los 20 años por Guillermo de Torre y a los 30 por la misma Victoria— las páginas se abren a las ávidas pupilas, mientras nos alienta un escorzo de Ingmar Bergman —y quiere ser un artesano medioeval—: “Para mí una película comienza por algo muy vago: una observación al azar, un fragmento de conversación, un acontecimiento indefinido pero agradable que no tiene relación con ninguna situación particular”. (*Cuatro Obras*).

Y nos perdonará Borges saltar por *Sobre los Clásicos*, precisamente el artículo primero, restringido, casi telegráfico: “Cada cual descrea de su arte y de sus artificios. Yo, que me he resignado a poner en duda la indefinida perduración de Ariosto o Shakespeare, creo (esta tarde de uno de los últimos días de 1965) en la de Schopenhauer y en la de Berkeley”.

Por nuestro lado, estamos de acuerdo con lo de Schopenhauer, no tanto con lo del obispo de Cloyne, que un erróneo planteamiento del empirismo psicologista inglés, procedente de las “Lecciones Preliminares de Filosofía” por García Morente, coloca como nexo entre Locke y Hume... De Schopenhauer, grande e ignorado, no hay duda. Aquel Arturo, nacido en Dantzig —22 febrero 1788— no miedoso, intranquilo. Con un patológico terror a las enfermedades, creyendo estar tísico en Berlín, huyendo de Nápoles por la viruela, afligido por la amenaza del cólera, durmiendo entre armas, llevando un vasillo para no contaminarse, era, en medio de sus debilidades, uno de los cerebros filosóficos más poderosos de su época. Y el injusto olvido jamás podría liquidar su obra, aunque “Fundamento de la Moral” resultase rechazado por la Real Sociedad de Dinamarca, que alegó: “El origen y fundamento de la moral, ¿deben bus-

carce en la idea de moralidad que suministra directamente la conciencia y en las demás nociones primeras que derivan de esta idea, o bien hay algún otro principio de conocimiento?” Únicamente Schopenhauer concursó y reza el acta (1837): “El autor ha olvidado el verdadero punto de la cuestión, y ha creído que se le pedía el que crease un principio moral, mencionando filósofos contemporáneos de los más grandes (sobre todo a Kant, apostillamos, ídolo de Königsberg y de la Europa académica de entonces), con un tono sumamente inconveniente, que es extremo ofensivo”. Pocas veces figura Schopenhauer en esos catálogos de nombres y nombres que tanto impresionan a los “profesionales” de la *sophia*; Borges, en cambio, le considera de *indefinida perduración*, agregando a punto y aparte:

“Clásico no es un libro (lo repito) que necesariamente posea tales o cuales méritos; es un libro que las generaciones de los hombres urgidas por diversas razones, leen con previo fervor y con una misteriosa lealtad”. Por nuestra parte sostenemos —y no resulta paradójico sino exacto: los autores clásicos son aquellos que medio mundo cita y nadie lee...

II

Comienzos de una Autobiografía —7 de abril— por Victoria Ocampo y *Años de Plácida Inquietud* por María Rosa Olivier, discurren coincidentes, mejor que paralelos. Golosamente releímos, deteniéndonos, aquella radiografía de la casa de Tata Ocampo y los himnos de Buenos Aires, que contaba entonces menos de 600.000 almas: “Eramos tres millones de argentinos y un millón de extranjeros en un inmenso territorio desierto y en barbecho, o casi. Marx ya había escrito *El Capital*, por cierto. Pero Hitler y Mussolini andarían jugando por ahí. Picasso y Stravinsky, aunque mayores, también. La desintegración del átomo, de la música

(dodecafónica) y de la pintura (no figurativa) no asomaban por el horizonte. Y si asomaban casi nadie las percibía. Nació yo en una ciudad que aún merecía el nombre de Gran Aldea, en vísperas del derrocamiento de un presidente”.

Mas Victoria no sólo es evocadora y hogareña: “Por un país que precisa, hoy más que ayer, una suma enorme de amor desinteresado para criarse y crearse, como los niños chiquitos. Y mientras el país no lo reciba de nuestras manos merecerá del mundo aquel juicio de Quincy Adams cuando advertía a Monroe: “En el estado inorgánico de las provincias de la América Española, no sería prudente un reconocimiento”. Algo no leído por secos teóricos del Estado ni encallecidos tasadores de la oferta y la demanda, tampoco por los integracionistas, todavía lejos de plantear una filosofía de su propio movimiento. En esas palabras de Victoria Ocampo *hay amor, la fuerza suprema. Amor vuelto pasión, jamás pasioncillas.*

Vamos a la delicia de glosar, siquiera de paso, las rilkeanas experiencias de María Rosa Olivieri:

“(Octubre de 1929)... Sentados a almorzar en el Copper Kettle, Waldo Frank empezó a explicarme por qué era imprescindible fundar una Revista:

—Tenemos que desentrañar la América oculta (Su América Virgen, recordamos) por mentiras, mitos, lugares comunes, propagandas chillonas; de lo contrario, las relaciones entre nosotros estarán viciadas —dijo. En seguida me aconsejó que para proyectar la revista me pusiera en contacto con Victoria Ocampo. No bien le dije que con Victoria apenas habíamos cambiado unas pocas palabras, Waldo, el del reproche a flor de labio, me tachó de convencional. Preferí aceptar la reprimenda a confesarme tímida y pasar por mentirosa”. ¡Sin el acicate del redescubridor de América, hubiese quedado en simple proyecto la revista!

Luego de relatar sus charlas con

Victoria, prosigue: “Eduardo Mallea, de todos los escritores jóvenes el que Waldo —exégeta magistral de Walt Whitman, acotamos— consideraba más sensible a los problemas que la revista debería tratar, fue desde el comienzo el más imprescindible de los amigos, porque era el más empeñado en que el proyecto se concretara: la “Argentina invisible” integraba el “oculto tesoro de América” que, según Waldo, nos tocaba desentrañar. El propósito explícito de la revista era, como después lo dijo Victoria, tratar los problemas que nos conciernen de un modo vital a los americanos” (aún no habíamos aceptado ceder a los del Norte el uso del término sin aditamento), pero el propósito recóndito, según creo respondía al de saber qué éramos, cómo éramos los argentinos”. Y a la siguiente página: “A comienzos de 1930 Victoria se fue a Europa con el propósito de volver vía Nueva York, donde seguiría el debate con Waldo Frank”.

Una toma de conciencia que de Argentina se ha vuelto continental, inicia hace lustros: “En enero de 1931 con tapas cubiertas de papel transparente y también con formato de caja de confites o de bombones. El color, buscado en la gama cromática de los lápices Faber, iba únicamente en la flecha señaladora de las tres letras del punto cardinal. Sólo mucho después, cuando se decidió que “Sur” fuera mensual, recurrimos para sus tapas a los tonos suaves de las cortezas de eucalipto. Sopesé largamente el primer ejemplar de “Sur” que tuve en mis manos; aspiré el leve olor a madera de su papel, pero no corté en seguida sus páginas en las que toda palabra me era conocida. No me dormí hasta no terminar de leer el número entero. “Sur” tenía unidad orgánica (*ojo, nuestra gran Claudia con CULTURA*), la mayoría de lo tratado era americano y en su totalidad reflejaba el espíritu de un grupo que iría imprimiéndole, cada vez más, un sello particular”. No se qué pensarán los lec-

tores, pero este entusiasmo es maravilloso, con o sin Emerson.

SUR —e igual la nación argentina, y la centroamericana, pues estamos en proceso integracionista— floreció del amor, no del cálculo, menos de la ganancia...

III

De un vasto tríptico de ficción que aparecerá en estos días editado por Sudamericana, su *Infima Parte*, aclaró Eduardo Mallea: “este fragmento de la epístola de un personaje simple es en realidad ínfima parte de cierta comunicación mayor, que se desarrolla después compleja y virulenta en el contexto de la novela de que está extraído”. Y aquel diuturno, de “Una Pasión Argentina” —la leímos como breviarío en años mozos— y de “Rodeada está de Sueño” (volumen II de sus *Obras Completas*) perfila un trozo de ingenuidad, maestramente presentado, mientras Roger Caillois en “Soles Inscritos” —recuérdese *Fisiología del Leviathan*, sobre todo los bocetos del verdugo— se vale del gobernador de la provincia Won-Wei, nada menos que Mi Fu, para su apólogo: “Cuando miro atentamente las piedras, me aplico a veces no sin candor a adivinar sus secretos”. “Entre la fijeza de la piedra y la efervescencia mental se establece una suerte de corriente en donde encuentro por un momento, memorable, cierto es, sabiduría y consuelo”.

En páginas siguientes, monologando bajo el fervor hacia lo propio, Silvina Ocampo:

*“te descubri, Argentina,
en cada esquina,
a fuerza de conocerte como si no te conociera
a ejemplo de esa enredadera
ciega adherida a una planta
o del zorzal insistente que canta
sobre el barro azulado y mío
de la costa del río.*

¿Es posible una Historia del Arte? in-

quiere González Lanuza: “¿Cómo me atrevo a decir que no existe una posible historia del arte cuando hoy tenemos más historiadores del arte que en ningún otro momento de la historia... naturalmente del arte? Tan especioso argumento es fácil de rebatir, puesto que tampoco hubo nunca más astrólogos, sin que ello me lleve a creer en la astrología”.

Así inicia su excurso, rematando: “Seguimos, pues, ante el enfrentamiento de la ahistoricidad del hecho estético (el viejo Estagirita jerarquizó la poética como superior a la historia debido a su generalidad, hermana de la filosofía, interrumpimos) con el desarrollo temporal de la diversidad de sus formas”. Y propone la solución reducida a la poesía: “sin que nada impida referirla luego a las demás artes”:

“La poesía es una sola desde su comienzo. Cada uno de nuestros poemas es una versión de mayor o menor fidelidad, según la calidad del poeta, de esa poesía única. La inserción de lo particular en lo general que para Croce es la esencia misma de la poesía explica ese hecho. Cada situación cultural fuerza a reescribir ese poema único en el lenguaje, vale decir en el sistema de convenciones históricamente dominantes”. Y lo pasamos a profesionales y expertos, a veces tan herméticos o inéditos.

Neorrealismo, a cargo de Guillermo de Torre, debe ser puesto entre comillas “¿Neorrealismo? Ya ha surgido el nombre que más bien quisiéramos evitar, puesto que en estas apuntes las referencias concretas y los ejemplos vivos resultarían azarosos. Pero en cualquier caso y por una vez el nombre importa poco”. Y en otros renglones: “Realismo es el género permanente; naturalismo, una especie precaria”.

Dedicado a vanguardistas auténticos o fingidos: “Porque el neorrealismo es substancialmente un movimiento de regreso. Como tal tiene ya muy distintas características y se prevale de experien-

cias y adquisiciones que el primitivo naturalismo (el de Zola) decimonónico ignoró”.

Tanto los neorrealistas cuanto sus antecesores del siglo XIX, incurren en deformaciones tendenciosas: “su gran ambición —definida por un crítico marxista George Lukás— podrá ser “pintor el hombre total” pero de hecho, sólo consigue darnos un hombre mutilado, parcial. Al mirarlo únicamente inscrito en un conjunto social le despersonalizan, le quitan toda intimidad y singularidad, convirtiéndolo en un “robot” o en una pieza de recambio”.

Neorrealismo, igual a antidannunzianismo, planteó de Torre, si bien el segundo implica “la clave más fácil de acceso” al primero... hasta llegar al *populismo*, incluyendo a Vittorini, Prattolini, también, en parte, a Moravia y Pavese (admiradores de Hemingway), ostentando rasgo común: “Sus personajes son con preferencia campesinos pobres; los urbanos, obreros siempre. ¿Por qué este exclusivismo?”

De Torre refuta esa *parcialidad*: “¿Ofendidos del mundo? Pero en Dostoyevsky —a quien por cierto los neorrealistas citan menos que a Gramsci— el de los seres humillados y ofendidos, esta condición no se adscribía a una sola clase social; el príncipe Muiskin es un humillado en igual escala que el estudiante Raskólnikov o la cortesana Sonia. ¿No hay, pues, mucho de simplismo mental y otro tanto de sectarismo sin disfraz en el afán de superiorizar “a fortiori” una clase social sobre las otras?” Y respecto al arte de las masas: “este asendereado neorrealismo comienza en el cine; el mismo apelativo surge y se aplica de modo más corriente y exacto a los *filmes* de Vittorio de Sica, Rossellini, Visconti, y otros”, y ello, por no seguir adelante, contraprueba lo que signamos en otra oportunidad, *cinematografización contemporánea*, en una serie de artículos en El Universal, México, D. F., bajo el rubro de *Sociología del Cine*. Y allí cometimos el

versus Chaplin-Cantinflas, audacia semijovenil.

No sabríamos decir con cuál de los dos gozamos más, si con Bioy Casares, con “La Cara de la Verdad” y su pintoresco escribano Bernardo Perrota, extraído, a maravilla, del espeso ambiente pueblerino, que nunca fue calzonudo, ni sirvientero (sin por ello pretender que no manotee a lo que tiene en casa). ¿Y con qué justicia reputemos borrachín a un fiel, pero prudente devoto del maraschino?... incapaz de confiar nada en manos de la multitud, ni ebrio. O al viso de Peyrou con “La Doradilla”, y por ella compiten ese Bebe Framini Aldao y Tarquino Benítez: uno codicia cierta mestiza de polo, y otro la veleidosa mujer de su amigo, la Chingola, que no la Doradilla... dentro de un ambiente sofisticado y cimarrón, pues, de ambos extremos sufren, desembocando en la escena del árbol, cuando Tarquino, yendo por lana saliera trasquilado. Para no abandonar el tema anterior constituyen algo muy filmable, proclive a las cámaras y a los *close-up*, del escribano a los pisaverdes, de la provincia a la alta sociedad.

Y amable cuanto entretenido paréntesis —no de sueño como el cine, sino de realidad estudiantil— Francisco Ayala en *La Noche de San Silvestre*. Y retornó el erudito, el prologuista de Carl Schmitt, el catedrático de teoría del Estado, en movido episodio, durante la *Sylvoesterabend*, flirteando con walkirias, e ingiriendo cerveza hasta acabar en el suelo, entre las patas de una mesa, y delante, muertas de risa, unas viejas armadas con escobas, las mujeres de la limpieza, con sus pañuelos atados y sus baldes de agua: *Glückliches Neu Jahr!* ¡Feliz Año Nuevo, jovencito! ¡Avatares del mozalbete que va a Alemania para adentrarse en la filosofía teutona que mucho influye a los sociólogos, de Kant a Simmel, de Dilthey a Freyrel

En *La Ventana y Otros Lugares*, Alberto Salas: “viajero en mi propia calle, en mi propia ciudad, tan descubridor

como un hombre del siglo XVI deambulando por estas calles, mirando las paredes pintadas a la cal o los cielos del oeste, que parecen torbellinos de fuego. Y nunca dejo de mirar, cuando al ir al Colegio cruzo la Avenida de Mayo, cómo el sol al vencer algunas brumas, enciende entre rojos y verdes, la cúpula del Congreso. O en el veranito, desde la calle Florida y Rivadavia, de echar una ojeada a la Catedral, cuando el sol se arranca de entre las columnas". Lo más difícil de conocer es lo inmediato; y aquí, muerto Ambrogi, desaparecido Gavidia, nuestra San Salvador —que no tienen exclusiva las cosmópolis— espera el argonauta de su periplo ciudadano, incógnito, indescifrable, diciéndolo a lo Alberto Girri "Vacíos —ni sin, ni con, ni dentro—, ni en el medio vacío —sin dualismo—, sin uno y dos".

IV

Octavio Paz depara otro laberinto de soledad: "Corriente Alterna", impresionado ante las obras de las grandes civilizaciones históricas, sin excluir a las de la América precolombina, aunque en ellas hay elementos "arcaicos" ausentes en el arte clásico de Egipto, Mesopotamia o China: "La obra del primitivo nos fascina porque la situación que revela es análoga, en cierto modo, a la nuestra: el tiempo sin intermediarios, el agujero temporal sin fechas. No tanto el vacío como la presencia de lo desconocido, inmediato y brutal". Y la famosa escultura "más bien bárbara como muchas que nos dejaron los aztecas. Imagen religiosa, Coatlicue nos anonada. Si la vemos realmente en lugar de pensarla, nuestro juicio cambia. No es una creación sino una reconstrucción. La Coatlicue es una obra de teólogos sanguinarios: pedantería y ferocidad. En este sentido es plenamente moderna. También ahora construimos objetos híbridos que, como la Coatlicue, son meras yuxtaposiciones de elementos y formas. Esta tendencia, hoy triunfante en Nueva York y que se

extiende a todo el mundo, tiene un doble origen: el *collage* y el objeto dadaísta". (Rememórese el mensaje: Dadá no quiere, no pide nada, no significa nada; sólo se mueve y gesticula para que todos digan: nosotros no comprendemos nada, nada, nada. Poco se nos quedó de Marinetti. . .)

La Coatlicue no se gasta —continúa Paz— la naturaleza no conoce historia pero en sus formas viven todos los estilos del pasado, del presente y del porvenir. Hay que confesarlo: la naturaleza acierta más en la abstracción que en la figuración. Idealista o realista, la pintura abstracta es un arte intemporal. Por su parte, el arte temporal es la visión del instante que eleva en su llama la presencia y la quema. Arte de la presencia aun si la descuartiza, como sucede con Picasso.

Y el consagrado aeda pasa de Apuleyo a Kafka, según *Metamorfosis de ayer y de hoy*: en el primero, el mundo visto y juzgado por un asno; en el segundo, su escarabajo juzga al mundo. . . ¡Cuánto va del clásico al existencialista!

V

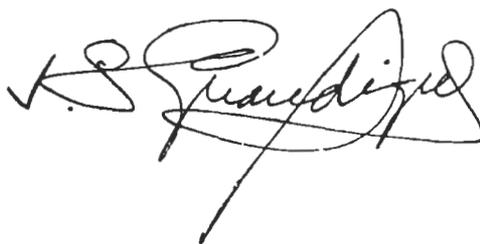
Anderson Imbert sienta cátedra con *Originalidad y Expresión de Hispanoamérica*, distinguiendo entre Preceptiva, Crítica e Historia Literarias, pero hay algo sin desperdicio para quienes consideran obsoleto el movimiento al cual torció el cuello González Martínez: "Se ha dicho que los modernistas se escaparon de América subiéndose a torres de marfil. Dudo que se escaparan; después de todo, esas torres de marfil estaban en América y el impulso de evasión es también muy americano. Por otra parte, en lo alto de esas ebúrneas torres se daban lecciones de buen estilo y gracias a la escuela modernista aprendieron a escribir los escritores que luego se distinguieron en sus temas vernáculos: Horacio Quiroga, Rómulo Gallegos, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes y muchos más".

Esta *vivencia* sureña —con o sin

Dilthey— hase alargado indefinidamente: allí, *América* y *El Espectador*, por Fryda Schultz de Mantovani; allá, *Reflexiones Sobre la Obra de Arte* por Ernesto Sábato; acullá, *Impresiones de España*, por Carlos Pellegrini, entre los documentos; y por las “Crónicas” el Premio Vaccaro 1965, otorgado a Victoria Ocampo —¡debe prepararse para otra andanada de injusticias!— luego *Notas Bibliográficas*, *Artes Plásticas*, *Noticias*

sobre los Colaboradores, Índice General del Año 1965, o sea 186 páginas de apretado tipo fuera de otras, divulgando múltiples novedades de las editoriales argentinas.

Es preferible transcribir que desfigurar; y hacemos firme propósito de enmienda: leer SUR, de número a número. Agustín de Tagaste nos aconsejó buscar y, al encontrar, seguir buscando.



Una Interpretación Evolutiva de la Historia

Por Roberto LARA VELADO

(Continúa).

CAPITULO V

La evolución humana

Es un hecho real que las sociedades humanas se encuentran sujetas, a través de la historia, a un proceso de cambio constante, el cual obedece a tendencias generales que puedan fácilmente identificarse como resultado de la observación de los hechos, costumbres e instituciones que conocemos gracias a la exposición histórica. Este proceso de cambio es la evolución humana y las tendencias a que obedece son las "leyes históricas", escritas desde luego entre comillas, tal como recomienda Toynbee.

También es un hecho real que la historia aparece juntamente con las altas culturas y las acompaña en todo su desenvolvimiento; y que las altas culturas nacen, crecen, sufren colapsos y se desintegran; por lo que podemos afir-



ROBERTO LARA VELADO

mar que cada cultura tiene su propio proceso evolutivo.

Pero el proceso de evolución humana no se circunscribe a cada cultura separadamente, sino que las trasciende a todas. Debido a los contactos culturales en el tiempo, podemos establecer sucesiones de culturas derivadas unas de otras, lo que nos permite afirmar que el hilo del proceso evolutivo de las culturas paternas se prolonga en las filiales.

Por otra parte, debido a los contactos culturales en el espacio, se establece una serie de intercambios entre las diversas culturas, que determinan influencias culturales mutuas. El resultado de estas influencias es vario; por regla general, las culturas más avanzadas se hacen sentir en la evolución de las más retrasadas, la forma más completa es la absorción cultural total, la mínima es la comunicación del ritmo evolutivo, la forma media es la absorción cultural parcial. Ejemplo de la primera forma es el resultado producido por la conquista europea en América; casos de la segunda son los mundos árabe e hindú contemporáneos, por lo menos hasta este preciso momento; la forma intermedia la hemos visto realizada en la transformación japonesa del siglo XIX. En consecuencia, las etapas del proceso evolutivo tienden a ser comunes para todas las culturas de una misma época, que tienen contacto entre sí; solamente quedan excluidas aquellas culturas o grupos de culturas que, por cualquier motivo, carecen de la comunicación adecuada.

Explicando un poco más los resultados que se acaban de señalar, podemos resumir sus características esenciales así: 1) —Absorción total: La cultura influyente hace desaparecer a las culturas influidas, a las cuales sustituye; este resultado solamente puede producirse, cuando existe un gran desequilibrio entre la primera y las segundas, y supone además la conquista de los pueblos que realizan estas últimas, por los portadores de la cultura intrusa. 2) —Absorción parcial: Se origina una síntesis entre la cultura influyente y las culturas influi-

das; estas últimas toman de la primera todo lo que pueda compaginarse con su propia idiosincrasia, pero continúan suministrando gran parte del contenido de fondo de la cultura modificada, la mayor parte de sus tendencias fundamentales, la esencia de su "ethos". 3) —Comunicación de ritmo evolutivo: La influencia es lo suficientemente superficial, como para no alterar de manera apreciable el fondo de las culturas que la sufren; éstas mantienen su identidad fundamental, pero su proceso evolutivo se torna más vivo, marcha paralelamente al de la cultura intrusa; sus resultados pueden ser provisionales, pues no sabemos si más adelante se producirá una síntesis más completa.

