

# PUNTO DE PARTIDA

---

Año IV, Número 25

Enero-febrero de 1971

Revista bimestral

Dirección: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Luz María Hidalgo

Colaboración Especial de Rebeca Lozada

Dirección General de Difusión Cultural.

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10º Piso, Torre de la Rectoría, UNAM. México, D.F., precio del ejemplar en la República Mexicana: \$3.00, moneda nacional. Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$15.00, moneda nacional.

Números atrasados: \$5.00, moneda nacional.

Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio y con una copia, en las oficinas de Difusión Cultural, Rectoría, 10º Piso, de lunes a viernes de 10 a 12 hrs. La maestra Eugenia Revueltas recibe martes, jueves y viernes, de 12 a 14 hrs.

---

## Sumario

---

### ENSAYO

- |  |                               |
|--|-------------------------------|
| Aspectos mitológicos en la obra de Juan de la Cueva      | 3 Humberto Antonio Maldonado  |
| Algunos aspectos de las "Ideas"                          | 12 María Rosa Palazón         |
| El mestizaje en el pensamiento laicista de Juan Montalvo | 20 Isabel de Vargas López     |
| El infarto, mito y realidad                              | 24 Luz María Olivares de Weil |
| China: una nueva cultura                                 | 27 Teresa Candela             |

### CUENTO

- |                            |                                |
|----------------------------|--------------------------------|
| Ciudad Mujer Presencia     | 32 Rodrigo Garnica             |
| Aprendiz de bruja          | 36 Helia Emma Morel Rivero     |
| El cortejo                 | 40 Enrique Jaramillo Levi      |
| Adornos                    | 42 Enrique Jaramillo Levi      |
| El reportaje del periódico | 43 Jorge F. Martínez Rodríguez |

### POESIA

- |                            |                      |
|----------------------------|----------------------|
| Poemas                     | 45 Juan José Oliver  |
| Cantares de la dicha negra | 50 Orlando Guillén   |
| Poemas                     | 53 Alberto Navarrete |

Expansión I	54	Ana Ortiz Angulo
Visiones de un barrendero nocturno	55	Jan M. William
VARIA INVENCION		
Paul Klee		
Kaim Soutine	57	Jan M. William
CRITICA		
Una débil presencia	58	Enrique Figueroa H.
Cuatro breves notas al Primer Premio, <i>Zardusht</i> , de Jack Seligson	59	Jaime Goded Andreu
Viñetas		Henri Brimmer
Portada		Carlos Ortega
 <i>El Nahuatl</i> , año I, número 4, Suplemento de Arte Dramático de <i>Punto de Partida</i> .		
Jean Genet, el reverso imperceptible del ser	2	Luis de Tavira
El acontecer revolucionario en el cine mexicano visto a través de tres pelícu- las recientes	5	Marcela Fernández Violante
Entrevistas a Nancy Cárdenas y Dunia Zaldívar	9	L. Billés, E. Ramírez y Jaime Ponce
Rompiendo las cadenas	11	Paolo di Castro



## ASPECTOS MITOLOGICOS EN LA OBRA DE JUAN DE LA CUEVA

Humberto Antonio Maldonado Macías / Facultad de Filosofía y Letras

A menudo solemos enfrentarnos con la idea de un desarrollo armónico de la mitología legada a la posteridad por la antigüedad clásica y, principalmente, cuando nuestro interés nos permite atisbar con cierta curiosidad en algunas de las conclusiones generales sobre la forma en que, muchos de nuestros escritores a través de la historia literaria de España, han reelaborado e interpretado nuevamente los grandes temas o asuntos poéticos incorporados a nuestra tradición por el Renacimiento.