Con base en lo anterior, podemos decir que el proceso de evolución humana contiene, en sus grandes etapas y períodos menores, a todas las culturas históricas. Las altas culturas históricas son en realidad, los complejos espirituales armónicos en que, a modo de figuras estelares, se concreta de tiempo en tiempo el proceso evolutivo humano.

El concepto de evolución nació en el siglo pasado y fue empleado por varios autores con un contenido materialista y determinista. Herbert Spencer, el fundador de la escuela mecanicista, lo concibió como un único proceso que se inicia en la evolución cósmica, es decir la de los sistemas estelares y planetarios y los cuerpos inorgánicos, pasa por la evolución de los seres vivos y concluye en la evolución social. Esta concepción presupone que unos órdenes de seres son una simple derivación de los inmediatamente anteriores, al grado de reducirlos todos a uno solo: el cósmico o material. En efecto, la vida la concibe como el resultado de las combinaciones físico-químicas de la materia; y la actividad espiritual humana como la función vital de los centros nerviosos.

La verdad es que la naturaleza íntima de los diversos órdenes de seres que

pueblan el universo, es distinta, por lo que, hasta la altura a que han llegado nuestros conocimientos científicos, no es posible admitir que tales órdenes puedan reducirse a uno solo. La vida no es el resultado de las combinaciones físico-químicas de la materia, porque si así fuera podría producirse en los laboratorios la actividad espiritual del hombre; no es la función vital de los centros nerviosos, porque de serlo así, el hacer humano que acusa una rica y variada gama de formas culturales, no tendría por qué ser tan diferente del hacer animal, estático, manejado por el instinto. Además, ni siquiera podemos afirmar con toda seguridad que existe una evolución en el orden de los seres vivos, cualquiera que sea la probabilidad que se le asigne, lo cual está fuera del campo de este trabajo, porque faltan innumerables eslabones perdidos, de los cuales no hemos podido encontrar vestigios.

Pero, por otra parte, es cierto que existe una evolución cósmica y una evolución social; y, aún más, la morfología externa de ambos procesos ofrece una similitud atrayente; es esta similitud, a nuestro juicio, la que fascinó de tal modo a los autores de la teoría evolucionista, que los hizo identificar ambos procesos y crearlos uno solo. La verdad es que se trata de dos procesos de naturaleza diferente, pero de morfología externa similar; las leyes formuladas por Spencer tienen realización práctica en la evolución cósmica y aplicación ideal en la evolución de los grupos sociales humanos.

Hecha esta aclaración, pasemos a analizar los problemas fundamentales que nos plantea el proceso evolutivo de las sociedades humanas, como requisito previo al estudio de las etapas en que se desenvuelve.

En primer lugar, habremos de establecer si se trata de un solo proceso evolutivo humano, o de varios procesos simultáneos con características generales similares. La respuesta debemos ob-

tenerla de la observación del devenir histórico.

Por una parte, existió un grupo de culturas primarias cuyo hilo de evolución nos permite llegar hasta las culturas contemporáneas, sin solución de continuidad aparente. La serie se inicia con las altas culturas nacidas en Egipto, Mesopotamia y el Asia Occidental, es decir en el Cercano Oriente en términos históricos (en términos geográficos la zona es un poco más pequeña); de éstas se derivan la hindú anterior, la cretense o minoica, la persa o aqueménida (que Toynbee llama siríaca) y la grecorromana (que Toynbee llama solamente helénica); la serie concluye con la islámica, la hindú posterior, la cristiano-oriental y la occidental, todas subsistentes aún. Este proceso, así identificado, constituye el proceso evolutivo central o primario de la historia.

Pero, además, extensos sectores de la humanidad han evolucionado con entera independencia del proceso que se acaba de señalar; ello ha sucedido debido a un apartamiento que ha impedido la comunicación adecuada entre los pueblos pertenecientes a estos sectores y los que realizaban el proceso evolutivo primario; tal apartamiento es generalmente geográfico, motivado por la distancia, aunque no faltan las ocasiones que nos demuestran la existencia de apartamientos psicológicos, originados de cierta incapacidad psíquica de algunos pueblos en épocas determinadas, para asimilar las influencias culturales que les resultan exóticas. Hay dos casos que tienen capital importancia histórica, que son: las altas culturas de la América Precolombina, que probablemente tuvieron como antecedente las culturas melanesia y polinesia (de estas últimas parece que solamente la segunda merece el calificativo de alta cultura); y las altas culturas del Extremo de Oriente, la china, la japonesa, la coreana y la indochina. De tal manera que, junto al proceso evolutivo primario, debemos admitir por lo menos la

existencia de dos procesos secundarios de evolución, el americano y el del Extremo de Oriente.

A la altura contemporánea de la evolución de la humanidad, los dos procesos secundarios mencionados se han fundido en el proceso primario. Esta tendencia a la fusión de los procesos de evolución humana, que hemos llamado en otras ocasiones fenómeno atractivo de la civilización, es el efecto normal de los contactos culturales antes analizados. Por regla general, los pueblos de cultura más avanzada comunican a los de cultura más retrasada, su propio ritmo evolutivo; más adelante mencionaré algunos casos de aplicación de esta tendencia.

El otro problema previo que hay que resolver es el de las direcciones que el proceso puede seguir, o sea el de las relaciones entre evolución y progreso. Desde este punto de vista, pueden presentarse tres situaciones: la evolución progresiva, la evolución regresiva y el estancamiento o ausencia de evolución.

Durante el siglo pasado, muchos autores se inclinaron por la llamada teoría lineal del progreso continuo. Para estos escritores, la humanidad evolucionaba en un progreso constante sin soluciones de continuidad; creían en una única cultura, a cuyo crecimiento ininterrumpido habían de contribuir todos los logros de la humanidad. La crisis del presente se encargó de demostrar lo ilusorio de la primera de estas afirmaciones; el descubrimiento de las culturas históricas vino a borrar la segunda.

No es necesario presentar ejemplos de la evolución progresiva; esta es la forma más corriente, tan es así que hay la tendencia a identificar evolución y progreso. Pero sí es indispensable señalar, aunque sea someramente, algunos casos de las otras dos situaciones.

La evolución regresiva se presenta en las etapas de decadencia de los pueblos y en último periodo de desintegración de las culturas. Además la

evolución lingüística, dentro del período francamente histórico y en cuanto al lenguaje hablado se refiere, es generalmente regresiva; las lenguas hijas surgen por pérdida de recursos sintácticos y corrupción del vocabulario de las lenguas madres; tal sucede con la serie latín clásico, bajo latín y lenguas neolatinas, con la serie griego antiguo y griego moderno, así como con el sánscrito, el pahlí y las lenguas derivadas ario-orientales.

Como ejemplo típico de un caso de evolución regresiva, se suele citar el de las islas de Pascua en Polinesia. Al ser descubiertas estas islas, estaban habitadas por un pueblo bárbaro y cubiertas de ruinas que delataban un pueblo culto como su constructor; los rasgos de los indígenas que las habitaban y los que podían colegirse de las estatuas de las ruinas, eran lo suficientemente parecidos como para admitir que se trataba del mismo pueblo; por otra parte, la sola existencia de población humana del mismo tipo racial de la del resto del archipiélago, nos hace suponer que los antepasados de ese pueblo supieron navegar lo suficiente para salvar las mil millas marítimas, más o menos, que la separan de la isla más cercana; pero el indígena de la época del descubrimiento solamente se aventuraba a pescar en las aguas territoriales. La evolución regresiva es la única explicación posible.

Los períodos de estancamiento o de ausencia de evolución, se han presentado también algunas veces. Al iniciarse la etapa que la historia clásica conoce como la Edad Media, la evolución cambió de sentido en Europa, pero en el Cercano Oriente, precisamente donde nacieron las más antiguas altas culturas, la evolución continuó repitiendo las formas anteriores, para desembocar finalmente en un largo estancamiento; la explicación de este fenómeno es esencialmente psicológica; las culturas orientales habían sostenido una larga lucha, por su propia identidad cultu-

ral, contra el helenismo intruso, llevado por las lanzas conquistadoras de las falanges macedonias y de las legiones romanas; esta lucha pudo ser ganada por los orientales únicamente al precio de estereotipar en tal forma sus rasgos culturales milenarios que cayeron finalmente en el estancamiento. Un proceso similar ocurrió en el Extremo de Oriente, aunque allá especialmente por causas religiosas, los pueblos del Lejano Oriente, después de una corta evolución, cayeron en un largo estancamiento. Ambos estancamientos han desaparecido ya, como resultado del impacto causado en estos pueblos por la cultura occidental intrusa.

Establecida en esta forma la naturaleza íntima del proceso evolutivo humano, pasemos a analizar las etapas de su desarrollo.

CAPITULO VI

El ciclo histórico

Dentro del desarrollo del proceso evolutivo hay grandes etapas y períodos menores.

Las primeras son las grandes unidades históricas que involucran cambios fundamentales en la marcha del proceso; de una gran etapa a otra, cambia el sentido evolutivo; entendemos por sentido evolutivo el conjunto de tendencias generales que predominan en el proceso y de valores fundamentales cuya realización le sirve de meta ideal. Los períodos menores son las divisiones lógicas en que se articula una gran etapa histórica de acuerdo con la marcha del proceso, sin que haya de un período menor a otro cambio fundamental de sentido evolutivo.

Las crisis en la historia no se presentan constantemente, sino que aparecen de tiempo en tiempo, jalonando el curso de los acontecimientos. Entre crisis y crisis, el paso del proceso se torna calmo; transcurre suavemente de tal manera que los hechos se derivan unos

de otros, desenvolviéndose en un acontecer lógico; no fatalmente, pero sí con un desarrollo causalizado, entendido dentro del concepto expuesto antes de causalidad histórica que descansa sobre el acto libre volitivo del hombre.

Hay crisis de grandes proporciones y crisis de proporciones menores. Las primeras afectan a todas las culturas de su época, dentro de su área histórica dada, o sea a todas las culturas que realizan un mismo proceso evolutivo; sus consecuencias, por lo vasto de sus alcances, provocan un desquiciamiento general en toda el área de realización del proceso evolutivo en cuestión, seguido del consiguiente reagrupamiento de fuerzas; por ello, van acompañadas de un cambio de sentido evolutivo. Un ejemplo nos lo proporciona la crisis que culminó con la caída del Imperio Romano y que dio lugar a que nacieran las culturas filiales de la agonizante cultura helénica o grecorromana.

Las crisis de menores proporciones solamente afectan a alguna o algunas culturas aisladas, o aun a una sola sección de una cultura. Debido a que sus alcances son limitados, no bastan para cambiar el sentido del proceso evolutivo; provocan únicamente la desintegración de las culturas afectadas, o la decadencia de los pueblos que las sufren; pero, como sus consecuencias no se hacen sentir en toda su intensidad en el área total sometida a un solo proceso evolutivo, otras culturas u otros pueblos dentro de la misma cultura, toman la dirección del proceso y salvan el sentido evolutivo. Encontramos un ejemplo en las guerras del Peloponeso, que provocaron la decadencia del superdotado pueblo griego; la dirección del proceso de evolución pasó a manos de macedonios y romanos, que recogieron sucesivamente las realizaciones culturales helénicas y salvaron momentáneamente el sentido evolutivo.

Las crisis de grandes proporciones, por regla general, marcan el principio y el fin de las grandes etapas históricas;

durante el lapso transcurrido entre dos crisis de grandes proporciones, se desarrolla toda la vida de las culturas peculiares de la etapa, salvo excepciones. Estas grandes etapas, cuyos lineamientos generales hemos expuesto, las llamamos ciclos históricos.

Un ciclo histórico es una unidad ideal naturalmente observada, un lapso de duración variable durante el cual el proceso evolutivo transcurre en forma equilibrada, sin que lo afecten las grandes crisis, y durante el cual también se mantiene en lo fundamental un mismo sentido evolutivo. Su nombre no tiene, como pareciera indicar a primera vista, un contenido catastrófico o fatalista, el cual no es compatible con la naturaleza del hecho histórico, como hecho de conducta humana que es. Hemos adoptado su nombre únicamente con la idea de destacar la similitud morfológica externa que existe entre el proceso mecánico de la evolución cósmica y el proceso ideal de la evolución humana.

De acuerdo con la observación del proceso evolutivo, un ciclo histórico se divide en tres períodos menores, en los cuales se concreta la trayectoria de su desenvolvimiento.

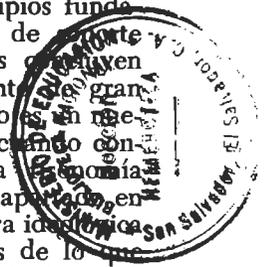
En el primero se fijan las tendencias y el ciclo adquiere su fisonomía propia. Los principios religiosos y el sentimiento a la tradición son muy fuertes; la mayoría de las culturas históricas correspondientes al ciclo se generan en este período. Resulta un estado social caracterizado por un fuerte apego a los principios y convencionalismos que le son peculiares, por una organización social basada en círculos rígidos y difíciles de superar y por la formación de unidades políticas estables y de tendencia perdurable. A este período lo llamamos período de integración, porque en él se concreta el sentido evolutivo propio del ciclo a que pertenece.

En el segundo se desarrolla la vida plena del ciclo. Parte del estado social final del período de integración, dentro del cual aparecen las primeras negacio-

nes que discuten los principios fundamentales que le sirvieron de fondo filosófico; estas negaciones pueden por provocar un movimiento de gran envergadura, cuyo resultado es un nuevo estado social que, aun cuando conserva buena parte de la fisonomía externa del anterior, se ha apartado en lo fundamental de su postura ideológica y lleva en sí los gérmenes de lo que acontecerá en el período siguiente. A este período lo llamamos período de plenitud, porque en él cristaliza el estilo de vida resultante del sentido evolutivo del ciclo a que pertenece.

En el tercero se destruye la fisonomía del ciclo y surge el estado social que permite el cambio de sentido evolutivo. Aparecen corrientes ideológicas cada vez más apartadas de los principios que presidieron la formación del ciclo, las cuales son esencialmente disímiles entre sí y tienen como único fondo común la repugnancia a todo lo tradicional; estas ideologías encontradas, así como las corrientes de reacción que representan la resistencia del medio al cambio que se avecina, provocan movimientos violentos, cada vez más frecuentes y cada vez de mayores proporciones. Resulta un estado social cuyas características son opuestas al resultante del primer período; se discuten todos los principios y todos los convencionalismos; se superan fácilmente los círculos sociales y la organización política se torna débil y de tendencia efímera, por regla general, las culturas históricas correspondientes al ciclo entran en decadencia. A este período lo llamamos período de disolución, porque a través de él se debilita el sentido evolutivo propio del ciclo a que pertenece, hasta desaparecer durante la crisis final.

El remate del proceso es la gran crisis final que, a través de acontecimientos violentos y de grandes proporciones, que se suceden unos a otros con la rapidez del relámpago, disuelve el ciclo y genera el ciclo siguiente. En el curso de la crisis hay un período hueco, au-



sente de evolución, cuando ha desaparecido el sentido evolutivo del ciclo que muere y no se ha concretado aún el del nuevo ciclo en vías de nacimiento; por ejemplo, después de la caída del Imperio Romano y ya desaparecido el sentido en que evolucionó el mundo antiguo, transcurren varios siglos hasta que se presenta el llamado renacimiento carolingio, punto de arranque de la concretización del sentido evolutivo del ciclo siguiente.

La desintegración se opera con relativa rapidez, si comparamos el lapso necesario para que se efectúe con la duración de los períodos anteriores, pero sus consecuencias se prolongan hasta bien entrado el ciclo siguiente. La crisis pertenece por igual al ciclo que desaparece y al nuevo que se genera; no podemos colocarla de manera exclusiva en ninguno de los dos, por ser característica de los fenómenos sociales que no se produzcan con exactitud matemática, es decir que no es posible señalar una fecha exacta para separar, con absoluta seguridad, cualesquiera dos etapas históricas.

Anteriormente hemos dicho que la evolución humana se concreta, de tiempo en tiempo, en las culturas históricas, como figuras estelares del devenir humano. Existe, pues, una estrecha relación entre el proceso evolutivo humano, que es una serie de ciclos compuestos de los períodos menores antes indicados, y el desarrollo propio de las culturas históricas correspondientes; por regla general, las distintas culturas históricas corresponden a un ciclo del proceso y desaparecen con éste, cuando no se han desintegrado antes; el cambio de sentido evolutivo implica una transformación espiritual tan grande, que resulta natural que las culturas anteriores desaparezcan y se formen otras nuevas; sin embargo, hay casos en la historia de culturas que han subsistido a pesar del cambio de ciclo, prolongando su vida como reliquias del pasado.

Una materia muy importante de las

relaciones entre evolución y cultura, es la que se refiere a los diversos aspectos culturales que determinan distintos subprocesos de evolución. La cultura es la suma de las manifestaciones del alma colectiva de las sociedades humanas; cada una de estas manifestaciones constituye un aspecto cultural diferente, que evoluciona con cierta independencia de los demás; es posible que algunos estén aún en crecimiento, cuando otros estén ya en franca declinación; sin embargo, entre todos ellos no puede menos de existir una fuerte influencia mutua que termina por prevalecer.

Los subprocesos de evolución a que me he referido, son los siguientes:

1) —Evolución religiosa, que se refiere a las creencias religiosas, a las soluciones al problema del destino trascendente del hombre y a la moral en cuanto tiene contenido religioso.

2) —Evolución del pensamiento y del sentimiento, que también puede llamarse propiamente cultural, que se refiere a los conocimientos y realizaciones filosóficos, científicos y artísticos.

3) —Evolución lingüística, que se refiere al lenguaje hablado y escrito.

4) —Evolución ética, que se refiere a las costumbres, a la organización social y jurídica y a las normas morales que carecen de sentido religioso.

5) —Evolución económica, que se refiere a todo lo que se relaciona con la riqueza y el trabajo y, en general, con la satisfacción de las necesidades materiales del hombre.

6) —Evolución política, que se refiere a la organización del gobierno, a las relaciones internacionales y, en general, a todo lo relacionado con la vida de los Estados.

Las manifestaciones culturales a que se refieren los tres primeros subprocesos de evolución, constituyen la capa profunda de una cultura, es decir aquellas que la especifican; en cambio, las otras tres forman la capa externa, o sea que pueden sufrir mayores transformaciones sin que la cultura en cuestión

pierda su propia identidad. De aquí que los tres primeros subprocesos marchan más lentamente, mientras que los tres últimos lo hacen con mayor rapidez. Por otra parte, la evolución del pensamiento y del sentimiento, debido a que en ella se hace sentir con más fuerza el aporte individual de algunos miembros del grupo, es la que goza de mayor independencia; suele rendir óptimos frutos, cuando los demás aspectos están ya en declinación; por ejemplo, Grecia en plena decadencia produjo los tres mayores filósofos de la humanidad, Sócrates, Platón y Aristóteles.

CAPITULO VII

El proceso evolutivo primario

Pasemos a hacer una más que somera y esquemática revisión de la historia, a fin de indicar los ciclos en que se han desenvuelto los procesos evolutivos humanos antes señalados, comenzando desde luego por el proceso primario.

Arranca nuestra interpretación del aparecimiento de las más antiguas altas culturas conocidas hasta la fecha; porque con ellas apareció la historia. Anteriormente, o sea en la etapa prehistórica o de las culturas primitivas, apenas si se pueden señalar algunas características fundamentales, a modo de esquemas muy generales. Los pueblos primitivos fueron cazadores y pastores, de vida nómada y de régimen patriarcal; el jefe del grupo humano era sucedido por su hijo mayor; eran endogámicos, es decir que se casaban dentro del grupo humano a que pertenecían. Sus formas sociales fueron la horda y la tribu; la primera es el desenvolvimiento de la familia; la segunda es una agrupación de familias, probablemente con antepasados comunes; sus formas religiosas fueron probablemente el magismo y el totemismo, después que tales pueblos se apartaron del monoteísmo inicial; el totem, el

animal sagrado, era considerado a la vez como el símbolo de la tribu y como el antepasado de sus miembros. Con el aparecimiento de la agricultura, comienza la etapa sedentaria y se transforma la organización.

La agricultura fue inicialmente una actividad femenina; las mujeres fueron las primeras cultivadoras de la tierra en la humanidad. Con esto se elevó la consideración de que gozaban las mujeres en las sociedades primitivas, lo cual permitió la implantación del régimen matriarcal. El matriarcado no fue el gobierno de las mujeres, como su nombre pareciera indicar; sino un sistema mediante el cual la sucesión seguía la línea femenina. El jefe del grupo era sucedido por su sobrino, el mayor de los hijos de su hermana; la razón es que, en estos pueblos, se pertenecía al clan de la madre; el clan era la tribu sedentaria, o sea asentada definitivamente en un territorio; por otra parte, estos pueblos fueron exogámicos, esto es que se casaban fuera de su clan; de aquí que el jefe no podía ser sucedido por su hijo, que no pertenecía a su clan, sino por el mayor de los hijos de su hermana, porque éstos eran los parientes más cercanos que tenía dentro de su clan. El patriarcado fue anterior al matriarcado, así como la caza y el pastoreo fueron anteriores a la agricultura. La idea sostenida por algunos autores de que el matriarcado fue el régimen más antiguo, como resultado de una supuesta promiscuidad primitiva, es falsa; porque la existencia del matriarcado supone que la mujer goce de una consideración incompatible con la pretendida promiscuidad.

Las primeras altas culturas de que tenemos noticia surgieron en los medios sedentarios; sin embargo, las encontramos organizadas en monarquías de claro origen patriarcal; esto pareciera contradecir lo que antes hemos afirmado, pero no es así. De igual manera que la génesis de las altas culturas

posteriores, fue precedida por la conquista realizada por invasores bárbaros y por mezclas de razas y costumbres, es más que probable que el nacimiento de las primeras altas culturas tuvo como antecedente la conquista de los núcleos sedentarios por los nómadas, cazadores y pastores, de las estepas; es lo que los autores llaman "el asalto del desierto al sembrado"; estos conquistadores, de régimen patriarcal, hicieron prevalecer su sistema y crearon las primeras monarquías; solamente que no podemos comprobar históricamente tales hechos, cuya probabilidad nos parece fuera de duda, porque ocurrieron precisamente al borde anterior al principio de la historia.

El proceso evolutivo primario consta, hasta hoy, de dos ciclos: El primero comprende desde las más antiguas altas culturas conocidas, o sea las culturas arcaicas del Oriente Medio, hasta la caída del Imperio Romano; y el segundo, desde el asentamiento de los bárbaros germanos en el territorio del extinto Imperio Romano, hasta nuestros días.

El primer ciclo del proceso primario representa el esfuerzo de la humanidad por superar las condiciones primitivas de vida. Sus períodos menores son:

1) —Período de integración representado por las antiguas altas culturas del Oriente Medio, hasta el Imperio Persa o Aqueménida inclusive. Las culturas originales o culturas sin parentesco como las llama Toynbee, parecen ser la egipcia y la mesopotamia; entre la serie de culturas mesopotámicas, específicamente la sumeroakadia, ya que las restantes manifestaciones culturales de Mesopotamia, la amorrea o babilonia, la asiria y la kaldea, son solamente derivaciones de la sumeroakadia; la cultura hitita es filial indiscutible de la mesopotamia; la hindú anterior parece tener su origen a partir de la colonización asiria o tal vez babilonia; la cultura egea o minoica, que se desarrolló en la isla de Creta y que sirvió de

cabeza de puente para llevar la cultura a Europa, surgió bajo las influencias combinadas de las culturas del Egipto y del Asia Occidental; finalmente la cultura que Toynbee llama siriaca, con sus variedades antiguas hebrea y medopersa, es una filial de la mesopotamia nacida bajo el influjo de los invasores piratas, los "pueblos del mar", procedentes del derrumbe de la cultura minoica ante el asalto de los bárbaros helénicos; no hemos hecho referencia a la cultura fenicia porque no la consideramos como un ejemplar independiente, sino como una simple variedad de la mesopotamia, desarrollada fuera del ámbito geográfico de esta última. El proceso propio del período de integración se puede resumir así: Tras una etapa inicial de ciudades-estados, en las que lo político, lo social y lo religioso se amalgaman, y a través de la lucha entre grupos y de la conquista consiguiente, surge el imperio de tendencia universalista, que es el ideal dominante del período de integración; es una forma autocrática caracterizada por la divinización del autócrata y la tendencia al dominio universal en provecho de un solo pueblo por imperativo religioso; la sociedad se funda en la desigualdad: en la cúspide está el rey-dios, luego viene el pueblo imperial y finalmente, en la base, los pueblos subyugados. El primer esfuerzo es, pues, profundamente exclusivo y tiende a la uniformación; es en suma el egoísmo del grupo convertido en sistema con la justificación religiosa.

Las religiones de este período son politeístas; su panteón está formado por el conjunto de dioses tutelares de las diversas ciudades-estados fundidas en el Imperio; sobre ellos reina con primacía indiscutible el dios de la ciudad capital, que proporcionó el núcleo dominante. El contenido trascendente de estas religiones o falta en absoluto o tiene tan poca importancia que no merece ser tomado en cuenta. Las religiones de este período se subordinan al

poder político y le sirven de soporte filosófico. En suma, son desiguales los dioses, los pueblos y los hombres; es la expresión del egoísmo del grupo, nacido de la conquista que fundó los imperios universalistas.

La religión de los hebreos constituye la excepción; fue monoteísta y de gran contenido trascendente; es que esta religión fue el resultado de la Revelación Divina; por ello, se aparta totalmente de la evolución religiosa del antiguo Oriente. Hay otras dos religiones orientales de la antigüedad, que los autores consideran como religiones superiores, el zoroastrismo y el budismo; la primera fue probablemente el resultado de la influencia religiosa de la más antigua "diáspora" hebrea sobre los medopersas; en cuanto a la segunda, más que una religión fue una especulación filosófico-religiosa, fue el producto del pesimismo decadente de la etapa final de la evolución de la cultura hindú anterior.

También en lo político, encontramos algunas excepciones al imperialismo universalista y autocrático; podemos citar la efímera etapa del feudalismo egipcio, ahogado por la invasión de los hicsos; y las aristocracias mercantiles de los fenicios.

II)—Período de plenitud representado por la Hélade, el Imperio Macedonio y sus estados sucesores y la Roma republicana hasta la marcha de Sila sobre Roma. La cultura nacida en el Cercano Oriente llegó a Europa a través del canal minoico; los griegos o helenos destruyeron el mundo minoico, pero sorbieron su cultura. La cultura helénica, a la que también puede llamarse grecorromana debido a su extensión posterior, fue una filial de la minoica; fue la creación del genio griego que, partiendo de los elementos adquiridos de los vencidos minoicos, creó la cultura quizás más sorprendente de toda la historia mediante la sublimación de los valores humanos. La cultura helénica superó el servilismo interno,

vicio dominante en los imperios orientales del período de integración; su ideal fue la libertad ciudadana, primera realización del genio occidental; su creación política fue la ciudad-estado, la polis, en cuyo seno florecieron dos nuevas formas de gobierno, la aristocracia y la democracia, si bien esta última de alcances limitados; sin embargo, es forzoso reconocer que no pudo superar el egoísmo del grupo en sus relaciones externas. Al sonar la hora fatal de los helenos, como resultado de las guerras fratricidas del Peloponeso, los macedonios, un pueblo bárbaro hermano de los helenos, conquistó primero la Hélade y luego el Asia, provocando así un formidable encuentro cultural; pero se dejó absorber por la cultura arcaica del Oriente; sus estados sucesores fueron orientales en el fondo recubiertos de un fino barniz de helenismo. Roma salvó momentáneamente las relaciones de la cultura helénica; después de su triunfo sobre Cartago recogió la idea del Imperio Universalista para transformarla; sustituyó al autócrata por el pueblo romano, el pueblo-rey, con lo cual, por lo menos por un corto tiempo, creó el imperio universal en función y provecho de la libertad ciudadana. Pero Roma quebró al no poder dar a su imperio la organización que el coloso reclamaba; surgen los capitanes-políticos, que aprovecharon para sus fines de ambición personal la aguda lucha social que conmovía a la ciudad eterna; con el militarismo personalista de los capitanes-políticos quebró el patriotismo romano y se inició la decadencia de un pueblo hasta entonces admirable por sus virtudes cívicas. La marcha de Sila sobre Roma señaló la culminación del proceso decadente.

La cultura helénica o grecorromana partió de una etapa inicial paralela a la del Oriente, pero su evolución posterior fue distinta. Comenzó durante su etapa heroica, por la existencia de ciudades-estados regidas por monar-

quías, bastante parecidas a las que conoció el Oriente, en su período más antiguo; al igual que sus colegas orientales, los dinastas helenos se pretendían descendientes de los dioses; pero en vez de fundirse en un Imperio de tendencia universalista, las ciudades-estados se mantuvieron independientes; y, en vez de evolucionar hacia la autocracia de tipo oriental, lo hicieron hacia formas plurales de gobierno, la aristocracia y la democracia.

La cultura helénica descubrió al hombre y sublimó sus valores; fue una cultura antropocéntrica, lo que la hizo fundamentalmente distinta de las culturas orientales; esto le permitió superar, de manera general, el servilismo interno y la salvó de caer en la autocracia, vicio dominante y ancestral del Oriente. Su religión fue politeísta, como las orientales, pero con un matiz diferente bien marcado; los helenos humanizaron a sus dioses y, a través de su rica mitología, fueron capaces de producir un desarrollo poético y artístico sin precedentes. El carácter profundamente humanista de su cultura, fue un factor decisivo del floreciente del intelecto entre ellos; su Filosofía, aún hoy, es digna de admiración; además, los genios del helenismo sentaron las bases de la ciencia futura.

Los macedonios, en cambio, aunque racialmente emparentados con los helenos, entraron en contacto con esa cultura en una etapa en que la Grecia clásica había comenzado a decaer. Por ello, solamente asimilaron la parte externa de la civilización helénica y conservaron su alma bárbara, es decir virgen, abierta a las influencias extrañas; ello facilitó la absorción cultural del conquistador macedonio por el Oriente militarmente vencido.

Roma, en cambio, sorbió la cultura helénica completa, externa e interna, de cuerpo y espíritu. Dos focos culturales irradiaron su influencia sobre los bárbaros latinos, desde una época anterior a la fundación de Roma. La Magna

Grecia, o sea las colonias helénicas del Sur de Italia, las cuales tenían el mismo nivel cultural que la madre patria; y la Etruria. Los etruscos fueron un pueblo cuyos orígenes están todavía en el misterio; hay autores que los consideran como el resultado de una emigración marítima procedente del Asia Menor; pero, cualesquiera que hayan sido sus orígenes, es un hecho que, a través de sus relaciones comerciales, de sus rivalidades y de sus guerras frecuentes, con los helenos de la Magna Grecia, se fueron helenizando profundamente; cuando Roma fue fundada, el proceso de asimilación cultural había tiempo que se había completado. Estas circunstancias capacitaron a los romanos para ser, en el mundo mediterráneo de aquel tiempo, los continuadores de la cultura helénica y del sentido evolutivo del período.

Roma no fue inicialmente imperialista; sus primeras guerras fueron defensivas, conquistó uno a uno, a sus vecinos italianos, como una necesidad impuesta por las circunstancias, para asegurar la tranquilidad propia. Las guerras púnicas tuvieron, para ella, el carácter de una lucha por su propia existencia, amenazada por la potencia cartaginesa, mercantilista e imperialista. Tal como la reconoce Gonzague de Reynolds, la idea del Imperio probablemente comenzó a aparecer en las mentes de los políticos romanos, poco antes de comenzar las guerras púnicas, para convertirse en norte de su política, cuando su triunfo sobre las tropas de Aníbal, convirtió a Roma en la potencia dominante sin discusión en el mundo mediterráneo. Su creación imperial surgió impregnada de helenismo; pero quebró en breve, bajo el influjo del Oriente.

III)—Período de disolución representado por el Imperio que constituyó la decadencia romana; y, como Roma había extendido su dominio por toda el área donde se realizaba, en aquel momento, el proceso evolutivo primario, arrastró

en su declinación a todos los pueblos y culturas respectivas. Los capitanes-políticos se turnaron en el ejercicio de la dictadura, con lo cual quedó ahogada definitivamente la libertad ciudadana; fue la etapa de Cesarismo. El imperio no fue otra cosa que la legalización de Cesarismo, conservando al principio la apariencia de las instituciones republicanas, para terminar por suprimirlas abiertamente; con Diocleciano, el Imperio fue una autocracia oriental; el contacto con el Oriente descompuso a Roma. Desde un principio, el poder en el Imperio quedó en manos de la soldadesca; las legiones ponían y quitaban emperadores a su capricho; poco a poco la población del imperio se fue apartando del servicio militar y los déspotas usaron, para su mayor seguridad, ejércitos de bárbaros mercenarios; de esta manera, los bárbaros, que ingresaron al Imperio primeramente como esclavos, que luego acapararon los triunfos en la arena del anfiteatro y del circo, concluyeron por ser los dueños de hecho de la situación. La crisis final la constituyeron las invasiones de los bárbaros, que dieron el golpe de gracia a un imperio enfermo de militarismo y cuyo pueblo constructor se había suicidado por medio de la dictadura.

El proceso de decadencia romana es de sumo interés, porque, no solamente nos muestra la disolución de un imperio, sino que es al mismo tiempo la desintegración de una cultura y la etapa final de un ciclo histórico y de su peculiar sentido evolutivo. Las causas profundas de la crisis se remontan a la época de creación de su imperio mediterráneo. La exacerbada lucha social, entre el patriciado y la plebe, dio lugar a que los capitanes-políticos la aprovecharan para fines de ambición per-

sonal, poco a poco, se fue convirtiendo de una lucha de contenido social en una pugna de formas de gobierno, para concluir en una simple lid de caudillos. En efecto, Mario y Sila discutieron aun la preponderancia de la plebe o del patriciado, del común de los ciudadanos o de la aristocracia; Pompeyo y César, sin abandonar del todo las anteriores banderas, encarnaron la pugna entre la República próxima a morir y la dictadura que finalmente se legalizó en el imperio; Antonio y Octavio ya no discutieron principios, sino solamente cuál de ellos habría de sentarse en el trono vacío de César. La conquista romana de los reinos helenísticos, sucesores orientales del Imperio de Alejandro Magno, puso en contacto a los conquistadores con un Oriente en plena descomposición; aprendieron sus vicios y los llevaron a Roma; así quebró la moral romana, su organización familiar y sus virtudes cívicas. La religión romana misma entró en crisis; por motivos políticos, Roma fue aceptando uno a uno los dioses de los pueblos conquistados, su Panteón se convirtió en un conjunto abigarrado, donde se dieron cita los dioses más exóticos y los ritos más extraños; es natural que, por este camino, el romano concluyó por no creer en nada y, lo que es peor, por llevar dentro de sí la interrogante sin respuesta que su falta de religión le planteaba. El resto de la evolución es bien conocido; lo hemos perfilado, más que esquemáticamente, en el párrafo anterior. Cuando los bárbaros llegaron no hicieron otra cosa que recoger los despojos de un Imperio y una cultura, que tenía siglos de sufrir una lenta pero incesante agonía.

(Continuará).

Los Primeros Cien Años de Roberto J. Payró, un Escritor Ejemplar que honró a toda América

Por César TIEMPO

El 19 de abril último, el Presidente de la Sociedad General de Autores de la Argentina, descubrió en nombre de la entidad, en el vestíbulo del Teatro Payró, una placa conmemorativa del centenario del gran escritor epónimo. Una circunstancia doblemente plausible, sobre todo si advertimos que la sala de la calle San Martín de Buenos Aires es la única, entre más de cincuenta abiertas al público, que se honra con el nombre de un dramaturgo argentino. Así como Félix Alberto de Zavalía, cuyo centenario también se cumple este año, fue el único autor nacional y periodista que pidió hospitalidad a la Casa del Teatro, cuidadosamente olvidado por

quienes no debieron olvidarlo, Roberto J. Payró está solo, aunque no olvidado, en esa marquesina, huésped de una ciudad que cambia vertiginosamente de ídolos y es injusta y desmemoriada con sus servidores señeros. Y si bien es cierto que en una sala de la calle Montevideo, devastada por el fuego, aún puede leerse en su vestigio el nombre de *Joaquín de Vedia*, maestro de críticos,



CESAR TIEMPO

diez años menor que don Roberto, y mucho más allá, en un barrio al que hay que llegar con ayuda de un mapa y un postillón, funciona una sala muy modesta en la que se desarrolla una actividad verdaderamente ejemplar, y dicha sala lleva el nombre de *Florencio Sánchez*, también es cierto que la mayor parte de los teatros céntricos de Buenos Aires ostentan impunemente nombres prestados a la cursilería, el mal gusto y la torticoli mental. Pero esta es otra historia. Una historia lamentable sobre la que tendremos que volver algún día.

En aquella ocasión, al descubrirse la placa y hablar a nombre de ARGENTORES para evocar a Payró, me permití poner el acento en el hecho feliz que el futuro autor de "El casamiento de Laucha" hubiera nacido y pasado los años de su infancia y su adolescencia en un "hinterland" provinciano. Mercedes, donde nació Payró hace cien años, tenía un puñado de habitantes, un sol que probaba sus armas siempre recién afiladas en la cabeza de los paisanos, un río insomne y dos arroyos soñolientos. Sólo a un heredero de Amílcar Barca como al padre de Payró, podía ocurrírsele escapar de una epidemia y sumergirse en un poblado que aún no conocía la vibración y la descortesía del alambre. Por supuesto que don Antonio Payró nada debía a sus antepasados, y llegó a América siguiendo la estela de otros emigrantes que venían en busca de paz y de trabajo. Y si bien es cierto que no encontró aquí mucha paz que digamos, en cambio tuvo siempre bastante trabajo. Como Blas Parera, el autor de la música de nuestro Himno Nacional, y Juan Larrea, su paisano de Mataró, el inmigrante hablaba un idioma extraño y, su mismo español, detonaba con su prosodia erizada de adherencias catalanas, pero el hombre bueno, que disponía de la suprema elocuencia del corazón, supo imponerse por sus cabales hablando siempre el idioma de la verdad, y poniendo el hombro en empresas insólitas para su tiempo. Pero ya es sabido que "los catalanes hacen de sus cantos panes". Aquí casó don Antonio—Antonio en latín significa inestimable— con criolla de muchas generaciones, y llevó una existencia dichosa a despecho de contrariedades y contingencias. La verdad es que Roberto J. Payró debía nacer en provincia, vivir en provincia, ser provinciano, traer del campo la picardía y la socarronería de los paisanos y, además, su inagotable espíritu de tolerancia, su paciencia brahamánica, su bondad y su energía sin claudicaciones. Mercedes tenía por aquel entonces las calles de tierra y, si bien la luz eléctrica había llegado un año antes a Buenos Aires, la conquista no había alcanzado el interior. Nuestro héroe nació alumbrado por ese puntual cumplidor de todo trabajo, como llamaba Dickens al sol. El viento iba y venía a sus anchas por esos poblados aquella mañana de otoño en que dio su primer vagido. Por aquel tiempo el presidente Juárez Celman no había creado aún el Registro Civil. También el amor matreaba por aquellas latitudes. Pero los padres de Payró llegaron casados como Dios manda, a Mercedes. El viento se llevó todo lo que podía llevarse, crispando las plumas de los avestruces, cardando las ovejas, desparramando olores,

y cuando Roberto empezó a perderse por los andurriales mercedinos, más de una vez corrió el riesgo de aparecer volando sobre los tejados como una criatura de Marc Chagall. Por esos pagos se imponía la simplicidad y el coraje del gaucho crecido a la buena de Dios: bronco y duro hasta empardar los ñandúes, los pastos punas y el pajal al viento, que apenas si lo agachaba. Para Fierro esa tierra fue una pampa de coraje, para Santos Vega una pampa de canción, para Payró una pampa de hombre. Al que hace lo que debe su verdad le basta. Es curioso señalar que, por los mismos días en que el futuro autor de "Pago Chico" asomaba al mundo, Jorge Isaacs terminaba de escribir "María", la primera novela americana que dio la vuelta al continente, y Carlos Marx retiraba de la imprenta el primer ejemplar de "El Capital". Payró, ya hombre, tuvo ocasión de exaltar la significación de ambos libros. Fue un romántico y un socialista sin claudicaciones a través de todos los avatares de una existencia vicisitudinaria. Ya dijimos que la provincia influyó poderosamente en su formación. A los 15 años se instaló en Lomas de Zamora. De allí pasó a Córdoba, como crítico literario de "El Interior". Andaba con libros, sabía de libros, vivía para los libros. Obtuvo una cátedra en la escuela normal, primero y único empleo oficial que desempeñó en su vida. Treinta y cinco años más tarde el presidente Alvear le prometió hacerlo cónsul en Bruselas, mientras compartía un almuerzo con el rey Alberto de Bélgica, que no se cansaba de elogiar el talento y el coraje de Payró. Pero este hombre que daba calor a los débiles nunca obtuvo el calor de los poderosos. Mejor así. Tenía 20 años cuando llegó a Bahía Blanca. Allí conoció a María Ana Bettini de apenas 16, maestra de los tiempos heroicos del magisterio provinciano, allí se casó y allí se quedó cinco años. Debutó como colaborador de "El Porteño" y terminó fundando y fundiendo "La Tribuna". Y fue, en Bahía Blanca, precisamente, en la pequeña talasocracia del Atlántico, donde Payró descubrió el mundo de "Pago Chico" y se hizo, además, periodista cabal, es decir consumado, total. En 1892 se incorporó al diario de Mitre, que prologaría años más tarde su libro "La Australia Argentina". A "La Nación" entró gracias a la mediación de Julio Piquet, el futuro suegro de Carlos Alberto Leumann, y en "La Nación" se hizo de amigos que lo siguieron y quisieron fraternalmente, desde Rubén Darío a Alberto Gerchunoff, desde Bartolito Mitre a Leopoldo Lugones.

Tuvimos el honor de rastrear sus andanzas por Bélgica y conocimos la emoción de detenernos más de una vez, en los largos años que residimos en Bruselas, frente al caserón de la Avenida Brugmann, donde residió con los suyos. Cuando estalló la primera guerra mundial Payró pudo abandonar la tierra de Maeterlinck, aquel que afirmó apodícticamente que el silencio es el tesoro de los humildes. Humildad y humillación tienen la misma raíz y Payró nunca supo abroquelarse en el silencio porque nunca supo humillarse.

Y si bien jamás escribió a gritos, pero supo hacerse oír siempre a través de una de las prosas más varoniles, más claras, más incisivas y elocuentes que

conoció el periodismo nacional e internacional. Don Roberto permaneció en Bruselas con toda su familia y compartió dolores y horrores, mientras defendía la dignidad de un pueblo inicualemente avasallado. Se atropellaba brutalmente a un país de gentes honestas y pacíficas, cuyas alegrías, esperanzas y angustias había compartido largamente, y él, que estuvo siempre, aquí y en la Patagonia, en Bahía Blanca y en Barcelona, cuando el famoso proceso a Francisco Ferrer, el fundador de la Escuela Moderna, y en muchos lugares más, sin declinar su vehemencia ni su fervor, no se iba a cruzar de brazos justamente en Bruselas. “Letras sin virtud son perlas en el muladar”, dijo alguna vez Cervantes, y Payró lo sabía. Vivió jornadas difíciles, que documentó en sus memorables crónicas de LA NACION con una valentía inusual. Protestó por el asesinato de Edith Cavell, la abnegada jefa de enfermeras de un hospital de sangre, víctima de la sevicia vesánica del invasor, que inspiró a Almafuerte su famoso Anatema. Publicó un violentísimo alegato por el fusilamiento del vicecónsul argentino en Dinant, y otro, no menos encendido por las ejecuciones de 126 civiles en Rossignol, ordenadas por el general Von Tessmar, desde Luxemburgo. Recorrió a pie Lovaina, Namur, Dinant, Waterloo, Mons y otros pueblos para documentarse sobre las depredaciones y crímenes sin cuento, cometidos contra indefensos paisanos y ciudadanos. Pero esta es una historia demasiado larga para pormenorizarla en estos momentos. Lo cierto es que su casa fue requisada no pocas veces, buena parte de sus originales fueron dañados o despedazados y él mismo expuesto a ser fusilado. La providencial intervención del Embajador Blancas, lo salvó del paredón.