El teatro peninsular del siglo XVI toma comúnmente de la mitología aquellos elementos fundamentales que, creados de antemano, se prestan admirablemente para ser fijados o transformados, empleando muchas veces a los dioses como símbolos para representar en ellos algún significado en especial; este sentido alegórico se alcanza, indudablemente, porque la mitología se encuentra más cerca de la imaginación que de la razón.<sup>1</sup> De esta manera, al pasar a las letras españolas, las fábulas o leyendas grecolatinas logran mantenerse en sus aspectos comunes, aunque, cuando dicho mito llega a lo popular en un momento en que se toma muy poco en serio al Olimpo y a sus moradores, se presta a la deformación caricaturesca que raya, generalmente, en la burla o en la sátira; sin embargo, algunos autores afirman que ese teatro es un intento fallido dentro de la dramática española, pero, atendiendo a sus diferentes manifestaciones, encontramos dentro de él piezas tan importantes como la *Nise lastimosa* de fray Jerónimo Bermúdez; la *Tragedia de la muerte de Ajax*, *Talamon sobre las armas de Aquiles*, *Los siete infantes de Lara* y *El infamador*, de Juan de la Cueva; así como también *La Numancia*, de Miguel de Cervantes Saavedra. En esta forma alcanza, indiscutiblemente, una posición casi tan destacada como la que posee el mismo género en países como Italia, Francia e Inglaterra.

Entre los dramaturgos que caracterizan el teatro renacentista peninsular, Juan de la Cueva ocupa un lugar más o menos privilegiado, ya que, hasta hace pocos años, se le había considerado como el principal representante del arte dramático de la centuria decimosexta, sobresaliendo entre las figuras igualmente brillantes de Torres Naharro, Gil Vicente, Timoneda y Lope de Rueda, respaldado más que nada con el mérito extraordinario de innovador por ser el primero en utilizar la historia de España para fines puramente dramáticos y por haber introducido el *Romancero* a la escena nacional.

<sup>1</sup> Howard Patch, *El otro mundo en la literatura medieval*, p. 182, sostiene esta opinión y además afirma que "la transición del mito a la poesía se efectúa, generalmente, a través de la alegoría", encontrándonos algunas ocasiones en presencia de lo metafórico, en que "lo numenal cede el sitio a lo poético".

Las reminiscencias clásicas trascienden en su obra fundadas en una serie de lecturas que, seguramente, llegan hasta el autor a partir de la reimpresión de numerosas ediciones o del contacto directo con los originales latinos; tanto en sus romances mitológicos como en sus comedias de asunto netamente hispánico, Cueva emplea un conjunto de recursos simbólicos que revelan su afición por Ovidio y Virgilio, llegando incluso a realizar verdaderas paráfrasis de algunas de sus obras.

*El infamador* —atendiendo a muchos de sus aspectos fundamentales— es una pieza que encierra un mensaje ejemplar, pero, tal consideración se desvanece ante las palabras de Schajowicz,<sup>2</sup> el cual arguye que “una tal interpretación jurídica de la relación entre el hombre y la divinidad contrasta notablemente con el espíritu del mythos griego que se refleja en los poemas homéricos y —metamorfoseado— en la tragedia de Esquilo y de Sófocles”, por lo que podemos llegar a la conclusión de que la tendencia moralizante que pudiéramos encontrar en esta obra, le es ajena, absolutamente, al mythos auténtico; de esta manera, lejos de ser considerada como alegórico-didáctica, es mucho más aceptable el concepto que de ella tiene Icaza,<sup>3</sup> quien, sin mayores complicaciones, la califica simplemente como una “farsa mitológica sin época ni ambiente nacional”.

Leucino, el personaje principal, siendo nada más que un difamador, hace alarde de todas sus riquezas y se vanagloria de su posición, favorable casi en todos aspectos, *adivinando* en cierta forma la protección que le dispensa Venus; su actitud está condicionada por la postura que adopta la diosa y el curso de su existencia llega a depender de esta ayuda divina que, incluso, le hace olvidar peligrosamente los riesgos que entraña en sí, sobre todo cuando le acarrea la enemistad de otras divinidades que, como Diana, tienden a ser mucho más poderosas y eficaces que su propia benefactora. Aunque el hecho de ser inmensamente rico es determinante para que Leucino se sienta seguro, son los favores recibidos de Venus los que logran convencerlo de que, en cualquier instante, la razón y la verdad están de su parte, por lo que puede atraerse la privanza de las mujeres como no lo lograría ni aun con el poder de su dinero.