Payró joven escribió no pocos versos, pero si no fue un poeta predestinado fue en cambio un poeta del teatro y de la narrativa y, sobre todo un poeta filadélfico, vale decir que cultivó como pocos la poesía de la amistad y la fraternidad entre los hombres. “El mejor poema de un poeta es el poeta mismo”, enunció Milton en una frase insuperable que parece escrita para Payró.

Ocho años menor que Florencio Sánchez, y gran amigo suyo, se inició en el teatro mucho antes que éste, como que ya en 1883 había escrito sus primeros ensayos teatrales “Entre Scyla y Caribdis” y “Alrededor del mundo” y, cinco años después, apenas cumplidos los 21 años, una comedia en cinco actos y en verso titulada “La cartera de justicia”, publicada en los folletines del diario “El Porteño” de Bahía Blanca. Su siguiente fatiga teatral fue “Renata”, adaptación de la novela homónima de Emilio Zola, una de las devociones de su juventud y, ¿por qué no recordarlo?, de la de Leopoldo Lugones, su camarada de bohemia y de ideales juveniles. Pero fue recién el 20 de septiembre de 1900 que Payró recibió el bautismo de fuego de las candilejas, haciendo representar en el Apolo, por la compañía de los Podestá —demiurgos de la escena rioplatense— su CANCION TRAGICA, cuya acción transcurre en Catamarca y cuya joven protagonista fue la inolvidable Lea Conti. Cuatro años más tarde Jerónimo Podestá dará a conocer “Sobre las ruinas”, drama en el que Payró

intentó simbolizar la pugna entre la rutina y el progreso, entre la inercia criolla y la actividad y la técnica europeas. El autor previó con ojos de profeta —y de moralista— la plenipujanza de la Argentina de hoy, su sensualidad tumultuosa, su grandeza edificada sobre muchos inevitables derrumbes y su irreversible capacidad de futuro.

“Marco Severi”, se estrenó un año después y obtuvo cuarenta y cinco representaciones consecutivas, cifra extraordinaria para la época. La misma pieza fue repuesta varias décadas después en el Teatro Cervantes, por la Comedia Nacional, bajo la dirección magistral de Cunill Cabanellas y constituyó un éxito cuyo recuerdo perdurará largamente. La obra respondía a un mayor ajuste entre la ley y la vida, entre la fría crueldad de los códigos y la justicia administrada con corazón. “El triunfo de los otros” desarrolla el drama de tantos hombres de pluma que, urgidos por los apremios de todos los días, deben poner su talento al servicio de los otros, hasta morir agotados en la tarea, desconocidos y subestimados. “Vivir quiero conmigo”, “Fuego en el rastrojo”, “Mientraiga” y “Alegría” fueron hitos de una personalidad que enriqueció nuestra literatura dramática con el aporte de ideas, que los jóvenes iconóforos de hoy, que serán los valetudinarios pasatistas de mañana, llaman, torpemente, obsoletas. Payró nunca negó a nadie sus valores, si eran auténticos y menos a los jóvenes, a quienes comprendió y alentó como pocos. Fue él quien dio el espaldarazo, cuarenta años atrás, a Roberto Mariani, a Elías Castelnuovo, a Alvaro Yunque y, no recordamos, si a Roberto Arlt, que por ese entonces había publicado “El juguete rabioso”. Y cuando le enviamos un ejemplar de la “Exposición de la actual poesía argentina”, publicado en 1927, nos escribió para decirnos que no le asustaban las acrobacias y las audacias de los jóvenes; lo que no pudo admitir nunca era a la juventud que pactaba. Por interés, por pusilanimidad o por incuria.

Si pudiéramos repristinar las palabras, echadas a perder por el abuso y la melcocha del juicio crítico en vacaciones, diríamos que Payró fue un hombre sincero y verdadero, uno de los pocos escritores argentinos de su tiempo, sensible a todas las angustias humanas, entrañablemente solidario con el hombre, fiel a su tiempo y a su conciencia.

¿Conoce el público actual la importancia exacta de su labor creadora, el valor de sus grandes libros o el mérito de sus cuentos admirables?, se preguntaba Alberto Gerchunoff treinta años atrás. Hoy podemos repetir la pregunta melancólicamente persuadidos que la respuesta será negativa.

Y, sin embargo, Payró podría integrar como pocos la galería de hombres representativos de Emerson, pues fue un humanista que no aduló nunca a su prójimo, un escritor cuyo hombro no faltó nunca a toda empresa en que se jugaba la libertad y la dignidad de un hombre o de un pueblo. El mundo se sostiene por la veracidad y la generosidad de los hombres buenos. Un dramaturgo y novelista belga —Aloysius de Smet, actualmente Consejero del Rey

Balduino—, me confesaba pocos años atrás, que todo lo que era se lo debía a Payró. Payró conoció a Smet cuando éste era un muchacho que repartía el pan en el barrio donde residía el autor de “Pago Chico”. Cierta día éste lo descubrió entretenido en la lectura de un libro, mientras esperaba que le pagasen. Lo interrogó. Vio en el muchacho pasta para mayores cosas. Le hizo abandonar la panadería, le costeó los estudios, estimuló su vocación literaria y, más tarde, le hizo publicar su primer trabajo en “La Nación”. Todos los amigos de don Roberto, desde Rubén Darío a José León Pagano, desde Torres García a Gerchunoff, desde Enrique Espinoza a José Sebastián Tallon, cosa curiosa, lo querían como a un padre. Algo debía imponerse en esa naturaleza patriarcal.

Quien lea sus libros, nos decía Gerchunoff, comprenderá por fin lo que significó en la cultura argentina ese ingente productor que se formó en días pasados y hostiles en que el obrero mental era el único a quien la comunidad no tenía en cuenta. Elaboraba la riqueza primordial de la nación y la colectividad se obstinaba en ignorar su verdadera dimensión. Esa realidad amarga nunca desalentó a Payró. Sabía reconocer que el individuo consagrado a las tareas espirituales debía aceptar serenamente su destino y lo aceptó con una naturalidad alegremente heroica. La posteridad le hace justicia.

El 5 de abril de 1928, lo recordaré siempre, vino a buscarme desde Montevideo, el poeta Ovidio Fernández Ríos, un noble amigo. Ha muerto Payró, me dijo, a quien siempre quise como a un hermano. Quiero que me acompañe al velatorio.

Fuimos juntos a “La Nación”. Nunca antes, ni después, yo había visto a un hombre muerto en su ataúd, ni siquiera a mi padre. No olvidaré nunca aquella imagen. No podía resignarme a ver una montaña caída, a un hombre que desbordó siempre vitalidad, fuerza y ternura, postrado y callado entre las tablas de un ataúd, atrapado por el silencio que si nunca hace ruido, luego acompañándolo a la tierra para la última ceremonia, hará menos ruido que nunca. Y es que Roberto J. Payró, que siempre tuvo encendida su antorcha y supo plantarse en el tumulto de los días difíciles, siempre estará vivo. Es un maestro de incontables jornadas, de infinitas edades. Su lección es imperecedera.

El Payró vivo, constructivo, fértil, panadélfico, es el que todos queremos y recordamos. Así como el rey Salomón, salía a la puerta de su huerto e invitaba a participar de su júbilo, así podremos salir nosotros y quienes nos sucedan, e invitar al pobre y al forastero, como si se tratase de una pascua ritual, a compartir nuestra devoción por Payró, obrero tenaz que no cesa.

Recordando a Walt Disney

Luis RIVAS CERROS

Puestos los ojos y oídos con amorosa atención, *Walt Disney* recibió el majestuoso concierto de la naturaleza en toda su plenitud. Y porque los amó, comprendió a los pájaros, a las aguas, al viento, a los montes, a las hormiguitas, a los batracios, a las flores, y cual un Francisco de Asís que fuese alegre, los hermanó entre sí, e invitó a los niños a cantar y a bailar con las criaturitas de Dios la ronda de la amistad jubilosa.

En sus películas pacificó y alegró los bosques. No más conflictos allí, no más miedos, no más abusos de los poderosos. Entre travesura y travesura el lobo malo, el lobo feroz, pierde sus colmillos, y Capucina no tiene ya qué temer por la abuelita solitaria e indefensa. El toro Ferdinando no embiste, ni respira sangre, porque prefiere absorber el grato aroma de las violetas.



LUIS RIVAS CERROS

No hay en el vasto mundo de este risueño pacificador crueldades mutuas, o sadismos de los fuertes. La fiera mala, el malo de las fábulas antiguas no recibe sino burlas amables, pues ya no comete villanías.

A Disney no le interesan como argumentos de sus obras los artificios y dramas de las ciudades. Por el contrario, es en la *naturaleza* donde halla infinitos recursos, que conjugó con mágica habilidad en sus creaciones, animadas con la sana alegría de la inocencia.

Colocado en el terreno de la naturaleza, sus disponibilidades fueron ilimitadas, como ilimitadas son en ella las transformaciones de la materia, en las que basó su técnica para expresar la pluralidad en que, para asombro y diversión de los espectadores, se diversifican sus criaturas.

Tales diversificaciones tienen su base en la asociación, el gran recurso de que se valió para manifestar su ingenio. ¡Ingenio! Freis decía que la esencia de éste “es la capacidad de comprender las diferencias más sutiles”. Nosotros agregaremos que también es la facultad de ver la identidad o cuando menos el parecido entre elementos de distinta especie, pero que el ingenio los asocia de tal modo que si antes *no* les veíamos relación alguna, hoy, de pronto y como la cosa más natural del mundo, se nos presentan semejantes y hasta formando parte de la misma unidad.

Hemos entrado aquí al vasto mundo de los “Tropos”, medios indispensables para expresar la poesía y el ingenio, si bien es cierto que hay una poesía directa, esencial, que poco o nada necesita de esos instrumentos para hacerse *verbo* en el trascendental sentido del concepto.

La correspondencia de las partes asociadas tienen mucha o poca lógica, pero lógica al fin. Así, cuando el poeta dice:

Nuestras *vidas* son los *ríos*
que van a dar a la *mar*
que es el *morir*,

todos encuentran natural la comparación.

Mas, al lado de esa clase de metáforas, lentas, lentísimas, preferidas por los maestros de preceptiva literaria, tenemos otro tipo de identificaciones audaces, desconcertantes, moviéndose con rapidez febril, y en las que los elementos más *heterogéneos* se funden paradójicamente y al margen de la lógica tradicional y tridimensional, en un todo *homogéneo*. Son las metáforas gráficas, los deslumbrantes juegos metafóricos de Walt Disney.

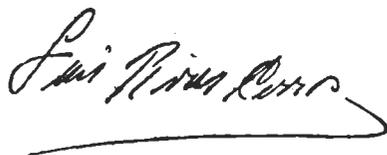
Así, en cada vuelta de los films de este auténtico mago nos sorprende lo imposible realizado por la magia: de repente, cuando es oportuno, la cola del ratón Mickey se convierte en un ventilador. ¿Qué tienen de común para el ojo corriente el gracioso animalito y el aparato que nos refresca? Nada. ¡Ah!, pero para Disney, con un sentido de metafísica *monista*, la in-

finita pluralidad es *una* en la Gran Unidad. Desarticula vertiginosamente los elementos constitutivos de un sér, de un objeto, y con la misma velocidad los reorganiza en diferente estructura, y ¡zas!... de una rosa surge poéticamente un cisne, de una piedra un conejo, de una ramita un ruiseñor. ¡Todo un mundo de prodigio, pero no por ello menos real! Son, en efecto los ciclos evolutivos simplificados. La cadena de transformaciones de la materia que en la naturaleza es larga, por ejemplo: de tierra a savia, a fruto, a capullo y nuevamente de éste a tierra, es en Disney representaciones gráficas, procesos evolutivos abreviados en el tiempo y el espacio.

Por lo tanto, para este filósofo poeta, las manifestaciones de los tres reinos de la naturaleza, los astros, las estrellas, los pájaros, los monstruos, el color, el sonido, la luz, la sombra, los seres animados e inanimados, pueden identificarse poéticamente unas con otras en la elipse de ida y vuelta hacia "*aquél de quien todo deriva y a quien todo retorna*". ¡La gran metáfora del Universo!

Mas, si prodigiosa es la ciencia y la técnica de este genio, nobilísima es la finalidad de su obra. Ella va dedicada a los niños chicos y también a los niños grandes de todas las razas, de todos los pueblos y condiciones. De fecundidad asombrosa, su producción es abundante en cantidad y excelentísima en calidad. De ahí que pudo hacer un reparto masivo de belleza. Su genio lo trasmutó en poesía, en ternura y gracia. Nos regaló su policromía fastuosa, sus matices delicados. Nos hizo ver la afinidad del color y la música, nunca en solemnes lecciones de estética, sino en fábulas regocijantes y escenas ingeniosas del mejor humorismo. Con el toque de su varita mágica resucitó a elfos, hadas, gnomos y koriganes, y los integró a su mundo viviente de ilusión.

Pues bien, en tanto que políticos, que en ocasiones han contribuido a convertir al mundo en un manicomio o en un campo de fieras, han recibido el "Premio de la Paz", Disney, que con su mensaje de belleza nos deleitó y cultivó nobles sentimientos en millones de seres, nunca recibió siquiera la propuesta para tal galardón. No importa, el cariño del mundo entero se manifestó el día de su muerte con la tristeza de los niños, el llanto de las rosas y el sollozo de los pájaros. Ciertamente, es un homenaje puro, limpio de las contaminaciones del convencionalismo y la mentira. Y para un poeta ese es el mejor tributo que se le puede ofrecer...



Poemas de Mercedes Durand

(Salvadoreña)

(FRAGMENTO DEL LIBRO INEDITO "SINFONIA DEL TRABAJO")

Tercer Movimiento

Adagio un poco mosso . . .

"Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dominus Deus Sabaoth"

Maitines que salmodian
pájaros de ceniza.
La patena recibe la voz del Ofertorio.
Palomas matinales sacuden las campanas.
Crucifijos de bronce,
de roble
y de marfil.
Les frères de métier desacollan la vid.
Les frères de couvent leen a San Ambrosio.
Padres Nuestros y Cremos y agudos Misereres
repiten cabizbajos
los pálidos novicios.

Telarañas se enredan sobre los monasterios.
Vitales iluminan góticos campanarios.
Murallas imponentes y llaves oxidadas
resguardan los castillos.
Sevicias monacales y vuelo de sotanas
rondan sobre el viñedo,
el molino,
el lagar . . .
El Señor se deleita con el *Jus primae noctis*
y la sierva afligida
desata su corpiño y deshoja su honor.
El Señor cata el vino y acaricia la espada
y exige de la cuadra
al fiel palafrenero
el caballo veloz.
¡Los siervos de la gleba entregan al Abad
los diezmos y primicias ordenados por Dios!
¡Los siervos de la gleba entregan al Señor
los censos y gabelas ordenados por él!
¡Los siervos de la gleba corean resignados
la máxima feudal:
“No hay siervo sin señor . . .”!

II

Los Molinos

En Lóches el monasterio amanecía
poblado de breviarios y de trinos
y kyries de romana letanía.

La diáfana vertiente y los caminos
llevaron a los monjes del granero
a dar al monasterio sus molinos.

Después el Caballero, asaz vecino,
y todo el menestral y el feudo entero

molió la provisión de su granero
y dio al Señor impuestos por molino.

Las manos de los siervos de la gleba
—sostén de los castillos y abadiatos—
sembraban su dolor en cepa nueva . . .
¡Ah, nobles de castillos y curatos . . . !
¡Ah, tiempos de los siervos de la gleba . . . !

IV

El Vino Medieval

La flor eucarística,
antigua como el beso de la Pascua,
requería del vino
—tinto como la sangre—
para que el oficiante
bebiera y consagrara en el altar.

Señores abaciales
mandaron a los siervos de su feudo
a cavarles la tierra,
a plantarles las cepas,
y al doblado y limpiado de sarmientos.

Acollo y desacollo,
faenas de la alegre primavera . . .
¡Se acerca la vendimia!
¡Maduran los racimos!
Y empieza la jornada en el lagar.

El mosto se rezuma.
El vino se desprende en manantiales.
Llega el Señor Obispo.
Se cierran las bodegas
y los siervos se integran al hogar.

Solera de Burdeos . . .
Viñedos rojinegros los del Rhin . . .
Uvas las de Champaña . . .
Mosela vinajera . . .
¡Ah, clérigos y vino medieval . . . !

v

Los Hortelanos

Las manos diligentes,
monjiles y labriegas de hortelanos,
guardaban los guisantes,
las coles y los nabos
en cestos o en el rústico sayal.

La tierra verdecía
en tréboles y mentas aromadas,
y el alma del hinojo,
y el alma del anís,
trenzaban su poder medicinal.

Lentejas y judías
salían de la vega a la cocina,
y el lego y el vasallo
y el Cura y el Señor
gozaban de la huerta medieval.

VI

El Maestro Zapatero

Monseñor necesita de zapatos papales,
ha de cruzar el puente levadizo del Rey . . .
El hermano portero
encomienda las llaves
al asmático prior,

y alzando su capucha
—es mañana de sol—
se dirige a la calle de las hormas y cueros
en busca de un taller.

Allí los aprendices de negros delantales
abrían con la lezna menudos agujeros
en ante o en charol. . . .
Adustos oficiales
cosían con el cáñamo
los forros de carnero
a malvas zapatillas
de la dama real.
El maestro artesano
humedece la suela,
y al mirar la capucha,
la sandalia,
el sayal,
afloja el tirapié,
acomoda en la horma la pala recortada
y encarga al más antiguo del grupo de oficiales
el orden del taller.
Y al punto se dirige tras el viejo portero
a cumplir el mandato
del grueso Monseñor. . . .

Mercedes Durand

Poemas de Ricardo Bogrand

(Salvadoreño)

La Duda

Dirán que vine solo y vine enfermo
a buscar un remedio
a esta enorme botica solidaria.

Dirán que ya traía la mirada perdida en otro mundo
y que no había
dónde poner la ausencia que llevaba
creciéndome en las manos.

Dirán que ya no tuve soledad
y que incluso
la muerte ya no quiso recostarse en mi hombro,
que viví y no viví,
que anduve algo vago y sonriéndome
por no decir mentiras,

que miré y me miraron
sin saber cómo era el árbol de mi angustia.

Que me mordió el anhelo de encontrar mi presencia
en cada sitio donde estaba mi voz buscando un eco,
que no morí, porque ya estaba muerto,
mil veces muerto en mí con mis preguntas.

Y sin embargo,
y si no marcha todo con premura y me quedo un momento
a esperar la última luz que venga?
Quién de nuevo dirá que yo he vivido
y que quizás morí y no me acuerdo?

Retorno

Si la sombra cayera más lejos,
más sombra y más distante,
más distante y profunda,
más fría que esta noche de invierno
junto al sueño.

Como si aquí mañana
todo viniera a menos
y no quedara nada
sobre la nieve errante.
En el fuego y la nada
de un ayer que agoniza
y se adormece blando
a lo largo
del penúltimo techo que me queda.

Me queda ahora sólo este milagro
balanceándose al viento,
derritiéndose.

Y qué vendrá
que me dará después este perenne viaje
sin fronteras
limitado por mis trastornos viejos?

Si la sombra cayera más lejos
sobre mi propia sombra
no quedaría nada sobre el mundo
que imaginé de lejos,
no sé si viviría para contar de nuevo
lo que han visto mis ojos
cuando ha escapado el sueño.

No sé qué quedaría si de pronto
callara para siempre
y ya no diera un paso
para buscar el alba.

Me quedaría solo
como cuando empecé
a encontrar las cifras de mi cara
creciendo desde el fondo de mi origen.

La Noche Esquimal

*A Nina,
en el recuerdo.*

Todo lo abandoné:
cavé las olas, arranqué los sueños,
dije a la nada adiós,
a todo adiós,
no pronuncié tu nombre
porque ya estaban lejos sus letras repetidas.

Todo lo abandoné:
sigo mi viaje,
de nuevo estoy de paso.

Sobre París cae el calor de agosto.
Salgo a las calles,
voy a las plazas,
me detengo en los puentes
y cual hombre común
veo correr las aguas reverberantes del Sena.

Estuvimos en la noche más corta
que hubo sobre la tierra:
La noche era una línea
y la línea un reflejo
de la noche esquimal.

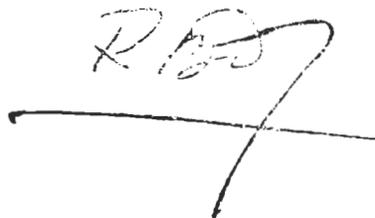
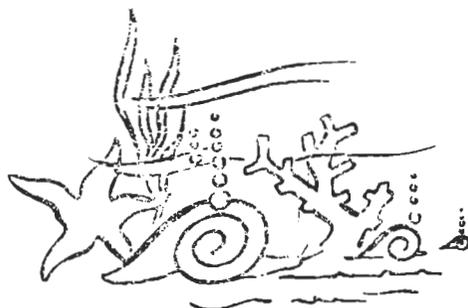
El norte se nos vino de pronto sobre la luz del río,
río heroico plumizo
que otra vez en septiembre cruzarás
con el otoño que hará flamear
las hojas amarillas
junto a los muros de la vieja y callada fortaleza.

Todo lo abandoné:
en mis pupilas queda un poco del verde de tus ojos,
y solo, aquí, junto a otra edad,
en otro meridiano
quiero buscar en este nuevo río
algo que me recuerde
nuestras frecuentes marchas junto al tuyo.

Todo lo abandoné:
dejé tus peces frescos alejarse hacia el alba.
Ya no pude quedarme a esperar tu regreso.

Cuando de nuevo vuelvas
y preguntes mi nombre
contestarán mis pasos
a lo largo de aquellos poblados corredores.

Te digo adiós,
me voy,
vuelve la noche
y el viaje no termina.

A stylized handwritten signature in black ink, consisting of several loops and a long horizontal stroke extending to the left.

Sonetos de Elisa Huevo Paredes

(Salvadoreña)

Dos Sonetos al Oleo

I

¿En qué claro diciembre o en que marzo
de ardido sol y desgarrado cielo
el bermellón, el índigo y el cadmio
me inundarán con su caudal de fuego?

¿En qué luna dormida sobre el tardo
y espeso río de color sin tiempo
desbordarán su cauce milenario
la ardiente grana y el viridian tierno?

Ola densa que rueda hacia la nada
en silencioso grito, luz y lava
de un ignoto volcán sombrío y mudo;

óleo y sangre. . . sierpe que rebsala
por el profundo túnel y se fragua
más alma adentro cuanto más oculto.

II

Sagrado aceite dócil y encendido,
entraña tierna de la viva entraña,
dúctil y noble mezcla de un hechizo
que al suplicio de Tántalo se iguala.

Cálida siena por el sol tostada,
nórdica prusia, cromos amarillos,
violetas y cobaltos hechos llamas
en rojiza amalgama confundidos.

Ola densa y voraz que nunca llega
a tenderse a la playa que la espera
mientras su lento impulso la desvía,

ola de sangre, fascinante hoguera,
sol cegador que mientras más se aleja
más cerca está de la remota orilla.

A la Hormiga

Enséñame el secreto, sabia hormiga,
preciso y acucioso de tu ciencia;
ilústrame en el don de la sapiencia
ávida y diestra de buscar la espiga.

Dame la clave, que tu ejemplo siga
del afán colector y la excelencia
de las colmadas trojes, la videncia
hostigante del ojo tras la miga.

Es hora de aprender. Mas . . . ya no es hora.
Casi va terminando la jornada
y la cigarra deja entre la flora

su inútil voz que vibra en la enramada . . .
Guarde su clave la acaparadora,
su enseñanza no sirve para nada.



Poema de Ricardo Castro Rivas

(Salvadoreño)



RICARDO CASTRO RIVAS

¡Ah, la herida!... El dolor me habitaba en cuchillos...

Honda Mujer de Amor

I

*Llaga de amor que me dará la vida
perpetua sangre y pura luz brotando.*

GARCÍA LORCA.

No conocía el mar ni las montañas. Ni sabía la flor de los amores. Corría descalza tras los pájaros y una estrella custodiaba mi sueño. Ignoraba el ojo eufórico y la guarida del leopardo en celo...

(¡Ah, el río, cubriendo amoroso las piedras! ¡Y el viento, pariendo canciones destinadas a región de abejas!)

Todo estaba escrito y sin embargo, mi alfabeto apenas deletreaba... Hasta que un día, una flor de asombro amaneció en mi cuerpo...

Galopé en las preguntas, desatada. ¿Y dónde la respuesta? ¿Quién el culpable? ¿Dónde el dulce hechor?

(*Por tu felicidad, por tu hermosura que hoy despierta en la noticia del fruto venidero: ¡Salud! ¡Salud! Y me ungieron ciudadana de la multiplicidad*).

Ahuyenté mi asombro y esa noche la luna contempló mi desnudez. ¡Ah, qué lirio iluminado! Nacido había en mí la sagrada brasa donde encender los hijos...

¡Qué alta mi actitud de hembra! ¡Qué aptitud de abeja en ruta de panales! ¡Qué ritual en el agua purificadora!

Y fui entonces We-wé, la niña inquieta. La deseada y deseosa. La florecida en besos aún no entregados. La presentida en sueños de varón adolescente.

Y conocí el mar y las montañas. Me poseyó la espuma y los corales. Me entregué al aroma del más salvaje árbol. Pero aún ignoraba la posesión completa. Mi desnudez urgía un clima de piel cálida.

¡Cómo codiciaba lo innegable! ¡Qué esperar junto al presentado puerto!
¡Y qué celos del mar y la montaña!

II

¡Shalom! ¡Shalom!

Venías como el agua exigente y era río tu tristeza de niño sin juguetes. Yo estaba descalza, trizando estrellas en los charcos y buscando mariposas nocturnas.

Me miraste en silencio —como se mira el mar— y en mis senos temblaron campánulas... Después, nos fuimos asidos de las manos, como hermanitos...

Conocía el mar y las montañas. Contigo conocí la flor de los amores. No sabía aún que orillas enemigas te acechaban... Quizás por eso tu tristeza. Sin embargo, una mirada tuya y nacían países de esperanza...

Y así te amé... Tu beso fue ruta de vino y caminé locamente hacia la embriaguez y el sueño... Para entonces, era la niña de los Veinte Poemas. Si Neruda avistó el oleaje, tú bebiste la espuma. Y musicales fueron los caminos. Mas también largos silencios como trenes de angustia.

Nunca lo dijiste, pero un sol allá muy dentro lo presentía. ¡La orilla enemiga te acechaba! ¿Y nuestro amor? Tú me callabas con tu beso...

III

*Ya nunca más diré: "la vida no tiene sentido",
porque lo tiene.
¡Un sentido tan hondo!
Gracias por todo. Por el dolor también.
Gracias por este fuego que me quema y me salva.*

SUSANA MARCH.

Cruzamos el río en una canoa de bálsamo y tras nosotros quedó la espuma perfumada... En la playa, hicimos nuestra casa de amor bajo las palmas. Recuerdo que no dijimos nada... Yacíamos sobre la arena y tu cuerpo, seda y miel, era unguento derramado sobre el mío. El prado de trigo de mi vientre, ondeaba como el mar al soplo de tu aliento. Mi alta rosa de luto era caracol y manantial...

Y entraste en mí, con la felicidad del río cuando invade el mar...

¡Ah, qué dulce espada de seda y hierro! ¡Cuánta inocencia caída! ¡Oh, amado, recuéstate en mí y llama a los hijos con mi tambor de sangre!

IV

*¿Te acuerdas de aquella roca que se
metía al mar como un barco de piedra?*

"La Muerte de Artemio Cruz"

CARLOS FUENTES.

El mar furioso visitaba nuestra casa de amor bajo las palmas. Un cálido cuchillo despertaba mi sueño y corría entonces a la playa para recoger las raíces salobres que llegaban desde remotos bosques...

Al volver te miraba en silencio, como se mira el mar... Ponía sal en tus labios con mi beso. Y escribía nombres con la arena más fina, sobre tu pecho de altivo guerrero...

Con el tambor de tapir te ahuyentaba el sueño, y corría, huyendo, hasta la Roca del Caracol... Desde allí saludábamos la Vida, oficiando el ritual del nuevo día...

V

*Dueles, atroz dulzura, ciego cuerpo nocturno,
a mi cuerpo arrancado; dueles, dolida rama.*

OCTAVIO PAZ.

Huye, amado, salta los aromas y cuchillos de plata. Hiende el valle como delgada flecha. Cruza el bosque, casi aguja de ciervo. Llégate al mar

y ocúltate en la arena. Yo guardaré nuestro amor de la orilla enemiga. Velaré por ti y por mí...

Sé ahora tu tristeza y estoy alegre. Lucharé junto a Ellos, en tu nombre... Con la lucha, ahuyentaré el dolor de la palabra exilio...

VI

*"...un bello día
él regresará..."*

Madame Butterfly a Susuki.

GIACOMO PUCCINI.

Cuando marchaste —la luna te protegía—, yo sólo tenía lágrimas, lágrimas...

Desde lo alto de la Roca del Caracol, vi zarpar la canoa de bálsamo... Corrí enloquecida y besé tus huellas en la arena, hasta que la marea las ocultó amargamente...

Sabia en mi amor, no dudo tu regreso... Será bello el día y la noche interminable...

La lucha sigue, amado, no desespero... Vendrás, justo a tiempo, para inaugurar los hijos... ¡Sí, amado, nuestros hijos! ¡La más rotunda negación de la maldad!

Puccini



Prosas Líricas de Juan Miguel Contreras

(Salvadoreño)

Gota de Silencio

YO llevo en mí una gota de silencio. Una gota de silencio que es como aceite del espíritu. Paso entre el bullicio y no pierdo la blandura. Tengo tiempo de sonreír a un niño, de ayudar a un anciano. Soy como esos árboles del centro de la ciudad: aunque los que pasen junto a mí me lastimen, yo no altero mi paz. Hay como ramas que se alargan, invitando a descansar.

Esta gota de silencio que yo llevo en mí, hace que mi corazón no se enmohezca. No hay en mi corazón rechinamientos, están sus goznes bien lubricados. Una mano débil, el ala de una mariposa, lo mueven. Es como un tímpano de amor que recoge todas las pulsaciones.

Dice el profeta: “Y he aquí que un grande y fuerte viento desgarró



JUAN MIGUEL CONTRERAS

las montañas e hizo pedazos las rocas ante el Señor; pero el Señor no estaba en el viento. Y después del viento, el terremoto; pero el Señor no estaba en el terremoto. Y después del terremoto un incendio; pero el Señor no estaba en el incendio. Y después del incendio, *una débil voz.*”

Por esta gota de silencio que yo llevo en mí, que es como aceite del espíritu, puedo percibir yo también, como Elías, *una débil voz.* Llega a mi corazón no oxidado por debajo de las ruedas del carro de la ambición, por debajo del terremoto de las pasiones encontradas, desde bajo la codicia voraz de los hombres.

Es esa *débil voz* el niño abandonado, la parturienta de mesón, el mendigo haraposo; porque Dios no está ni en el viento devastador, ni en el terremoto, ni en el incendio. Nos habla desde allí: desde el corazón de los humildes.

Pero sólo sabe escucharlo quien lleva en el corazón una gota de silencio...

Hermano

BASTENME los males que me vengan de fuera. Yo seré siempre mi amigo, mi leal amigo y mi hermano. Puras serán las manos mías con que habré de estrecharme; puro será mi pensamiento con que me contemplaré; puro mi corazón con que habré de amarme.

Bástenme los males que me vengan de fuera. Por la vida yo llevaré siempre una conciencia amiga y un corazón hermano.

No estoy solo

¿QUIEN dice que yo estoy solo? Mentira, yo no estoy solo. Aquí, lejos de los hombres, de la ciudad, en estas excelsitudes, yo estoy con Todo.

Lo Eterno es mi compañero. Por la escala de mi corazón he llegado a estas regiones, y el canto de la Vida embelesa mis oídos. Aquí, Vivo; aquí, Soy. He nacido. Soy.

De otra manera, no pertenecería al mundo. Aquí cuento entre los que viven. Aquí, siento; aquí, veo; aquí, lucho...

Mas allá, a la orilla de mi corazón, de mis dolores, entre los hombres..., yo no *soy*. Allí, estoy; me afano por estar. El Todo ha huido. Una soledad inmensa adormece mi alma. Entumece mi alma.

¿Quién dice que yo estoy solo? ¡Mentira! Aquí, lejos de los hombres, del bullicio, yo Vivo.

Por la escala de mi corazón...

Espejos

ESTE mundo es un mundo de espejos. Espejos a la entrada. Espejos a la salida. Me veo de frente, de lado, de espaldas. Es una maravilla de combinaciones. Allá, soy de baja estatura; en el otro, estirado como una caña. Me veo delgado, grueso, de mil modos; sano, enfermo. Pero soy yo, siempre yo, multiplicado en todas las formas.

Cuando, en el interior de mi cuarto, me asomo al espejo que cuelga de la pared, fuera reina inmenso silencio. Las formas se han ido concentrando, hasta quedar una: la que veo en el fondo del vidrio azogado. Y como esta forma se me ha hecho ya familiar, he llegado a creer que es algo aparte, independiente de las demás. Pero apenas fijo la mirada, voy descubriendo en esta forma a que me he habituado todas las fisonomías, todas las formas, allí concentradas. Van sucediéndose unas a otras de manera espontánea y puedo retenerlas el tiempo que me plazca.

Aquí yo he descubierto que en el bien o mal que hago, a mí mismo es a quien beneficio o perjudico. ¿Y qué es lo que veo, cuando frente a este espejo de mi cuarto sonrío, sino que la forma que en él se refleja —todas las formas concentradas en una— sonrío? ¿Y cuando extendo las manos en actitud de dar? ¿Y cuando las alzo amenazadoras...? Ningún acto, ningún pensamiento, ningún sentimiento, tienen lugar fuera de esta forma, en que están concentradas todas las formas.

Sí, este mundo, es un mundo de espejos, de la entrada a la salida, en maravillosa combinación, en que me veo.

Todo cabe en mi Corazón

DE pie sobre el umbral de cada día, busco la paz para mi corazón, tratando de interpretar la Vida.

¡Qué diáfano y sencillo todo! ¡Qué armonía de vida la de la Vida!

Dilato mis ojos y mi alma hacia la rubia luz primera, ansioso de descubrir lo que sin duda será Red de leyes y Nido de destinos; y ojos y alma, extasiados, sólo contemplan tiernas suavidades, dulces matices, que caben por entero en mi corazón...

Contemplo, luego, un árbol; ante su soberana sencillez —tronco empinado hacia el azul, copa frondosa con flores y pájaros y muchos nidos—, me digo, convencido: He aquí un amigo bueno. ¡Qué paz tan acogedora! Y me tiendo a su sombra y cabe todo en mi corazón...

Mas allá, es un claro manantial. Espejo movedizo. Pupila inquieta en cuyo fondo sí parece haber quedado sorprendido el Misterio, la causa de las causas. Me asomo a su borde y lo primero que miro bajo la luciente

superficie es mi propia imagen, emanada de mí mismo e interrogando a su vez las alturas. Luego, atravesando mi imagen, y siempre hacia dentro, miro troncos de árboles, espesas ramazones, aves en vuelo, espacio, nubes y, por fin, cielo y luz... Aparto mis ojos y la visión desaparece. Una voz, como el eco de mi propia voz, repite en el fondo de las cosas: "Todo cabe en mi corazón..."

Hasta que vuelve el nuevo día...



Autoprólogo a “Poemas en la Ciudad” y Varios Poemas

Por Isabel DE LOS ANGELES
(Guatemalteca)

Lector:

Se me ha dicho que la actitud derrotista de estos poemas no concuerda con mi actitud vital. Los he llevado a lecturas íntimas y han desconcertado algunos, al igual que en el Centro Mexicano de Escritores. Otros poemas, los a mi juicio menos importantes dentro de la arquitectura del poemario, han conquistado críticas favorables, más por su sonoridad que por su trascendencia. Se ha señalado que destruyen, no en la palabra sino al realizarse dentro de un mundo del cual surgen y hacia el que van. Yo añado que el mundo al cual pertenecen es un mundo destruyéndose. Aún, en ellos, no ha surgido el nuevo mundo de los escombros del anterior. Plantean la duda de si surgirá, problema de los últimos años, con una incógnita siempre de pie, no sólo en el contenido de los poemas sino en la actual revolución humana de valores, serie de crisis continuadas que están a punto de transformar al planeta o destruirlo.

Creo necesario aclarar que Poemas En La Ciudad difiere fundamentalmente de lo que podría ser Poemas De La Ciudad. Una sílaba, como se sabe, es capaz de transformar totalmente un contexto. Son poemas escritos en la ciudad, en este caso el Distrito Federal, en México. Pueden o no pueden tener que ver algo con la ciudad, aunque la realidad de ésta, aplastante, si se quiere, está patente en casi todos los renglones.

118

Como no tengo pretensiones de genio, ni mucho menos; ni siquiera intento hacer evolución o evolucionar a la poesía, dentro de ella, si se considera mejor; crear una nueva estética, como tantos de mis contemporáneos escritores pretenden, algunos auténticos, otros no, sólo delinearé algunos modestos puntos de vista que han orientado la elaboración de este libro.

Posiciones infantiles: “Todo libro u obra no sólo debe plantear un problema o situación, sino resolverla también”, quedan eliminadas. Eso está bien para la época dogmática del realismo socialista, ahora felizmente superada, junto con otras posiciones de este tipo en uno de los últimos Congresos del Partido Comunista Ruso. No produjeron buen arte. O arte de alta calidad estética, como pudiera llamarse. Al fracasar los intentos de reducir el arte a fórmulas estéticas (como el cine de Hollywood, que sólo se dirige a mentalidades standard) el marxismo ha empezado a comprender lo difícil de encasillar al arte y sobre todo al artista, quien conserva su independencia siempre, so riesgo de convertirse en un simple artesano. En mi concepto y en un marco literario, el arte sólo plantea. Las supuestas soluciones son patrimonio de políticos, economistas, sociólogos, etc., quienes dentro de los problemas sociales tienen la oportunidad de decidir en el terreno práctico. El arte es sentimiento y su misión consiste nada más *en propiciar el deseo del cambio*. El cambio mismo, su objetivo mediato, no entra dentro de sus posibilidades, lo mismo que las maneras más viables de realizarlo. Como los sociólogos estudian su naturaleza, sin considerar su idiosincrasia ética, queda esto último como problema o tema de la literatura.

Me ha preocupado en los tiempos actuales el que nuestros escritores se coloquen en posiciones extremas y también herméticas. No hay puerta abierta hacia el diálogo, sino una impenetrable muralla de ideas, ya sean acertadas o erróneas, pero para ellos indiscutibles. Lamentable situación de la que a veces no están exentos ni “los grandes”. Cada quien se cree en posesión de la última palabra en concepciones estéticas, como si poseyeran la llave maestra de lo que es o debe ser toda literatura, lo cual al analizarlo no sólo es ridículo, sino evidencia una triste situación en la mayor parte de la literatura del castellano. Aunque afortunadamente hay muy nobles excepciones. Parece ser que los jóvenes de ahora tienden a una mejor comunicación, pero aún no está definida su actitud vocacional. Es asunto de esperar.

Factor fundamental en toda creación es la libertad. En el primer congreso centroamericano de escritores defendí la libertad de crear. Fue una demanda para la juventud a la cual inmediatamente se le buscaron colores políticos —fui, por esta razón, injustamente destituida del diario oficial de Guatemala, en enero de 1966—, pero afortunadamente he conservado mi independencia individual de toda clase de grupos. Odio agruparme, clasificarme, es decir archivarme. Así que *la primera libertad que poseo es la*

interior, pero para manifestarla hace falta una legislación; por lo menos, para nosotros los jóvenes es necesario, a partir de la propia libertad, el obtener el derecho de expresarse abiertamente. Por esta misma razón ha sido difícil clasificar mi poesía, la cual ha recibido adjetivos numerosos, algunos justos, otros no. Se ha tildado hasta de extravagante e individualista, pero esto ya es punto y aparte. (Y trabajo aparte para hacer efectiva la libertad de publicar sin callar).

Dentro de esa fiebre loca de pretendida evolución, renovación o innovación he preferido guardar un equilibrio en mi palabra. Veo mucha hojarasca por el lado de los que podrían llamarse ultramodernos y demasiada polilla en los de la vieja guardia. Mi paso es pausado. Tal vez lo único en mi poesía es una visión diferente de la realidad, propia en tanto he procurado conservarla fuera de todo ceñido escalonamiento de escuela. Poesía sin dios es la mía. Amo a Neruda y García Lorca en cuanto poetas; los odio en cuanto dioses. Mientras, sigo escribiendo, para ver qué sale y qué se puede hacer...

Hoy duele el suicidio...

Hoy duele el suicidio que no tuve.
La muerte alzó dos rojas banderillas de alto,
la sangre no salió toda del cuerpo
y estuve sollozando en un laberinto
más oscuro que nunca.

No quiso llegar el último vértigo
y la herida cuajó ante dos lágrimas abiertas,
en el panteón español, México, d. f.

No a todos les sucede
el estar muertos y vivir en la ciudad,
ver pasar a los vivos a un paso de su jardín
y sentir el bullicio.

No todos pueden convertirse en metáfora
ni en recinto ignorado,
porque tal vez en el estertor que inmoviliza
puede haber un placer que no se diga.

Para mañana quiero una tumba a flor de tierra
y mejor si en el campo.

De tanto vivir en rincones oscuros de ciudades
ha nacido el deseo de cubrirme de sol
algún día, aunque ya esté cadáver.
De huir, aunque sea hasta entonces,
de todas las aglomeraciones, de los archivos.



Esta es la habitación que uso...

Esta es la habitación que uso para recordar.
Puedo ver las orillas de los ríos del tiempo
huyéndome como adolescentes perseguidos.
Aquí me detengo junto a la vida
para rescatar los restos de tanto naufragio
por el que he pasado, por los que me esperan.

Pero no evoco desde las siluetas de los jardines del ocaso
sino desde todas las lejanías que he contemplado.

Entro a los parques del atardecer
con una callada secuencia,
se vacían los senderos terribles
para engendrar mariposas en sus torres.

Me he detenido en duros acantilados
y he sentido rodar el vértigo de la muerte.
Luego fui a miles de esquinas
para contemplar mis huellas de otras edades.

Así las ruedas del silencio saben del ruido
que tuve en otros días, de los sueños
aún conservados, del delirio inocente
que tenían mis juegos en la arena de los mares.

Ah! esa hora de sigilo y recuerdo,
con la casa vacía y las puertas abiertas,
con nadie en el corazón, sólo con la palabra.

Este cuerpo ...

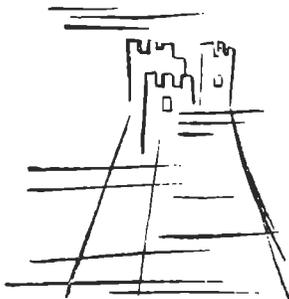
Este cuerpo que suena es muy urgente,
me hace su esclava, me transporta,
tiembla,
vive por cosas que me son ajenas.

Yo lo amo a veces, pero lo detesto,
tan animal a ratos, tan autómata,
tan sutil otras que hasta asusta.

Comete actos muy necios que me duelen,
tiene fuertes deseos, me castiga,
hace que yo doblegue mi entereza.

Me vence tanto que lo desestimo:
sólo vivo por él y lo he odiado.

Isabel de los Angeles



El ausente no sale

(Cuento)

Por José Roberto CEA

“Dicen que los martirizo por mero gozo, por autosuficiencia, por sádico. Si supieran la verdad, la única verdad, ni siquiera se les ocurriría eso... Pero hay tal incomunicación entre nosotros que por más esfuerzos que realicemos, no estamos preparados para enterarnos de todo. Sé que mi hermana hace lo posible por hacerme feliz, lo mismo mi madre, pero ello no basta, pues no entienden lo demás; creen que soy de esa especie de hombres que no saben cuidarse. Sus actitudes son explicables: son para que los vecinos no murmuren y me tengan por algo grande... Seré Grande, no hay duda, pero para lograrlo tengo que recorrer mucho, muchísimo camino, cuestión que no comprenden. Creen que está bien con seguir en lo que estoy; piensan que ello es suficiente para tener seguridad y calma en mi conciencia... Lo que me ha tocado es duro, ¡durísimo! ¡Qué le vamos hacer!... ¡Cada quien en lo suyo!... Por ejemplo, a mi padre le tocó vanagloriarse de mí ante sus amigos, eso no hay cómo cambiarlo. Mi madre, ser la temerosa de siempre. Mi hermana, la que no sabe a ciencia cierta qué es, qué hacer, cómo conducirse, salvo para espiarme y ver en qué me ayuda; pero por su costumbre de llamar con nombre simbólico a muchas cosas —sobre todo mi labor—, le cuesta comunicarse. El resto de familiares son un muro, un silencio, sombras, oscuridad impenetrable. Todos estamos a la intemperie, expuestos, y cada uno busca su salvación... Cada uno trata de hallar la salida personal y no la del resto...”