Tercilio, paje de Leucino, en tanto, adopta sin menores preámbulos el papel de su conciencia; si su amo no es capaz de salir por sí mismo de su error, él inmediatamente hará hasta lo imposible por conducirlo a la luz y, ante el inevitable engaño del joven, sólo una súplica a Dios puede hacerlo desistir de su empeño por seducir a Eliodora que, por otra parte, como protegida de Diana, tendrá exactamente su misma capacidad para rechazarlo.

Así, el hombre se convierte en el campo de batalla de las fuerzas antagónicas representadas por ambas diosas y, aunque trate de aparentar una gran fortaleza, alcanza únicamente a revelar su incapacidad para autodeterminarse como ser humano que es, dejándose llevar por la inseguridad que lo hace desconfiar de sus propios medios para liberarse de esta posición contradictoria; e, inclusive, llega un momento en que desaparecen las relaciones que dioses y hombres pudieran tener a través de sus preguntas, necesidades, aspiraciones, sueños y deseos, ignorándose el alcance del papel que habrían de desempeñar en lo sucesivo, hundidos casi siempre en un divertimento asombroso: quien juega bien, se salva; pero, quien juega mal, se pierde. Eliodora, si se arriesga demasiado en dicho juego, corre el peligro de ser burlada finalmente por el infamador; en cambio, si sabe encauzar la jugada por el camino correcto, debe salir forzosamente victoriosa en el desenlace de la obra.

<sup>2</sup>Ludwig Schajowicz, *Mito y existencia*, p. 182.

<sup>3</sup>Francisco A. de Icaza, *Juan de la Cueva*, Madrid, 1965, p. XLV.

Tanto uno como otro necesitan contar, por esto, con un apoyo al cual puedan ver y tocar: alguien que tenga su propia naturaleza y que pueda considerarse diestro en estas lides; ambos lo hallan sin ir muy lejos. Teodora, la alcahueta, a la que Leucino llama "madre" al igual que Calixto cuando se dirige a Celestina, no vacila en utilizar todos los medios a su alcance para convencer a la joven, con sus "continuos recaudos", del amor contenido en el alma de su perseguidor; y Felicina, en tanto, como criada fiel y sincera de Eliodora, logra sacar a ésta de la melancolía que la embarga y la persuade para que, juntas, caminen por la "vega deleitosa" del Betis. Ellas dos comprenden la situación desfavorable de sus señores desde el principio y están dispuestas a auxiliarlos en una forma completamente distinta al método empleado por las diosas, sólo que, en realidad, tanto una como otra sirven a sus propias *satisfacciones*, pues los intereses que pretenden defender son un simple pretexto para respaldar su intervención en el transcurso de la pieza.

El mito de Orfeo mantiene a lo largo de esta farsa algunas constantes temáticas más o menos modificadas, tales como la fidelidad, la curiosidad, la desgracia y la intervención de los agüeros en la parte en que las alcahuetas hacen un conjuro, sacando de él prósperos augurios para completar felizmente su negocio.

En la segunda jornada, la escena IX gira particularmente en torno de este asunto; los agüeros, siguiendo la tradición latina, aparecen en el canto o vuelo de las aves y en el surgimiento imprevisto de alguna corneja, pero, en *El infamador*, aunque siguen el modelo clásico, es curioso observar la ambivalencia que presentan cuando, profundamente conmovidas, las dos viejas ven en ellos tanto signos adversos como favorables. Terecinda no puede dar crédito a la respuesta que el averno muestra ante sus ojos, pues está segura de su capacidad y de su deseo porque resulten propicios a su señor; pero Teodora la tranquiliza diciéndole que, junto a la señal de la muerte que a la sazón habían descubierto, se les demuestra también una corona, por lo que ambas, regocijándose sobremanera, comunican a Leucino su buena fortuna y su victoria futura, haciendo caso omiso de los malos presagios. El, complacido, se olvida por completo de todo aquello que pudiera presentarse en su contra, tal y como ellas, y sólo piensa en los signos de prosperidad que, al final de la obra, resurgen siniestros y contrarios completamente a la intención que los llevó a consultarlos, cuando Diana le hace ostensible su error.