Entonces llegué y le pregunté qué hacía. Me contestó que meditaba. “Te

veo raro” —insistí— pero él nuevamente dijo que sólo meditaba y que no me preocupara. Yo sé que él se dio cuenta que no me había convencido, pero siguió en su actitud; sin darle mucha importancia a mi presencia. Traté de regresar al presente el inicio de la cuestión. Me acordé de la frase... Nadie sabía a quién iba dirigida, pero él la sintió revolotear en su cerebro y no se apartó de ella. Fue entonces que se le ocurrió coleccionar mariposas. Hizo magníficas colecciones de ellas. Su gozo era mostrarlas. Al principio el ambiente nos resultó duro, pero a fuerza de tenerlo cerca nos acostumbró. Además, con ello no molestaba a nadie, y las mariposas son tan bellas, tan fáciles de cuidar, tan poco espacio que ocupan y tienen otras gracias que sería largo enumerar. En cambio, si coleccionaba peces, nos acarrearía múltiples problemas. Los peces, al sacarlos del agua ponen unos ojos de niño perdido, y el agua, al sentirse sin ellos, suelta unas lágrimas de niña abandonada. Esto entristece a cualquiera y le deja una melancolía redonda, definitiva, que parte el alma. En vista de eso, le aconsejé que coleccionara pájaros, pero al instante nos dimos cuenta de la inconveniencia, pues las jaulas tenían que ser de diversos estilos para que la monotonía no alcanzara el ambiente; además, era necesario inventar recipientes donde guardar los trinos de los pájaros... En vista de esos problemas, fue que se decidió por las mariposas. Consiguí hermosos ejemplares que eran admirados por todos. No había ser viviente de la región que no hablara de ellos en todas partes. Lo que ignoramos es cómo obtenía aquellas bellezas; pero ahí estaban, y cada vez más extraordinarias, fantásticas, únicas...

Toda la casa estaba impregnada de su quehacer. Nadie ignoraba sus andanzas. Aunque él anduviese fuera del hogar, su atmósfera quedaba ahí. Estábamos pendientes de su salida y llegada; nos exaltaba pensar que regresaría con nuevos hallazgos. La familia no dejaba de pensar en qué terminaría aquello... Muchas veces creí que todo era un sueño, un cuento de hadas, o una saga irlandesa... Es que hasta él nos llegaba por momentos como una mariposilla...

Al principio nos asustamos, sobre todo porque el muchacho está en la edad de soñar, y tanto lío pudo hacerle daño. “Se les puede hacer loco” —decía la gente—. “Ese muchacho está en la edad de cuidarse”. “Eso de que se ilusione mucho es malo, muy malo”. Oír tantos decires de las gentes me molestaba. Es que una es tan fácil de sorprender y como en casa todos teníamos miedo, la situación era propicia para el abatimiento.

Fui fácil presa de la angustia. Para salir de su cenegal recurrí a mi madre. Ella estaba igual. Ya éramos dos las angustiadas, éramos dos las perdidas en largos laberintos jamás recorridos; de esto nadie decía nada por temor a la burla, pese a que en casa todos estábamos en un callejón sin salida, en un pozo de angustia inconfesable. Bastaba que nos viéramos a los ojos, en ellos se reflejaba la ansiedad por salir de nuestra situación...

Cuando él oyó la frase, pasó varios días ausente de nosotros. Nos miraba como si nada... Nos dijimos que él tenía que entendernos y así fue. Una ma-

ñana se me acercó y me dijo lo que había pensado hacer. Fue cuando discutimos lo de las ocupaciones y qué clase de ellas era la más apropiada para la situación. Después de mucho discutir se decidió por las mariposas.

Por los corredores de la casa caminábamos en puntillas, temíamos que por una u otra razón, él hubiese dejado abandonada una de sus bellezas y se la estropeáramos. Era un suplicio vivir en aquella casa, pero en algo teníamos que colaborar sus familiares. Eramos los únicos que podíamos comprender la situación.

Seguía coleccionando mariposas: su única preocupación. Nosotros lo alentábamos a que continuara en ello. Era de mucha importancia para él realizar su labor, así lo decía a cada momento.

De su situación no nos dimos cuenta directamente por él, sino por medio de su profesor de música. Bien grabada tengo la escena cuando vino a casa el profesor a comunicarnos su hallazgo: “Señora —le dijo a mi madre— su hijo es un muchacho precoz, es todo un artista, me atrevo a asegurar que es un genio”. Mi madre se asustó, yo también; al instante nos comunicamos con mi padre que se encontraba en la oficina.

“Pero mujer —le contestó— si eso no quiere decir que es loco, ten la seguridad de que eso es bueno para nosotros, ya que en él nos miraremos muy orgullosos. Sólo así puede continuar, como hasta hoy, nuestra prosapia”. “Pero...” —titubeó mi madre—. “Nada de peros, mujer, cálmate que ya llegaré” —respondió mi padre—. “¡Qué! ¡Qué dices?... No. ¿Y por qué nos van a ver mal? Si un artista es un artista aquí y dondequiera... No insistas en lo de loco, que locos son los que creen que el artista es loco... Cálmate, ya llegaré y charlaré con el profesor”. Y cortó la comunicación telefónica. Mi madre, tratando de calmarse, siguió platicando con el profesor de música y con el profesor de matemáticas que lo acompañaba; a mí, esa compañía me pareció rara, sospechosa, ya que el arte y las matemáticas... ¡Se dicen tantas cosas!...

Pero ahí estaban los dos profesores afirmando lo mismo: “el muchacho es precoz, casi llega al genio”. En casa nos asustamos de veras. Sólo mi padre guardó la entereza de siempre; por algo estudió en Europa. Nos recomendó calma, asegurando que comprobaría que estábamos llenas de temor, casi al borde del pánico, por algo de poca importancia...

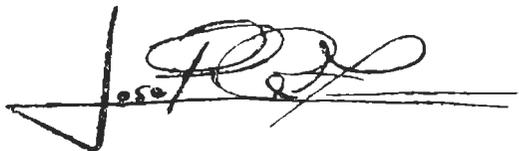
El vecindario está pendiente de lo que pasa. Eso de que en un hogar como el nuestro haya un genio, y en las circunstancias que lo tenemos, no es de todos los días ni de todos los hogares. Por momentos la situación es tensa, nos pone los nervios de punta, nos saca de quicio. Y él como si nada. La atmósfera tensa... Y él como si nada, siempre en su quehacer, seguro, sin desviarse un milímetro de la ruta que se ha trazado. (Que le ha tocado, dice él). ¡Tiene una voluntad de hierro que espanta!... En cierto modo, él y yo, somos como los árabes de la tienda de la esquina. Por las tardes, cuando el sol entra por la ventana, el árabe se sienta en su viejo sillón cubierto con piel de venado y se pone a

cantar en árabe, una canción antigua, nostálgica, bellísima, pero perdida. Una canción de amor, pero sin rumbo. Una canción de retorno a la patria, pero ciega... Cuando la ha cantado muchas veces, se va quedando dormido con la canción en los labios... y la canta en sueños. De pronto se despierta y llora. Lloro mucho y dice que está abandonado en el desierto. Lo dice en árabe. Luego lo grita en nuestra lengua, en forma más o menos inteligible. El resto lo sé por su mujer que está reuniendo dinero para regresar a su tierra con el marido. “El sólo canta o recuerda, luego llora, en eso diluye su desesperación, su inconformidad, su nostalgia por el reino perdido —me dice—, no hace nada verdaderamente serio por regresar a nuestra tierra”. Termina de explicar esto y ella también se pone a llorar. “Para coger fuerzas y seguir luchando —agrega— para regresar de veras...” A esa tierra lejana que sólo ven en sueños, que sólo les sirve para recordar, para tener nostalgia como salvación. Un asidero para seguir luchando, para cantar y seguir llorando... Es posible que esa tierra de los árabes de la tienda de la esquina, no sea tan bella como la nuestra, pero ellos de tanta nostalgia la han embellecido de tal manera que, cuando estén en ella, si es que llegan, no les gustará y regresarán para seguir soñando... “Cada llegar es un principio” —dice mi padre—, luego agrega: “Y buscar no es escapar; desear no es salir huyendo... Cada sueño es una parte de realidad que nos falta”. Mi padre sabe lo que dice, por eso nos da confianza y ello hace que no padezcamos con demasía la situación, aunque haya momentos difíciles. Estos luego pasan y todo vuelve a su ritmo habitual.

Una mañana, él regresó de sus andanzas con un hermoso ejemplar. Fue corriendo directamente hacia mí, para mostrármelo. ¡Qué belleza!... Me transportó a lugares soñados. El parecía satisfecho, pero luego empezó a ponerle reparos. Yo le reproché su actitud, pero al instante le encontraba nueva imperfección; hasta que lo dejó abandonado, inerme... Desde ese momento cayó en un estado deplorable. Nada de su colección le satisfacía. Pasaba largas horas encerrado en su habitación, revisando sus colecciones. Cuando salía, se le notaba cansancio, como si hubiese caminado mucho... Esos días fueron terribles para nosotros; hasta mi padre perdía por momentos su habitual compostura... Mi hermano, como al principio, ausente de nosotros, como que si la frase lo molestaba nuevamente. Todos tratábamos de hacerle bien, de satisfacer hasta su mínimo deseo; pero él, ausente de nosotros, perdido, alejado... De golpe las mariposas no le satisfacían para nada, aunque no se atrevía a destruir sus colecciones como si lo ataran a algo. Sufría y con eso también nos hacía padecer a nosotros. De nuevo, nuestro hogar era un pozo de angustia, un laberinto, un desierto, y mi hermano el salvador, la luz, el misterio, que tenía la llave de la calma, de la felicidad... Pero había que sufrir y esperar. Había que esperar y sufrir. Mientras tanto era necesario ayudarlo a que se encontrase, a que hallase el nuevo camino. “¿Qué camino?” —decía él—. Y francamente, ni nosotros sabíamos qué camino era, ni por qué lo llamábamos así... Por

algo, allá lejos, en el fondo, entre sueño y vigilia, intuíamos el hallazgo que haría desaparecer los muros, que mi hermano iba, de un momento a otro, a mostrarnos la llave del escape.

Largo fue el padecimiento, pero salimos de él. Salimos y salió, porque no hay duda que padece más que nosotros, pues es la víctima y el victimario, aunque diga que sus fantasmas son distintos.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'J. R. R.', written over a horizontal line.

La Hora del Café

CUENTO

Por Manlio ARGUETA

La vieja gorda alzó la voz:

—¡El café está listo!

Eduardo saca la cabeza por la ventana del altillo.

—¡Ya bajo!

Estaba cansado de oír gritar la misma voz, a la misma hora, con el mismo hiriente chillido. Cansado de esa muchacha que le lleva el café. Cansado de todo. Por eso grita ¡ya bajo! para que nadie suba a fastidiarlo.

—No se moleste, quédese ahí.

Y ahí se queda, tendido con la vista fija en la roseta de porcelana clavada en el centro del cielo raso. La brisa del Norte por la ventana. “Tengo que escribir esa carta y debe ser ahora o nunca”.

Ve el Walt Whitman sobre la mesa que le sirve de escritorio y comedor. “Es demás Eduardo, no trates de vencer tu decisión, tienes que escribir esa



MANLIO ARGUETA

carta. No; no la escribo; después me arrepentiría... ¿Arrepentirse? No tienes nada que perder... Vives porque respiras... Esa carta..." Por algunos minutos revuelve los papeles, que guarda en una gaveta, hasta encontrar las hojas de papel amarillo... Siempre le había escrito en ese papel; ahora no sería la excepción. (*Il a fait des ronds | avec la fumée | Il a mis les cendres | Dans le cendrier | Sans me parler | Sans me regarder | Il s'est levé*). Y recordó la última vez de su encuentro con Rosario:

—¿Te pasa algo? —dice Rosario con dulzura.

—Creo que estoy enfermo—. Y la mira directamente a los ojos.

Rosario, segura de sí misma:

—Uno se inventa las enfermedades...

—Todo lo mío es inventado —dice Eduardo con resignación.

—No digas eso, déjame terminar...

—Digo lo que sientes.

Rosario, sorprendida, mientras mira por el ventanal los techos altos y lejanos de la ciudad:

—¿Dices lo que yo siento? No entiendo.

Eduardo no aparta la vista del vaso de cerveza.

—Lo sabes pero no quieres enfrentarte a la realidad.

—¡Dios mío! No sé lo que me está pasando.

Sí; él la provocaba, pero esta vez pensaba dominarse para no darle ningún pretexto.

—¡Tan lindo que se está aquí! Rosario adopta un aire de felicidad. Pensar que hace tres años vinimos a este lugar y todo parecía un sueño.

Desde aquí se ve la ciudad, tendida sobre el lienzo azul. A la derecha, la cruz clavada en la cúspide del Cerro San Jacinto hace jirones la niebla. A unos pocos metros y abajo, la iglesia con sus vitrales de niños y estrellas a lo Joan Miró. Cuando Rosario dijo: "¿Te pasa algo?", tenía poco tiempo de haber llegado a la cafetería "Linda Vista". Se sentaron en una de las mesas que dan al mirador y así estuvieron buen rato sin dirigirse la palabra. Pidieron dos cervezas. Ella con la vista sobre la ciudad, mucho más abajo de la iglesia.

Rosario, dispuesta a romper el silencio, repite:

—¿Te pasa algo?

—Sabes bien que estoy herido...

—Siete días sin vernos me parece una eternidad...

—Herido por todos...

—Has sido un desconsiderado; como si yo no existiera...

Eduardo, volviendo en sí:

—Creo que debemos ponernos de acuerdo...
—Te has retirado sin decirme nada.
—¿No piensas que es lo mejor? —Eduardo adopta un aire de rudeza pero ya sin la altanería del principio.

Rosario, con humildad:

—Me haces falta...

—No lo demuestras.

—Discúlpeme... —Y de nuevo se sintió vencido.

—¿Disculparte de qué?

—Tú lo sabes.

—Sólo te pido que me quieras...

—Sí; a veces creo...

—No lo demuestras aunque lo creas —interrumpe Rosario—. Crees que estoy obligada a hacer lo que te agrada y a no hacer lo que te desagrada.

Eduardo aspira profundamente el cigarrillo.

La vieja gorda pegó un grito desafortado ¡El café! Luego, en voz baja:

—Andá, lleváselo —dice dirigiéndose a la joven mucama— y apuráte que se enfría.

Mientras los pasos suben por la escalera, Eduardo deja de escribir la carta; mira hacia la puerta donde aparecerá la muchacha.

Ella, sin mirarle, como abstraída en la bandeja sobre la cual descansa un frasco de café soluble, un recipiente de aluminio y una taza:

—Si quiere más agua me avisa. —La bandeja tiembla en sus manos. El trata de ayudarla pero la joven se adelanta y desocupa sus manos con violencia. El agua caliente se derrama sobre la mesa—. Perdone... ya le manché sus cosas.

Eduardo, sin darle mucha importancia, pero sin perder ningún movimiento de la muchacha que prepara el café.

—¡Gracias!

—Si necesita algo más me llama —dice ella azorada.

—Gracias... Gracias —dice Eduardo como si no pudiera decir otra cosa. Y comienza a escribir.

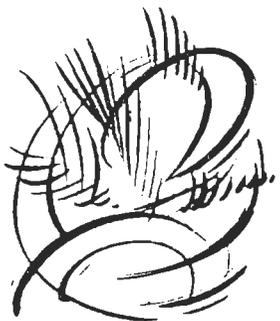
—Dentro de un rato subo a llevar los trastos.

—Gracias —repite Eduardo sin apartar la vista del papel.

Pensaba decirle que se fuera, que lo dejara en paz, que no pusiera esa cara de ángel hipócrita, que no quería nada.

Ella desaparece por la puerta y baja las escaleras.

Eduardo mira la carta inconclusa. Escucha los pasos de la muchacha que se aleja. Por unos segundos no sabe qué hacer. (*Il a mis le sucre / Dans le café au lait / Avec la petit cuiller / Il a tourné / Il a bu le café au lait / Et il a reposé la tasse / Sans me parler*). Guarda la pluma y estruja el papel amarillo donde siempre le había escrito a Rosario... y se toma su taza de café.



Nota sobre Fernando Pessoa

Por Alfonso QUIJADA URIAS

La poesía de Fernando Pessoa no está determinada esencialmente por motivos estéticos o formales, tampoco los elude. Su poesía está inmersa en una actitud visionaria con su don poético. Poesía reflexiva que ahonda y se constituye en mensaje.

La poesía de Pessoa es rica en modernidad. La poesía contemporánea oscila entre la prosa y el canto. Jules Laforge, descendiente de Baudelaire, es el poeta que mejor supo manejar esa dualidad de poesía y prosa. Su influencia dentro y fuera de Francia ha sido profunda como asombrosa. En Eliot la presencia de Laforge es constante. Lo mismo sucede con Fernando Pessoa, buceador incansable en el mundo de la poesía. En una de sus búsquedas habrá sentido el deslumbramiento de la poética de Laforge, tal como sintió el ramalazo de la noche misteriosa de Poe o Baudelaire y posteriormente de la poesía inglesa en la cual era versado.

A través de un doliente lirismo a lo Nerval, Pessoa nos encierra en su mundo. El misterio ontológico es tratado en forma singular y su poesía se revela con preocupada labor de esclarecimiento.



ALFONSO QUIJADA URIAS

La poesía de Pessoa es una vía de acceso al problema existencial del ser.

Alguna vez, en uno de sus poemas he sentido la misma congoja de Kafka, con respecto a la enajenación del hombre, víctima de la esclavitud burocrática.

La grandeza de Pessoa reside en que anticipa significaciones. Da un sentido a través de su expresión simbólica sobre la situación del hombre.

El valor humanístico, los símbolos, denotan en Pessoa una fe o una frustración de su actitud vital o una valorización del drama de nuestro siglo. De nuestro momento crucial, sacudido por convulsiones sociales, por las contradicciones humanas.

Pessoa, heredó de Camoens el aliento vital, de Anthero de Quental, la intuición creadora, preocupada por penetrar el misterio del ser. Cada poema suyo, revela la tortura de que es víctima el hombre. Su lirismo penetra en los problemas metafísicos y en el sondeo para asir las formas del ser.

Cabe afirmar que la poesía de Pessoa ofrece un mundo desequilibrado, visto con ojos de poeta desesperado. El trazo familiar (léase "Tabaquería") de sus poemas, donde está latente el verso conversacional, nos hace más asequible su mundo poético y el mundo de la época avizorado con espíritu voluntarioso.

El sentimiento trágico y pesimista de la existencia está latente en Pessoa, aunque elude con estremecimiento al regeneramiento terrestre. Atraído por el misterio genésico, lo llevan al grito desaforado todas sus intuiciones de gran poeta víctima de la desesperación.

Individualista a veces, pero logra a su modo repercutir condiciones del mundo. En su poesía el ser humano es inagotable. El valor intrínseco toma en él categoría de humanista.

"Indisciplinadores del alma" como dijera de ellos Jorge de Sena o mejor dicho de la generación de "Orpheu" de la cual Pessoa era el más decidido militante; propusieron una lección de libertad y una idea nueva de la literatura y del papel del escritor en la sociedad. Trabajador de su poesía, comprendía cuán duro es el oficio del poeta. Su desgarramiento interior lo llevó a crear los heterónimos tan discutidos. Puro desconocimiento de sí mismo. Los heterónimos constituyen la metamorfosis de su mundo creador: Alvaro de Campos, introductor del futurismo en la poesía portuguesa, Ricardo Reis, el Neoclásico y Alberto Caeiro en quien la poesía toma pose antimetafísica; todos ellos abanderados por un ideal logran descubrir ciertos dominios en la frontera de lo ilimitado.

Sombrío, misántropo. Con un dolor de eternidad, dudando siempre de la realidad, así aparece este "Desconocido de sí mismo".

Todo este esfuerzo de imponer el modernismo contra el academismo reinante, situó los problemas literarios en una posición humana. La literatura portuguesa en manos del oficialismo recibió de este modo el impacto renovador de una literatura nueva, condicionada a destruir el sentido decadente del arte. Fue una toma de conciencia estética.

El diálogo entre el mundo objetivo y el mundo subjetivo se inicia así, gracias al genio de Pessoa que intuye la necesidad de nuevas formas de expresión, desligadas totalmente de lo tradicional.

En pleno desorden caótico Pessoa elabora con cierto humor o malicia la trama más difícil del hombre. Aguza su percepción y se hunde en el reino de lo desconocido, en una lucha desesperada por alcanzar la otra orilla de su mundo catártico.

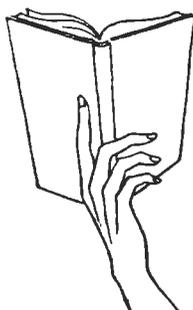
Poesía misteriosa, terriblemente angustiada, eslabón de otra poesía que difícilmente tocamos.

NOTA:

Fernando Pessoa nació en Lisboa el 13 de junio de 1888. Casi toda su existencia transcurre en su ciudad natal, con excepción de una partida —decisiva, es verdad— de su infancia y de su adolescencia: entre sus ocho y dieciocho años, vivirá casi sin interrupción en Durban, en Africa del Sur, donde su padrastra era cónsul de Portugal.

(Tomado de ARMAS Y LETRAS, junio de 1963. N° 2 año 6 II Epoca).

Pessoa usó los heterónimos de ALBERTO CAEIRO, ALVARO DE CAMPOS y RICARDO REIS.

A stylized, handwritten signature in black ink, likely reading 'Fernando Pessoa', with a long horizontal line underneath.

Microensayo sobre la Pintura de Rosa Mena Valenzuela

Por Eduardo SANCHO

SITUEMONOS

Esbozando un microensayo de la pintura salvadoreña, encontramos que no perfila su síntoma decisivo antes de 1960. A partir de ahí, con Carlos Cañas, Camilo Minero y Rosa Mena Valenzuela, se forma el primer atisbo. Cañas en notable agitación y fuerza, da una fugitiva esperanza con su agresividad plástica. Tiene que transformar su crisis íntima, superarla.

Camilo Minero es la transfiguración del pueblo, recolecta el espíritu profundo, la configuración alejada y tímida, pero dinámica del que sufre.

Rosa Mena Valenzuela enfoca nuevas revelaciones, en una colocación de la figura distinta a nuestra manera de ver las cosas.

En tanto, situémonos. Estamos en el

origen medular de la obra pictórica salvadoreña, situación difícil y vital de hondura y angustia.

Un microensayo sobre Cañas y Minero será posterior; porque a ellos no se les ha ubicado en una vertiente crítica aún, ni al sentido de su obra, ni a su valor ante la nueva realidad plenamente latinoamericana.

El impulso del arte salvadoreño no ha sido valorado y el artista se ve defraudado. Pero vienen nuevas mentalidades diferentes, y el último grupo literario formado por Ovidio Villafuerte, Uriel Valencia, Rafael Mendoza y el que aquí escribe, desde su fusión consideraron imprescindible el análisis crítico hacia el arte.

Ese empeño es nuestro. Nadie quiere hablar y la omisión de juicios es un factor que nos lleva a la pasividad y

a la decadencia. Enfrentarse a la obra del pintor es querer hacer un trasplante, identificarse. Cada quien se aventura a lograrlo. Muchos desnudan la pintura. Es como descubrir nuevas tierras.

Este microensayo es en movimiento, como la pintura de Rosa Mena Valenzuela. Los límites de lo racional e irracional son problemas de la psicología. El testigo que conoce su pintura ve con asombro el girar de las líneas, esa profundidad de pensamiento. El uso de material leve en su última obra es para que no se obstaculice el escribir sus pensamientos.

El léxico del crítico tiene que variar ante una pintura tan rebelde. El vocablo Bioquímica parece resolver esta dificultad con sugerencias factibles.

La profusión y abundancia, su prodigalidad, benefician al espectador indiscreto. La obra pictórica tiene que presentar la riqueza en matices múltiples de su búsqueda y de sus conclusiones.

En este *situémonos* no hay fórmulas, soluciones a priori. Si la búsqueda conduce al artista, el crítico también debe tratar de resolver los enigmas planteados, en las situaciones, en los complejos.

Debe sugerir y afirmar.

Bioquímica de la pintura

La pintura en síntesis de Rosa Mena Valenzuela no es una expresión materializada y su contenido es pensamiento.

El pragmatismo no llega a insensibilizarla, sino más bien su capacidad lúcida la liberta.

Hay algo más. La comunicación entre hombres de distintos países y las variantes de un viaje son importantes. La artista viaja por Europa y Oriente y los cambiantes se reflejan en su plástica. Aquella naturaleza extraña que se presenta, sus obstáculos, las fugaces apariciones que deben ser captadas en posición nada cómoda, da por resultado esa pintura rápida y violenta que definirá su obra y su encuentro con una solución en su trabajo artístico.

Vemos entonces figuras desde los ángulos más escondidos, presentando el estudio de la figura y su dominio. Eso es característico, constante. En trazos largos y gruesos una figura se esconde y precipita, y es abismática la profundidad. A veces hay una tranquilidad en esos colores encendidos; pero siempre con el rasgo dialéctico vertiginoso, con esa tensión nerviosa caótica.

Surge además una nueva función artística: el "valor fisiológico", vecino de la bioquímica, que surge de la intencionalidad, de su aceptación. Es una vivencia.

Lo normativo desaparece; no hay ley en tanto se dé el valor fisiológico en un rayón cósmico. Vemos que el firmamento es un plano de puntos y rayones deambulantes, desintegrados, pujantes de fuerza, de acelerados movimientos, a veces ejecutados con plumón u óleo vertido directamente del tubo.

El cosmos del hombre se hace más oscuro, caótico. (Más rayón negro).

El "valor fisiológico" se produce por esa analogía; se identifica el hombre con esa plasticidad que es origen de las fuerzas materiales del espíritu. Es una

identificación de elementos. Esa es la función que se descubre. Por ello hay que comprender la bioquímica en la pintura, para que sea más accesible.

En ciertos ángulos de su arte hay una desfiguración en su exterioridad, pero sencillo en su significado. Sólo en el abstracto se puede concretar la bioquímica, ya que se da en él un mecanismo cósmico más simple; allí, se diría, se da lo núbil, lo niño de la experiencia.

La bioquímica de la pintura se origina virtualmente al afirmarse un estado anormal en los procesos químicos del pensamiento.

A partir de ahí, de esa compleja elaboración cósmica, se origina la profundidad de lo abstracto, origen puramente indígena; hay líneas del barroco (el tiempo).

¿Es intuición plasmar la objetividad íntima de la naturaleza? ¿Está en lo irracional?

La pintora pasa por un período de búsqueda geométrica: el cubismo. Desintegra y asimila esta escuela: sus líneas dan una geometría antieucledéana (Lobatchevsky) de plasticidad compleja. En una petición subjetiva se quiere algo rectilíneo, medido. Hay mediciones a priori, no solucionándose el arte y la pintura tal como la ve el espectador parece estar en equilibrio por sólo el hecho de estar colgada en la pared.

La pintora se encuentra con Chagall, en su poesía, en su metáfora.

Nos intriga el arabesco, su significación. Al respecto, refiriéndose a este aspecto de su obra, escribía un crítico: que en sus caligrafías "se adivina una

búsqueda de la forma mediante el ensayo; pero en una búsqueda tan bien realizada, que de hecho encuentra la figura. Su pincel tratado de ordenar en su posición vital algo que pasó por su imaginación, y en ese afán resulta una gama enredada que sellan su propio estilo. Las figuras aparecen o se desvanecen, como si se escaparan del óleo o la ténpera para esconderse en la telaraña del talento artístico que concibió, surgiendo así una imagen llena de vida y movimiento". Por su parte, la artista nos explica que las líneas significan a veces la búsqueda de algo maravilloso en un laberinto de signos.

Hay además en su obra un planteamiento filosófico; el dominio propio del caos, del caos ordenado, orden intelectualizado.

En su desenvolvimiento, paralelamente a su obra, sufre su pintura lo mítico de Chagall... los "Ángeles" es un éxtasis... Algo de Mathieu y sus explosiones dinámicas. Coincidencias anímicas.

En Paul Klee está representado el símbolo del acercamiento al ser, a su plenitud, en la forma. Para Rosa Mena Valenzuela: "lo simbólico es el aspecto verdadero de la pintura misma, pues es así como aparecen los presentimientos del artista, la situación de las cosas, como él las ve en el espacio y en el tiempo".

La hermandad con Paul Klee origina esa nueva interpretación cósmica de desintegración y simbolismo. Hay algo antagónico entre su introversión en dialéctica y su explosión plástica.

¿Es una realidad íntima su pintura?



y contesta: “precisamente es una realidad íntima, es un trasplante íntimo del artista. Se extrae de la vida misma; aunque intangible, reside en las fuerzas del universo”.

Advertimos los recursos capaces de dar paso al pensamiento. Trabaja con el óleo, para conseguir calidades, hasta donde sea posible; más siendo este material pesado que en cierto modo retarda el pensamiento recurre con frecuencia al gouache, material éste al que domina, consiguiendo con él ingravidez, transparencia, dando más posibilidad de concretar el pensamiento. Tiene que dar la profundidad atenuante, los contrastes difíciles, las superestructuras de su arte.

Tenemos empeño en descubrir sus concepciones por ser una concepción tan propia y personal de ella. Pero precisa una disección previa; su filosofía en términos de la pintura. (Paradoja ésta con el pintor nacional que se limita a plasmar algo inmóvil, sin vida).

Porque en la expresión de este arte personal de que nos ocupamos, no está la vida en su finitud, hay algo más: la infinitud, el infinito lenguaje de la belleza. Ahí donde la línea tiene un significado más rico, el color avanza hacia el descubrimiento de la luz física.

El abstracto en Rosa Mena Valenzuela es el microcosmos estético. Esto parecería antagónico: pero el abstracto es un diagnóstico clínico de la naturaleza. No hemos claudicado a la realidad... hemos ahondado más.

El complejo movimiento pictórico no ha sido criticado en todos sus alcances. Se ajusta la mayoría a los mol-

des clásicos de Hegel y Taine. Nosotros vamos a ensayar y meditar nuevas constantes, se debe criticar la estructura, la radiografía, con un rigor más humano; es como revelar el ser de la pintura, su creador. Es un reto a los clásicos, como diría Bertolt Brecht. No es el enfoque crítico simplemente un archivo donde se acude, sino que tiene que acudir a lo esencial de la historia de la creación.

Aun cuando las figuras humanas no están representadas en la obra, éstas tienen el contenido humano, reflejando las fuerzas creadoras del hombre actual, su modo de vivir.

Intensidad vivificada. Arte y Vida

La fuerza del lenguaje pictórico reside en esa intensidad vivificada, en esos tonos profundos, en esos rayones claves como manifestación psíquica, que son el contenido gramatical de la bioquímica en la pintura. El arte no camina fuera de esta intensidad vivificada. Es característico de nuestra artista meditar cada paso, y difícil en ella evadir la intravida. Hay un temperamento unamunesco. Hay un desafío pleno a las normas comunes, a la morbidez actual, conformista con todo, desenfrenadamente pasivo, tolerante e impersonal.

Esta es la personalidad que nos aparece en su pintura, en su persona.

Hay un esfuerzo en su obra en asimilarlo todo, quererlo todo, plasmarlo todo en su forma simple y sintetizada.

Hay expresiones raciales: ha viajado por el mundo. Aparece plásticamente el dolor como un explosivo desafío.

Esa es su obra... Movilidad... Es intolerante la pasividad. Es así como podemos hablarle a la pintora, en su comunicación en arte.

Normalmente se dice que en Dalí no se da lo poético, sino la especulación cerebral, sueños de la razón que con estremecimientos emotivos dan inefables vibraciones anímicas. Es un arte más de idea que de sentimiento.

No podemos vacilar en la concepción del mundo. Ese es nuestro descubrimiento. La variación, necesaria y elemental a todo arte, está en su expresión plástica, contraste incomprensido a muchos y que es fundamental. Plasmar la vida como situaciones superpuestas, desordenadas al presentarse, necesita una intuición capaz, dispuesta a organizar la armonía en el caos, fórmula distinta a la que planteara Newton.

La vida encierra escenas equivocadas, se busca control en las situaciones, se busca una no-equivocación. Ha llegado la hora del caos y es ahí donde vemos surgir las características originales de la artista en un ensayo *diferente*, al consabido ensayo de la pintura, en su metódica y racional des-

cripción de valores estéticos; es decir, lo que vemos diariamente: la plasticidad fotografiada, estática, premeditada, lógica. Equivocación cósmica; porque la pintura no es premeditación, sino trasplante vital (filosofía, poesía, movimiento, realidad, en resumen, vida).

Y ahí está nuestra pretensión en este MICROENSAYO, hacer una visita a la pintura en general, pasar por mal educado, no callar verdades. Devolver la verdad que se nos quiere extinguir... evaporar. Y eso, como la pintura que nos ocupa, en forma rápida, a contratiempos, a contrapuntos, con vacilaciones, con amonestaciones e indisciplinas.

Así podremos llegar al caos, al trasplante vital que debe buscarse.

Finalizando, glosaremos las palabras de un *expatriado* en el arte que se lamentaba: "Cuando se aprende filosofía se filosofa, al dejar de hacerlo se hace filosofía".

Lo mismo ocurre con la pintura. Que se vaya a la academia a pintar.

Después ya no se pinta, *se crea*.

En nuestro movimiento artístico o artrítico se pinta, pero no se crea... y entonces, ¿hay arte?...



Estado Agónico en José Asunción Silva

Por José María CUELLAR

I

El más terrible violador de la muerte, tiene, desde hace mucho tiempo, un lugar preferido en mi corazón. Principalmente, en las noches locas y funestas de inviernos prematuros.

Demonio aristocrático y femenino. Tan sensible, tan dulce. Perseguido por las risillas infernales de petimetres que consideran un lujo de moda guardar flores marchitas, en sus corazones borrachos de ignorancia.

La sombra delgada y maltrecha del poeta más grande de Colombia, despierta sus instintos bestiales de clase decadente. Los grandes salones llenos de fantasía deshumanizada, dejan en sus ojos fatales, un profundo rencor hacia la vida.

II

1865, año contradictorio. Profundo y estéril. Andrés Bello desciende a la tumba entre exclamaciones de dolor superficial, mientras aúlla entre finos tejidos rompiendo la penumbra de la alcoba colonial, el autor de una noche toda llena de murmullos, de perfumes y de música de alas, una noche en que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas fantásticas. Dos años después, entre cisnes y ánforas paganas, Masaya se llena de luz.

III

“El conjunto de gracias de esta mujer era insuperable. Yo creo no haber visto nunca ninguna que trascendiese junto a esta espiritualidad, semejante belleza tan completa”. Elvira, arrulla sus dolidos huesos de niño enfermizo, junto a la lumbre. Los ojos del chiquillo se beben el cálido mestizaje de su hermana. Su sensibilidad, ve morir la tarde.

IV

Más tarde, pobre, diplomático, hastiado de la vida, Elvira arranca los quejidos a su corazón, que se plasman en uno de los poemas más grandes escritos en la lengua de Castilla. Silva, vuelve al solar de sus mayores. Deambula como un fantasma. Solitario está su corazón. Solitaria la sombra de su cuerpo solloza junto a la tierra helada y llena de agonía. Los perros aúllan en la distancia. La luna brilla. Los insectos se aman en la noche tropical. Las luciérnagas besan su cuerpo húmedo y nostálgico. Entonces cierra los labios llenos de hastío, y deja que hable el corazón. . .

V

La decadencia se mete por sus venas. El vicio le atrae como la muerte. Antes de pegarse un tiro en la sien, como cualquier suicida común y endemoniado, tiene contactos extraños con la más baja estirpe de los hombres. Sus brazos degenerados y tristes mecieron la furia de París. Calles y paredes, donde se estrella el aire primitivo que llega de las pampas, vieron descender, en dura soledad, a un hombrecillo de grises espaldas, con un aire de locura y gruesas lágrimas petrificadas en sus frías solapas. ¡¡Y todavía no se consideraba hermano de Verlaine, García Lorca, y Rimbaud. . . !!



San Juan de la Cruz

Por Rafael GOCHEZ SOSA

Dos nombres, sin lugar a dudas, ocupan posiciones cumbres en la mística de la literatura española: Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Sin embargo, San Juan nos parece revestido de una especial luz con la cual le es fácil nombrar caminos y encontrar, al final, la única razón de su experiencia poética: Dios.

Verso simple pero lleno de ternura crepuscular, convertida en pincel en las manos volátiles del autor. Las palabras, junto al ropaje inefable del encuentro, son símbolos de fervor y arrobamiento en la oscuridad perfumada de una soledad pulsante. “Aunque es de noche” repite al pie de cada núcleo en una de sus más afortunadas creaciones, y esa repetición cae fresca, sonora, como gota de rocío en las manos de un árbol que amanece sediento de transparente asombro.

Razón tuvo Menéndez y Pelayo cuando al referirse al poeta afirmaba que su obra parecía no ser de este mundo, sino una canción angélica. Nosotros pensamos: realidad transparente aprehendida en la exacta posesión del gozo.

Noche oscura del alma, *Cántico espiritual* y *Llama de amor viva*, pueden considerarse sus obras más representativas. Aubrey Bell, comentándolas, escribe: “mézclase la influencia de la poesía hebrea a la de Grecia, Roma e Italia.”

La obra de San Juan de la Cruz, aunque diáfana y al parecer cerca

del gozo de la “unión”, es en esencia, angustia. Respecto a esto Dámaso Alonso en su *Poetas Españoles Contemporáneos* dice: “Estas coincidencias no son azar; son, sencillamente, nuestra radical angustia. San Juan de la Cruz también las sentía, y las condensó, teóricamente, en los túneles de sus noches.”

¡Oh cautiverio suave!
¡Oh regalada llaga!

Característica innegable en la poética del Santo, es el acercar a la común humanidad el misterio de la unión contemplativa. Ruysbroeck, empleó imágenes más vigorosas, pero su misma fuerza aparta de esa “unión” al apenas iniciado lector. Otro fenómeno propio en el hacer creador del poeta es el ritmo interior, palpable a lo largo de toda su producción.

Juan Yepes y Alvarez —su nombre de mundo— nació en 1542. Su encuentro con Santa Teresa de Jesús lo contagió en ardor misional, fundando en Duruelo el primer convento de descalzos. Murió en 1591.

Su obra, aunque breve, posee la música que se identifica plenamente con el “ritmo claro del Universo”, de que nos hablara el profeta David.

Mariano Manent, en un corto ensayo sobre la obra del místico que nos ocupa, escribe: “San Juan de la Cruz fue, de verdad, un poeta *simbolista*: dio expresión viva y sensible a lo abstracto y espiritual, pero la luz del Renacimiento da de lleno en su alegórica arquitectura. Raramente hallaremos en ella esa tendencia al simbolismo vulgar que abunda en *Le livre de creinte amoureuse de Jean Barthélémy*, y del que no está exento ni el mismo Ruysbroeck”.

Una pequeña muestra de la poesía de San Juan de la Cruz, nos conducirá al dominio de su alta interpretación mística.

CANCIONES QUE HACE EL ALMA EN LA INTIMA UNION DE DIOS

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma el más profundo centro!
Pues ya no eres esquivia,
acaba ya, si quieres,
rompe la tela de este dulce encuentro.

¡Oh cautiverio suave!
¡oh regalada llaga!

¡oh mano blanda! ¡oh toque delicado,
que a vida eterna sabe,
y toda deuda paga!
Matando, muerte en vida la has trocado.

¡Oh lámparas de fuego,
en cuyos resplandores
las profundas cavernas del sentido
que estaba oscuro y ciego,
con extraños primores
calor y luz dan junto a su Querido!

¡Cuán manso y amoroso
recuerdas en mi seno,
donde secretamente solo moras:
y en tu aspirar sabroso
de bien y gloria lleno,
cuán delicadamente me enamoras!

CANCIONES DEL ALMA

En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!
a oscuras, y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

En la noche dichosa
en secreto, que nadie me veía,
ni yo miraba cosa,
sin otra luz y guía,
sino la que en mi corazón ardía.

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz del mediodía,
adonde me esperaba,

quien yo bien me sabía,
en parte donde nadie parecía.

¡Oh noche, que guiaste!,
¡oh noche amable más que la alborada!,
¡oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el Amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo guardaba
allí quedó dormido,
y yo le regalaba,
y el ventalle de cedros aire daba.

El aire de la almena,
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme, y olvidéme,
el rostro recliné sobre el Amado,
cesó todo, y dejéme,
dejando mi cuidado,
entre las azucenas olvidado.



VIDA CULTURAL

REUNION DE PENALISTAS

El doctor José Enrique Silva, Abogado y escritor salvadoreño, participó en la Tercera Reunión Plenaria de Penalistas Latinoamericanos, que tuvo lugar en Lima, Perú, del 3 al 15 de abril del año en curso. El doctor Silva y el doctor Guillermo Padilla Castro, costarricense, formaron la Comisión Centroamericana para el gran evento. Los delegados centroamericanos presentaron en la reunión importante ponencia: "Penas y Medidas de la Seguridad", que incluye entre sus puntos principales la supresión de la pena de muerte. La reunión fue auspiciada por el Instituto de Ciencias Penales de Chile, en colaboración con el Gobierno del Perú.

CONCIERTO

La Asociación Pro-Arte de El Salvador, en colaboración con la Embajada de los Estados Unidos, presentó el 6 de abril en el Teatro Dario, de las 20:30 horas en adelante, al violinista norteamericano

Aaron Rosand, con Eileen Flissler al piano. El artista interpretó brillantemente música de Vivaldi, Beethoven, Hindemith, Saint-Saens y otros grandes compositores.

TRIUNFO DE POETA

El poeta salvadoreño José Roberto Cea obtuvo alta distinción en la ciudad de Nueva York, al ganar 2º Puesto en el VI Certamen Literario Internacional, promovido por el "Círculo de Escritores y Poetas Iberoamericanos de Nueva York", con su obra poética "Códice Liberado". La obra fue leída por el Secretario del mencionado "Círculo", en la reunión que tuvo lugar en el Banquet Hall del "Carnegie International Center". El Vice-Cónsul de El Salvador en Nueva York recibió la medalla y el diploma del galardonado, quien no pudo recibirlos personalmente.

DOCE PINTORES

El 20 de abril, en primeras horas de la noche, fue inaugurada en el Salón

de Exhibiciones de la Casa Freund, una muestra de obras pictóricas de doce artistas salvadoreños. La exposición fue auspiciada por el Comité Nacional de Artes Plásticas. Allí se escogieron los cuadros que se enviarán a la Bienal del Brasil, a fines del presente mes. Los trece cuadros seleccionados pertenecen a Carlos Gonzalo Cañas, Mario C. Martí, Raúl Elas Reyes, José Benjamín Cañas, Julia Díaz y Antonio Guandique.

CUADROS INEDITOS

La celebrada pintora nacional Rosa Mena Valenzuela, inauguró el 26 de abril en la Casa del Arte, una exposición de nuevas obras. Entre ellas se cuentan algunas intitoladas: *Cristo en Rojo*, *Imagen de la Pasión*, *Recuerdo de Roma*, *Apunte en Convent Garden*, *Estudio en Amarillo*, *Puerto Norte* y *Variaciones*.

EXPOSICION DE PINTURA NICARAGÜENSE

Clementina Suárez, poetisa hondureña, acaba de llegar al país con una colección de cuadros de los mejores pintores de Nicaragua, pertenecientes a la época actual. Viene enviada por el Ministro de Relaciones Exteriores del hermano país, doctor Alfonso Ortega Urbina. Uno de los principales patrocinadores de la exposición de estos cuadros en El Salvador es el centroamericanista don Francisco Núñez Arrué.

ORQUESTA DE CAMARA

Después de una conferencia que ofreció en el local de Artes Plásticas (dependiente de la Dirección General de Bellas Artes) el conocido periodista Ramón Hernández Quintanilla, y que forma parte de un Curso Elemental de Teoría de las Artes, actuó brillantemente la Orquesta de Cámara del Conservatorio Nacional de Música. En el desarrollo de este mismo programa de conferencias se hicieron interpretaciones de arte dramático, por medio del Elenco Estable de Bellas Artes.

NUEVO TRIUNFO DE ROBERTO CEA

Un nuevo triunfo, que viene a darle fama internacional, acaba de conquistar el poeta y prosista José Roberto Cea en España: obtuvo el Premio de Poesía "Leopoldo Panero" 1966, por su obra titulada *Todo el Códice*. Cea alcanzó este galardón en la Madre Patria, participando entre numerosos concursantes de todo el mundo de habla hispana. El Consejo Editorial del Instituto ha enviado comunicación al poeta, informándole de la impresión de su obra, de la cual le serán enviados mil ejemplares y como derechos de autor el 10% sobre precio de venta del tiraje entero.