Esto puede explicarse si pensamos que Cueva se propuso desprestigiar originalmente este tópico en la escena nacional, tratando de hacerlo desaparecer del panorama tenebroso que la magia y la superstición pudieron haber implantado en gran parte de la producción de la época; o bien, simplemente, subrayar la presencia de agüeros favorables o adversos, dados los temores y esperanzas de quien trata de desenmascarar con ellos la buena o la mala fortuna.

Como los autores de los libros de caballerías, Juan de la Cueva adopta inconscientemente la postura del sortílego, ya que, en cualquier instante, puede disponer de una serie de motivos ultraterrenos, obedientes siempre a sus hechicerías; Teodora y Terecinda, por decirlo así, son los instrumentos de que se vale el escritor para invocar airadamente a los espíritus infernales y lograr que los resultados del conjuro vayan de acuerdo a los intereses de aquellos personajes a quienes se pretende proteger.

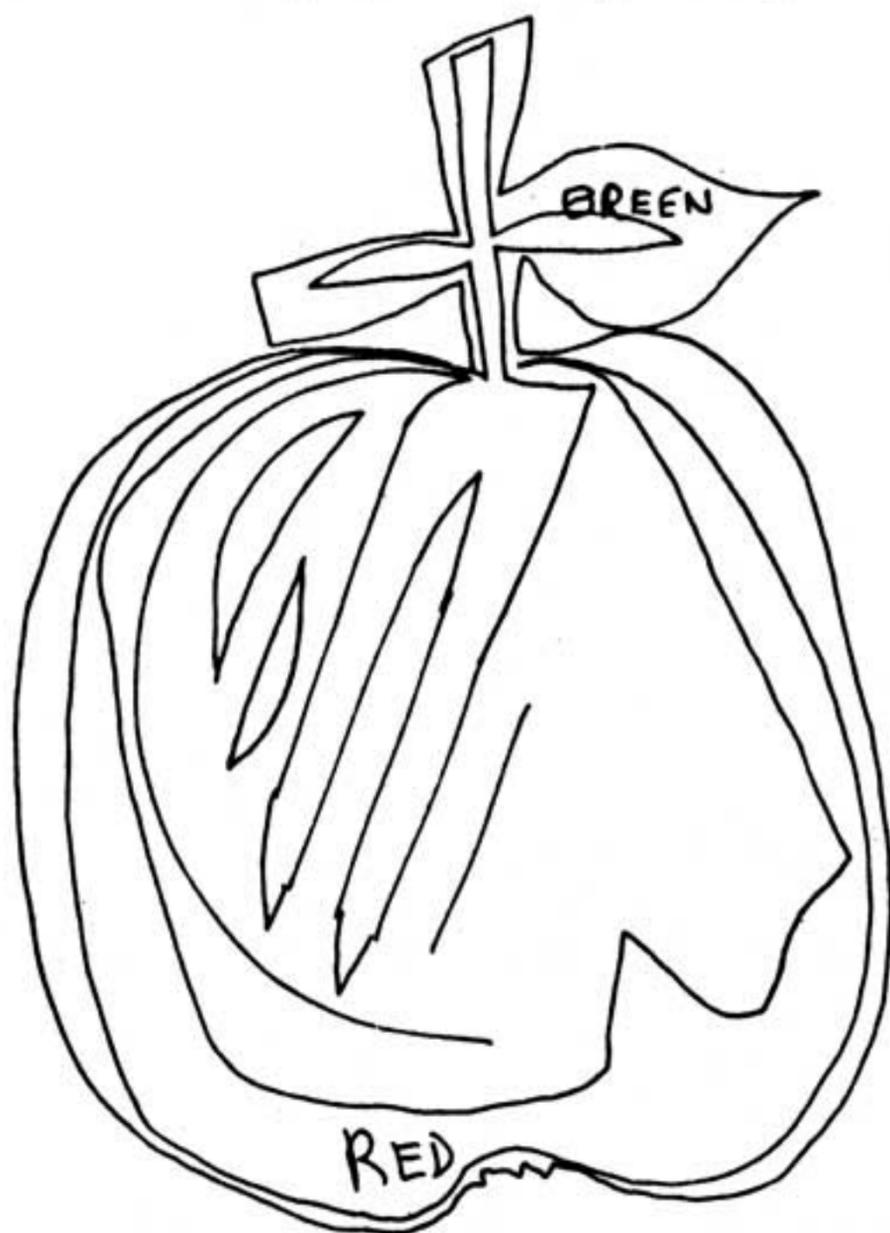
El problema ético sobre el que descansa la idea principal de la obra comienza a vislumbrarse cuando, acompañado por sus sirvientes y respaldado por Venus, su fiel benefactora, Leucino intenta forzar a Eliodora, siendo ésta salvada acertadamente por Némesis, diosa de las venganzas; Ortelio y Farandón, mezcla de criados y rufianes y perfectamente delimitados por sus carac-

teres disímbolos (documentados en *La Celestina*, de Fernando de Rojas, al igual que numerosos personajes de la época), siendo los que tienen en contacto a Leucino con la vieja Teodora, siempre saben en dónde localizar a las alcahuetas porque, de hecho, hacen su vida en medio de ellas, dispuestos a secundarlas en casi todos sus actos.

Venus, profundamente contrariada por el cariz que tomaban los acontecimientos, decide recurrir al Dios del Sueño para que, por medio de Morfeo, su fiel ministro, sea adormecida Felicina para adoptar su figura y tratar de convencer a la joven del amor de su protegido. Así, los dioses tienen la facultad de unirse en contra del ser humano, puesto que basta únicamente una súplica para que, el Dios del Sueño, acceda con desenfado a la petición.

El hombre vuelve a presentarse ante nosotros como la única víctima en estos vaivenes y, aunque somos sabedores de que, desde el periodo más primitivo de la historia de la humanidad, los mitos —generalmente religiosos— son depositados en algunos relatos o fábulas de los hechos de dioses encarnados en forma humana o de hombres que alcanzan, superando la condición de simples magos o conjuradores, la reputación de constituir una encarnación divina, no podemos dejar de avizorar la impostura a que se ve reducido el hombre en la mayor parte de ellos.

Al parecer, Cueva tiene muy presente la idea inquietante del destino sobre los actos de los hombres y los dioses; si desde esos relatos su presencia surge misteriosa por encima de todo poder, configurándose la imagen del Dios Único y Todopoderoso, en la obra de este dramaturgo español, aparece no nada más como una pauta que marca un camino a seguir, sino como la condición que hace al ser humano responsable de su vida, acuñando su propio carácter. No es absurdo, por tanto, pensar que *El infamador* encierra una problemática singular: Leucino sabe hasta cierto punto que está obrando mal, pero una fuerza extraña lo hace mantener ese comportamiento a pesar de todo, incapaciándolo para salvarse de su propio destino, puesto que, a través del autor,



no puede adoptar una actitud contraria a la que éste le tiene designada, aunque a medida que avance el argumento de la obra sólo esté improvisando una serie de circunstancias, por demás inverosímiles, sumergido en la pesadilla que lo invade.