NUEVO CIRCULO LITERARIO

En la ciudad de Sonsonate se ha fundado el nuevo "Círculo Literario Más Luz". Entre sus fundadores sobresalen los poetas e intelectuales Eduardo Menjívar, Luis Galindo, Hugo Valladares, Dagoberto Vega Cea, Emeterio Castillo y Julio Cárcamo Paredes.

CONCIERTO

Asociación Pro-Arte de El Salvador y el Ministerio de Educación ofrecieron el 9 de mayo en el Teatro Darío, de las 20:30 horas en adelante, un espléndido concierto de la Orquesta Sinfónica de El Salvador, bajo la batuta del Director Huésped José Serebrier, uruguayo. El programa se desarrolló así: *Obertura de los maestros cantores*, de Wagner; *Don Juan*, de Strauss; *Sinfonía N° 4*, de Dvorak.

TRIUNFO DE ROBERTO ARMIJO

Roberto Armijo obtuvo Primera Mención Honorífica en el Certamen Hispanoamericano y de las Filipinas, que celebró el Primer Centenario del Nacimiento de Darío. El trabajo presentado por Armijo lleva este título: *Rubén Darío y la concepción de la vida*. El Premio Único, consistente en \$5.000 dólares, fue concedido al escritor nicaragüense Pedro

Hurtado Chamorro por su obra *La mitología en la poesía de Rubén Darío*. El jurado calificador estuvo compuesto por los siguientes escritores: Guillermo Díaz Plaja, español; Ernesto Mejía Sánchez, nicaragüense; David Vela, guatemalteco.

EXPOSICION DE JOVEN PINTOR

El 11 de mayo se abrió al público una exposición de dibujos a tinta china, del artista salvadoreño Carlos Castaneda, joven y distinguido alumno de la Academia que dirige el Maestro español Valero Lecha. Los cuadros fueron instalados en la sala de exhibiciones del Instituto Salvadoreño de Turismo. Los dibujos de Castaneda se refieren especialmente a la industria textil. La invitación para asistir a la exposición fue firmada por el Gerente de la Unión de Industrias Textiles, señor Rafael David Arévalo.

CONFERENCIA DE TOÑO SALAZAR

Toño Salazar, nuestro gran caricaturista, es también intelectual de primera clase. El 12 de mayo, en el Salón Principal de la ODECA, ofreció interesante conferencia bajo este título: *El dibujo y la vida*. La presentación del disertante estuvo a cargo del doctor Reynaldo Galindo Pohl, Académico de Número de la Academia Salvadoreña de la Lengua.

APOYA EL ATENEO RECONOCIMIENTO A ESCRITORES

Expresiva nota ha dirigido el Presidente del Ateneo de El Salvador, doctor Ramón López Jiménez, al Presidente de la Academia de la Lengua, Dr. Hugo Lindo, a fin de que esta entidad apoye la moción presentada ante los Poderes Públicos en el sentido de que los escritores Claudia Lars, Salarrué y Vicente Rosales y Rosales sean objeto de un público reconocimiento. La carta del Ateneo a la Academia es la siguiente: "8 de mayo de 1967. Señor doctor Hugo Lindo, Presidente de la Academia Salvadoreña de la Lengua, Ciudad. Muy estimado Señor

Presidente: Es con toda satisfacción que me dirijo a usted para rogarle que la Academia que preside coadyuve en la forma que lo estime mejor, al propósito del Ateneo de El Salvador, para obtener un reconocimiento, por parte del Gobierno, en ayuda económica, a tres ilustres representantes de las letras nacionales, como son Claudia Lars, Salarrué y Vicente Rosales y Rosales. Le acompaño copia de la nota que envié al Señor Presidente de la República en ese sentido, que completa los conceptos de la presente. No dudo que usted, en su calidad de intelectual de positivos prestigios, nos ayudará eficazmente al logro de nuestros anhelos. Lo saluda cordialmente su respetuoso amigo y servidor. Ateneo de El Salvador. Ubi Scientia. Ibi Patria. Ramón López Jiménez. Presidente.

OLEOS Y DIBUJOS

En el Centro El Salvador-Estados Unidos se inauguró el 16 de mayo, de las 20: 15 horas en adelante, una exposición de óleos y dibujos de Ernesto Rodríguez Aguirre. Numeroso público asistió al Acto.

CONFERENCIA

El estimado escritor salvadoreño Luis Gallegos Valdés ofreció en el Salón de Conferencias de La Prensa Gráfica, el 18 de mayo, de las 20 horas en adelante, una interesante conferencia sobre este tema: *Azorín, maestro de la prosa española*. La plática fue patrocinada por el Instituto Salvadoreño de Cultura Hispánica.

TRIUNFANTE EN CONCURSO

El señor Bernardo Mejía Recinos, empleado del Departamento de Arte de La Prensa Gráfica, alcanzó primer puesto en el Certamen del Sello Pro-Infancia, 1967. El jurado calificador estuvo formado por los señores Valero Lecha, Walter Bénéke y César V. Sermeño. La decisión fue unánime y el jurado consideró, además, que merecían Mención Honorífica los carteles

firmados por Bernardo Mejía Recinos (ganador del premio) el titulado *Azulejo* y el de Edgardo Amaya Guillén, que lleva este nombre: *Tabú*.

CONCIERTO

La Asociación Pro-Arte de El Salvador presentó el 25 de mayo en el Teatro Darío, de las 20:30 horas en adelante, al pianista español Rafael Orozco. El aplaudido artista interpretó música de Mozart, Brahms, Chopin y Albéniz.

CONFERENCIA

El Instituto Cultural El Salvador-Israel invitó a la conferencia que el Profesor Francisco Morán ofreció a numeroso público en el Centro de la Comunidad Israelita, el 24 de mayo, de las 20 horas en adelante. El tema escogido por el maestro y escritor salvadoreño, fue el siguiente: *Israel y El Salvador. Semejanzas y Diferencias*.

EXPOSICION DE PINTURA NICARAGUENSE

La inauguración de Pintura Nicaragüense, traída a nuestro país por la poetisa hondureña Clementina Suárez, tuvo lugar el 30 de mayo, en los Salones del Instituto de Turismo, de las 20 horas en adelante. Circularon invitaciones de la Dirección General de Bellas Artes y de la Embajada de Nicaragua. Los pintores que expusieron sus obras son estos: Alejandro Aróstegui, Orlando Sobalvarro, Dino Aranda, Leoncio Sáenz, Francisco Pérez Carrillo, Rivas Navas, Leonel Vanegas, César Antonio Izquierdo, Omar de León, Caracas, Edith Gron, Silvio Miranda, Fernando Saravia, Luis Urbina, Jenaro Lugo, Roger Pérez, Carlos Alvarez, Noel Flores, Ramón Frankaper y Carlos López. Después del acto inaugural don Francisco Nuñez Arrué, Embajador de El Salvador ante la ODECA, ofreció a los concurrentes una cordial recepción.

NUEVAS COMPOSICIONES DE MARIA DE BARATTA

María de Baratta, folklorista de nombre internacional y compositora de música, ha editado tres nuevas obras musicales en forma de canciones: *Xochiquetzal*, *El juego nuevo* y *Los Maquilishuats*. La primera obra tiene "letra" escrita por doña María, en español y en náhuatl.

ORQUESTA FRANCESA

El 13 de junio se presentó en el Teatro Darío, de las 8:30 horas en adelante, la Orquesta de Cámara de Paul Kuentz, de París, Francia. El evento fue patrocinado por la Asociación Pro-Arte de El Salvador, en colaboración con la Alianza Francesa y un grupo de franceses residentes en El Salvador. El programa, desarrollado brillantemente interpretó música de Rameau, Haydn, Telemann, Saint-Georges, Barber, y danzas populares rumanas de Bartok.

BALLET NACIONAL

El 7 de junio, de las 20:30 horas en adelante, se presentó el Ballet Nacional Salvadoreño en el Teatro de Bellas Artes, bajo la vigilancia de su distinguido director, Salvador Barillas. Artistas huéspedes del Ballet Guatemala —Richard Devaux y Brenda Arévalo— dieron al espectáculo mayor realce. El programa desarrollado fue el siguiente: *Gala*, música de Franz Lehar y coreografía de Salvador Barillas; *Grand pas des deux, del Cascanueces*, música de Tchaikowsky y coreografía de Ivanov; *Alborada del gracioso*, música de Ravel y coreografía de Guillermo Keys; *Paquita*, música de Min-cus y coreografía de Antonio Crespo; *Nubes y fiestas*, música de Debussy y coreografía de Guillermo Keys.

RECITAL DE CANCIONES

Gladys de Moctezuma, soprano, y Enrique Fasquelle, pianista, ofrecieron un magnífico recital de canciones el 20 de

julio, de las 20:30 horas en adelante, en el Centro El Salvador-Estados Unidos. Numeroso público aplaudió a los artistas.

CONFERENCIA

El periodista y escritor salvadoreño Italo López Vallecillos ofreció el 19 de junio, de las 20 horas en adelante, en el auditorium de La Prensa Gráfica, interesante conferencia bajo este título: *Miguel Pinto padre, periodista de ayer y de hoy*. La conferencia fue patrocinada por el Ateneo de El Salvador. López Vallecillos trabaja con talento, seriedad y honradez, en el campo de las letras. Va alcanzando alto puesto en el medio literario centroamericano como historiador y ensayista. También escribe poesía.

BALLET GUATEMALA

El 23 de junio, de las 20 horas en adelante, se presentó al público salvadoreño, en el Teatro Nacional de Bellas Artes, el conjunto de danza que trabaja bajo este nombre: Ballet Guatemala. Ofreció brillantemente la obra clásica de Tchaikowsky *El lago de los cisnes*. La función fue patrocinada por los Ministerios de Educación, de Guatemala y El Salvador, con motivo de la celebración del Día del Maestro.

GRAN CONCIERTO

El famoso quinteto de música de cámara, llamado "Colegio Musical de la Filarmonía de Berlín", se presentó en el Teatro Darío el 27 de junio, de las 20:30 horas en adelante, interpretando en forma magnífica obras de Bach, Mozart y Hindemith. Este conjunto artístico, organizado hace apenas tres años, ya es conocido en Inglaterra, Austria, Francia, Italia y otros países de Europa y América.

CONFERENCIAS

La Embajada de los Estados Unidos Mexicanos, la ACISMEX (Asociación Cívico Social Mexicana) y la ASUGRAMEX (Asociación de Universitarios Graduados

en México) invitaron para una serie de conferencias que ofreció el Honorable señor Enrique Buj Flores, Agregado Cultural a la Embajada de México en nuestro país, en el Auditorium de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional, Ciudad Universitaria. El programa se desarrolló así: *México Prehispánico*: 1ª conferencia: *Migración, religión y educación*; 2ª conferencia: *Instituciones, ciencia, tecnología y arte*; 3ª conferencia: *La caída de Tenochtitlán*. También se ofrecieron proyecciones de transparencias, para ilustrar los temas.

ARTISTA SALVADOREÑO ALCANZA NOTABLE TRIUNFO EN LOS EE. UU.

Muchos triunfos está cosechando en Estados Unidos Gilberto Orellana h., violinista salvadoreño que hace estudios profesionales de violín y composición en la Universidad de Albuquerque, Nuevo México. En carta familiar dirigida a su padre, el también violinista y compositor Gilberto Orellana p., le comunica que ha obtenido una beca para los estudios que realiza actualmente bajo la dirección de los doctores Frederick y Keeler, catedráticos de violín y composición, respectivamente, de la mencionada Universidad.

Además comunica que formará parte de la Orquesta Sinfónica de la Universidad, para lo cual ha sido distinguido por sus superiores, en atención a su aplicación y aprovechamiento en los estudios. El director de la Sinfónica de Albuquerque lo ha seleccionado para integrar el conjunto de violinistas, lo cual es una distinción honorífica. Su participación como miembro de esta Sinfónica se inició en octubre pasado.

Los triunfos que actualmente cosecha nuestro compatriota, se deben directamente al señor John Donald Robb, ciudadano norteamericano que estuvo hace algún tiempo en nuestro país y al conocer al joven Orellana hijo, y darse cuenta de sus capacidades como intérprete violinista y como conductor de orquesta, dispuso llevarlo por su propia cuenta a los Esta-

dos Unidos, donde le ha brindado toda clase de estímulos y apoyo material para el logro de sus aspiraciones. Vive en su casa, no como huésped sino como miembro de su familia, según informan los padres del joven Orellana. Además, estudia

inglés en un instituto por cuenta del mismo señor Robb, quien es un amante del arte y se satisface en ayudar a jóvenes valores que él mismo escoge, pues además es experto conocedor del arte musical.

NOTA DE DUELO

A las 8:30 de la noche del viernes 10 de marzo del año en curso, dejó de existir en esta capital el apreciado periodista y distinguido pedagogo don Francisco Espinosa, quien desde hacía varios años venía sufriendo graves quebrantos de salud. Un infarto cardíaco fue el que decidió el fallecimiento de tan dinámico ciudadano, quien no obstante sus padecimientos físicos no dejó de escribir para los periódicos hasta el último momento.

Don Francisco Espinosa era conocido por todos sus colegas, ex-alumnos, alumnos y amigos como "Don Chico" y la figura amable y corpulenta del maestro de piel morena, cabellera blanca y anteojos de aros brillantes, era familiar en toda reunión de carácter cultural, ya se tratara de periodistas, o profesores. Escribió varios libros.

Educacionista por vocación se pasó la vida dando clases y sus ex-alumnos se cuentan por centenares, especialmente los egresados del Liceo Cultura, plantel docente que don Chico fundó en 1940 y nunca dejó de dirigir, aunque fuera desde su lecho de enfermo, en forma simbólica.

Además el Prof. Espinosa fue un periodista de combate, aunque siempre con atinada agresividad, especialmente cuando le tocó militar en periódicos políticos, como el caso de "Diario Nuevo", en esta capital, del cual fue Director. Hasta en los últimos días de su vida, como decimos, aun desde el Hospital o la Policlínica, don Chico escribió para los diarios y su afición principal era tratar cuestiones lingüísticas, literarias o históricas.

La viuda del Maestro, doña María Luisa de Espinosa y sus hijos, Ing. Francisco Alfredo Espinosa, Francisca Espinosa de Figueroa, Estela Espinosa de Pineda, Aída Espinosa, Leticia Espinosa y Enna Espinosa de González, están recibiendo muchas demostraciones de sincera condolencia y fueron numerosísimas las personas que la tarde del sábado 11 de este mismo mes se presentaron al Liceo Cultura para ver por última vez al querido maestro, compañero y amigo.

Los funerales, constituyeron un acontecimiento social de relevancia, prueba de lo que el sonriente y culto don Chico Espinosa valía en el corazón de los salvadoreños. (Tomado de El Diario de Hoy).

TINTA FRESCA

CUENTOS DE BARRO. Salarrué. 5ª Edición. Dirección General de Publicaciones. Ministerio de Educación. San Salvador, El Salvador, C. A. 1967.

Este libro de Salarrué, conocido y celebrado en todos los países de habla española y traducido en fragmentos a otras lenguas, ha merecido elogios como los que vamos a reproducir:

"En los *Cuentos de Barro* hay indios, labradores sufridos, tristes, supersticiosos, explotados, pero las unidades de acción están tan bien recortadas que dejan fuera la sociología y la política. Salarrué mira la realidad sin ser realista; tiene algo de sonámbulo, de dormido que camina con los ojos abiertos. Su estilo es impresionista, imaginativo. Cada "cuentereite" —como los llama el autor— agrupa a los indios en una situación propicia para que, al hablar, sus palabras —dialectales, parcas— insinúen todo lo que les pasa por dentro". *Enrique Anderson Imbert*. "Historia de la

Literatura Hispanoamericana, II Época Contemporánea".

"—Mire, Salarrué: de los escritores de cuentos americanos, que conozco y he podido leer, Ud. es el que me da más la sensación de pureza, de amor fugado a consuelo. Unos son demasiado coloniales, otros demasiado crueles en sus relatos. La conmiseración desnuda, la piedad descarnada o el humor bruto no son ungüentos de mi gusto. Yo prefiero al que sabe auscultar como un cardiólogo el pecho del indio, oye sus voces y aprende el nombre de sus plantas. Prefiero esto a la radiografía espectral, al desollamiento, de su modo de ser". *Alfredo Cardona Peña*. "Recreo sobre las Letras".

Salarrué nació en Sonsonate, El Salvador, en 1899. Las singulares condiciones de este escritor se revelan al publicar, en 1927, su primera obra: *El Cristo Negro, leyenda de San Uraco*. El mismo año edita su novela *El Señor de la Bur-*

buja y aquellas cualidades se acrecientan.

Cuando aparece *O'Yarkandal* en 1929, causa sorpresa por la calidad de los relatos, su estilo y novedad. Muestra fantasía creando nombres de personajes, flores, animales, sitios; envolviendo lo narrado con misterioso encantamiento. Su mundo tiene riqueza, colorido, esplendor. Es extraño y sorprendente. Tan pronto es mítico como alegórico y está lleno de símbolos.

Cuentos de Barro son la vuelta a la tierra, el redescubrimiento de lo que estaba al alcance de la mano, inadvertido, con olor a tierra mojada, a fruto criollo. Salarrué traduce en estos cuentos la poesía, la gracia y el dolor íntimo de los campesinos cuscatlecos.

Bibliografía: *Cristo Negro* (1927, 1936, 1955); *El Señor de la Burbuja*, (1927, 1956); *O'Yarkandal* (1929); *Cuentos de Barro* (1933, 1943, ed. en Lima, Perú, por Ed. Latinoamericana S. A. s. f.; 1962); *Eso y Más* (1940, 1962); *Cuentos de Cipotes* (1945, 1961); *Trasmallo* (1954); *La Espada y otras narraciones* (1960).

PLANEAMIENTO INTEGRAL DE LA EDUCACION. *Síntesis de su Doctrina*. Luis Aparicio. Colección Biblioteca del Maestro. Ministerio de Educación. Dirección General de Publicaciones. San Salvador, El Salvador C. A. 1967.

Sobre esta obra, escrita por el actual Director General de Publicaciones del Ministerio de Educación, Licenciado Luis Aparicio, dice el Dr. Emilio Uzcátegui, Miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Quito, Ecuador, A del S:

"La Dirección General de Publicaciones del Ministerio de Educación de El Salvador ha editado el librito de dos centenares de páginas titulado *Planeamiento Integral de la Educación* cuyo autor es el profesor Luis Aparicio.

La edición es pulcra y elegante como suelen ser las publicaciones que proce-

den de estos talleres gráficos y constituye la obra inicial de Biblioteca del Maestro destinada a mejorar la formación profesional del magisterio salvadoreño suministrándole informaciones nuevas acerca de los problemas educativos que más preocupan en nuestros días y dando cuenta de las soluciones mejor acogidas.

En cuanto a su autor, con verdadero agrado recuerdo que durante el año que actué en la Misión de Unesco en ese progresista país, tuve la oportunidad de contar a Luis Aparicio entre los mejores alumnos en uno de los cursos superiores de la Facultad de Humanidades de la Universidad salvadoreña en la que ejercí la docencia. Asimismo es grato saber que la mejor y mayor parte del libro haya sido presentada y aprobada como tesis de grado previa a la Licenciatura en Ciencias de la Educación.

En nuestro tiempo en que todos hablan y necesitan ocuparse del planeamiento, es verdaderamente atinada la elección del tema pues satisface un requerimiento de la hora. Su desarrollo significa también un acierto. Son abundantes los artículos sobre este tópico; pero gran parte de esta literatura se ocupa fragmentariamente de problemas y asuntos de planeamiento. Son en cambio raros los estudios como éste que ofrecen una visión global o *síntesis de su doctrina* como reza el subtítulo de la obra.

La exposición consta de tres partes bien definidas. En la primera estudia las relaciones de la educación con los problemas de orden socio cultural, económico, político e internacional. Comienza por demostrar que la educación no es un fenómeno abstracto sino más bien un proceso social que necesita marchar en íntima armonía con una época y una sociedad determinadas. Podemos considerar esta parte como la cimentación sociológica de la segunda en la cual trata ya de la doctrina y técnica del planeamiento educativo reforzán-

dolas en selecta bibliografía y en sus propias experiencias. Complementa el estudio con un apéndice en el que expone algunos aspectos de la realidad socio-económica y educativa de su país, El Salvador, de manera que el lector adquiere una visión integral del planeamiento educativo en general y de las posibilidades, medios de acción y realizaciones en esta República.

Bien concebido, bien delineado y bien ejecutado, el libro consigue que el lector se adentre bien en los conceptos, bases, tendencias y mecanismo del planeamiento, los juicios son ecuanímes y fundamentados siguiendo cierto eclecticismo.

El maestro salvadoreño para quien ha sido elaborado el libro y de igual modo el hispanoamericano, tiene en este "brevariario" del planeamiento educativo un auxiliar muy valioso que le permitirá terciar con conocimiento de causa en las frecuentes discusiones sobre esta materia tan en boga en el mundo de hoy.

Tenemos razón para congratularnos por el apareamiento de esta obra a la que deseamos vasta difusión y para enviar nuestra cordialísima felicitación al antiguo alumno y buen amigo que es el profesor Aparicio.—*Emilio Uzcátegui*".

FRANCISCO GAVIDIA, LA ODISEA DE SU GENIO. Roberto Armijo y Napoleón Rodríguez Ruiz. Primer Premio "República de El Salvador", Certamen Nacional de Cultura, 1965. Tomo Segundo. Ministerio de Educación. Dirección General de Publicaciones. San Salvador, El Salvador, 1967.

Esta obra, comentada al publicarse su primer tomo, recoge en el volumen segundo los siguientes capítulos: *Francisco Gavidia y su teatro; Francisco Gavidia, cuentista; La filosofía de Francisco Gavidia; El pensamiento filosófico en los Estados Unidos de América; Resumen del pensamiento filosófico del setecientos europeo; La filosofía de Hegel; el fenómeno filosófico de Gavidia; Francisco Gavidia y la Historia; La problemática lingüística gavidiana; Francisco Gavidia, la Odisea de su Genio*. Los apéndices de esta obra son muy interesantes y la Guía Bibliográfica Para el Estudio de Francisco Gavidia nos demuestra la seriedad con que trabajaron en el ensayo que acaba de publicarse y en el tomo anterior del mismo ensayo, los autores de tan valioso documento.