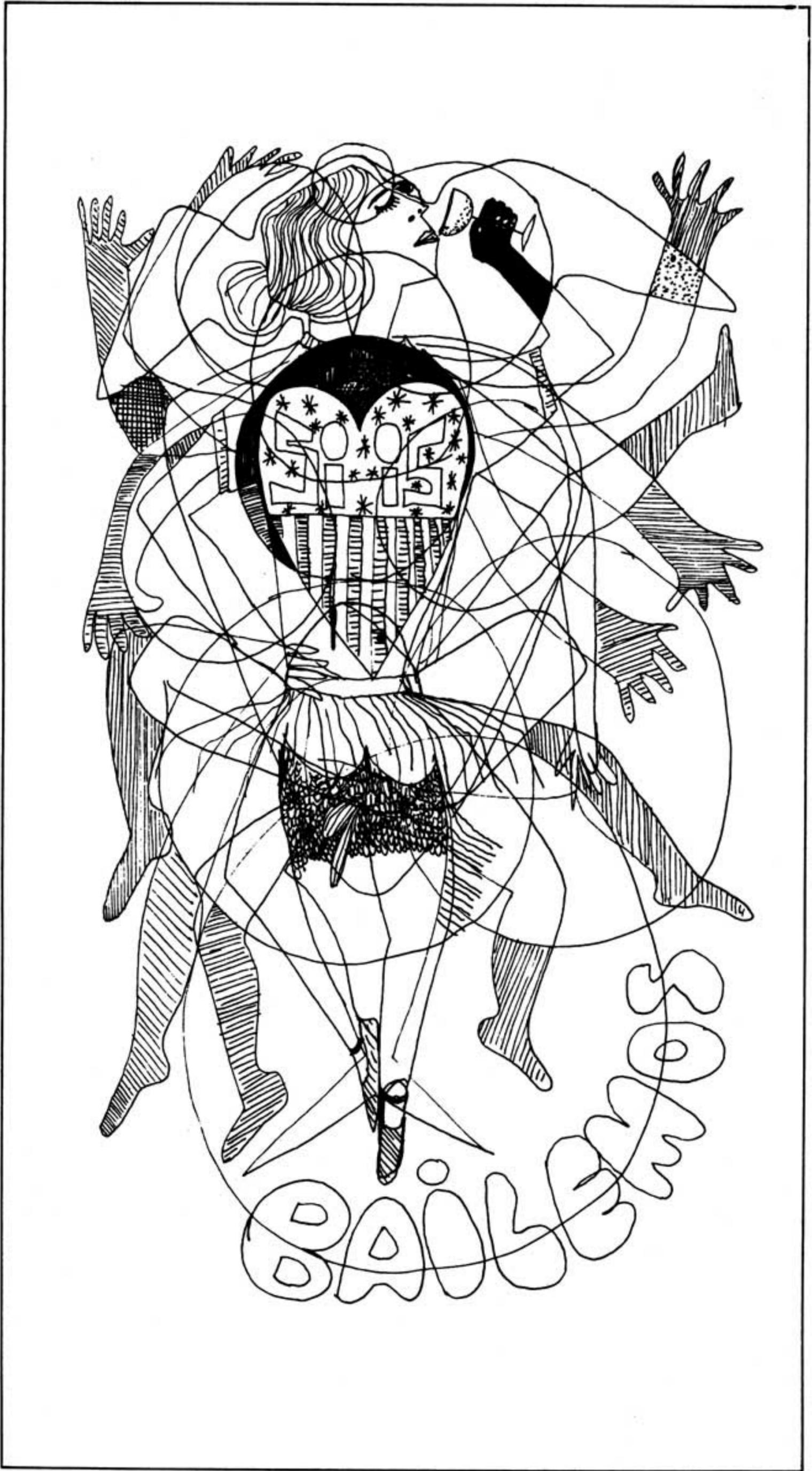
De esta forma, los contrastes entre los personajes se hacen cada vez más ostensibles, pues, mientras Eliodora es elevada hasta la propia postura de su favorecedora divina, obstinada en la fidelidad hacia sí misma que la obliga a rechazar por todos los medios a su pretendiente, Venus, por el contrario, al desdivinizarse en su lucha por satisfacer plenamente las intenciones de su protegido, se convierte peligrosamente en aquello que se destina al género humano, arriesgándose incluso a correr la misma suerte de aquél. Sólo el que sabe esperar, inspirándose en la doctrina estoica transmitida por Séneca, podrá salir vencedor en esta batalla; aquellos que se dejan llevar por sus pasiones, en cambio, siguen ineludiblemente el camino que los conducirá al fracaso.

Eliodora, como el personaje, está inspirada en la corriente implantada por el filósofo cordobés y no duda mucho en permanecer incólume ante las tentaciones carnales que, por medio de las dos alcahuetas, le son ofrecidas, tratando de burlar su ánimo incommovible; tanto las viejas como la propia Venus se transforman ante sus ojos en irritados monstruos, provistos con garras para magullar y arañar su aplomo, semejante al de los santos ermitaños del desierto que, hundidos en la soledad de su retiro, son asaltados por visiones terribles.

Por otra parte, la desgracia alcanza uno de sus puntos más elevados cuando, estando Leucino y sus criados en casa de Eliodora, ésta, defendiendo su honor, no vacila en dar muerte a Ortelio ante el descontento de sus dos compañeros; este hecho constituye la base de la infamación que el joven enamorado maquina, tratanto de encontrar la propia salvación. El está totalmente convencido de que todo lo que haga o diga es determinante para decidir su posición final en la obra y de que Eliodora es incapaz de poder desmentir sus palabras y sus acciones; ayudándose con su charlatanería, sólo habrán de escucharlo a él, puesto que, además, ante todo el mundo, resulta ser el único ofendido. Farandón, asimismo, cuando es llamado a atestiguar, no puede decir más que aquello que conviene a su amo; como criado suyo que es, su voluntad está supeditada al bienestar de aquél aun a costa de la condena de una inocente.

Diana sabe que la joven tiene de su parte la causa del bien y de la justicia, ya que, desde el momento en que alcanza su protección, transforma en bonancible su destino por desgarrador que parezca; con su ayuda, nada completamente lamentable puede ocurrirle.

Su intervención ante la justicia, reclamando la infamación hecha por Leucino, es decisiva para dejar perfectamente esclarecida la virginidad e inocencia de su protegida y, finalmente, la realidad hace notar a Venus, su adversaria, que estaba en un error; la victoria es dable sólo a aquella parte que posee verdaderamente la razón. Diana conoce —tanto como Júpiter en *El anfitrión*, de Plauto— que, aunque las dificultades alcancen un grado sumamente inquietante a medida que avanza la obra, aquello que se defiende desde un principio logra trascender, sabiendo también que el hombre, cuando convive con los dioses, únicamente está viviendo un mito con palabras, esto es, idealizando ciertos aspectos que, por lo común, suelen aparecer un poco ásperos en la realidad; pero, asimismo, conoce la necesidad de sacar de su ensimismamiento a Hircano y Carineo, los padres de la pareja, quienes se empeñan en considerar culpables a sus hijos, llegando inclusive a pedirle al juez que otorgara un castigo ejemplar a ambos.



Hircano, por su parte, viendo su honor en entredicho, determina la muerte de su hija, y no vacila en enviarle a la prisión algún bocado mortal con su sierva Felicina; inspirándose en algunos pasajes mitológicos,<sup>4</sup> se convence de que, con su muerte, la maldad de Eliodora debe resultar menos deshonrosa. En su discurso, Hircano está consciente de su condición de hombre y de las obligaciones que ésta implica en los casos de honor.

*El romance de Virginia y Apio Claudio*, escrito también por Juan de la Cueva,<sup>5</sup> nos demuestra, asimismo, cómo el honor, colocado más allá de todo sentimiento, puede determinar el desenlace de la tragedia; en dicha obra, su autor nos refiere cómo Apio Claudio se prenda de la belleza de Virginia y cómo, para hacer efectiva su pasión, no duda en utilizar cualquier medio con tal de que ella pudiera corresponder a su amor.

Virginio, padre de la joven, dándose cuenta del engaño cometido por Claudio, falso juez, decide defender a su hija aun a costa de la vida de ésta, puesto que, en casos como éste, es preferible la muerte a la pública deshonra. El honor es definitivo y puede acarrear, cuando se corre algún riesgo, la desgracia. La vida, con su brevedad, no puede compararse a la honra bajo ninguna circunstancia y, por eso mismo,<sup>6</sup> Virginio sabe cuál es su deber ante la amenaza que implican las intenciones malsanas de Apio Claudio, quien, al final de cuentas, conocedor de su maldad, determina inmolarse en aras de la justicia divina.

Como los personajes centrales de *El infamador*, Virginia y Apio Claudio son víctimas de una justicia suprema, de un destino insustituible del que nadie puede escapar jamás; si, para conservar su figura cuasi-divinizada como seres dueños de una voluntad particularísima es preciso pasar antes por una serie de pruebas determinantes, incluso la de la muerte, los medios para lograrlo no importan —o casi no importan— mucho, pues, el fin para el que son encauzados, lo justifica plenamente. La fatalidad es el signo que hace descollar la vulnerabilidad de los hombres que, sumergidos en sus debilidades seculares, fincan en cierta forma su propia desgracia.

En *La tragedia de los siete infantes de Lara*, del mismo autor, Gonzalo Bustos, cuando Almanzor le presenta las ocho cabezas de los castellanos y reconoce en ellas a sus siete hijos y a su ayo, haciendo un gran esfuerzo, interroga la razón que lo obligó a actuar de aquella manera, logrando sólo preguntarse a sí mismo qué clase de ignorancia es la que lo hace interrogar a los muertos algo que no podrán nunca responderle; aunque le rebela la idea de aquella afrenta deshonrosa, no puede hacer nada en lo absoluto para vengarlos, pero está consciente también de que nada puede acobardarle, ni aun la muerte de sus hijos y, por lo mismo, para alivianar su situación, no duda mucho en pedirle al musulmán que, con ese mismo desenfado con el que había osado encararlo con las cabezas de los castellanos, aumentara a nueve su número, aceptando en cierto modo el hecho de que, en ocasiones, la justicia se ve menguada por las circunstancias o por la adversidad.

Cueva, apoyándose en determinadas reminiscencias clásicas y empleando un estilo erudito,<sup>6</sup> transforma muchas de sus comedias de tema nacional en

<sup>4</sup>El padre de Eliodora, en su desesperación, recuerda con melancolía la imagen de Orcamo, el cual, viendo cómo Apolo ha robado la pureza a su hija, le quita la vida, sacrificándola a su honor; también menciona a Hipodamante, quién, viendo cómo Archeloo forzaba a su hija, le da muerte a ésta sin oír siquiera su llanto, defendiéndose, asimismo, de la deshonra.

<sup>5</sup>Francisco A. de Icaza, *op. cit.*, pp. XLII y sig., asegura que el asunto de *La muerte de Virginia* es tomado de Tito Livio y que, no teniendo antecedente teatral conocido, con mucho, es superior a cuanto se había escrito en el género hasta entonces.

<sup>6</sup>*Juan de la Cueva y el drama histórico*, de Bruce W. Wardropper, NRFH, Colegio de México, IX (1955), pp. 148-156.

obras profundamente humanísticas, engastándolas en el cosmopolitismo renacentista del siglo XVI; profundiza en la psique de sus personajes, enfrentándolos con situaciones y experiencias difícilmente intrascendentes, puesto que, si éstos se encuentran hundidos constantemente en una lucha entre sí, tratando de salir todos victoriosos, es natural que ninguno pueda reconocer que en la guerra no siempre vencen aquellos que dicen tener de su parte la razón.

La confianza en que Dios ha de otorgar seguramente el triunfo al que en verdad tenga la justicia de su parte, ocupa un lugar sumamente importante; pero nadie se detiene a pensar que ese Dios que presencia la batalla desde algún punto del paraíso, lamentablemente no puede escuchar a todos los que reclaman su ayuda. Forzosamente, por tanto, tiene que haber un vencido y un vencedor que, antes de enarbolar el estandarte de su rey, dispuestos a lanzarse al ataque, necesitan consultar ciertos presagios o agüeros para marchar con mayor seguridad a la lucha. De esta manera, las gentes de Almanzor pueden —conocedores de los buenos augurios— enfrentarse confiadamente a los siete Infantes de Lara, aunque éstos se defiendan denodadamente y traten de alcanzar la victoria, puesto que, al final de cuentas, son vencidos ante la pujanza de sus adversarios.

Igualmente, frente al poderío natural que caracteriza a Diana en *El infamador* —carente de subterfugios o engaños sobre todo—, quedan derrotados tanto Leucino como Venus, víctimas de la fatalidad que los persiguió desde el comienzo de la obra. Este signo de fatalismo que no ha de abandonar a los protagonistas de una tragedia tiene su origen, principalmente, porque griegos y romanos fundan su cosmogonía en la personificación alegórica de la naturaleza, negándole al hombre su individualidad, su “libre albedrío”, convirtiéndolo en una especie de máquina, dispuesto siempre a obedecer los impulsos de esa fuerza ajena que movía su derredor.

Por otro lado existe un aspecto importantísimo en la última parte de *El infamador* en que, el espíritu del Betis, río al cual intentan arrojar el cuerpo de Leucino, luego de ser condenado, suplica encarecidamente a Diana que no sea depositado en sus aguas el cuerpo de aquel traidor; este hecho tiene indudablemente su origen en algunos de los temas de decoración de las catacumbas y sarcófagos judíos de Roma, que, derivados de los motivos decorativos de las sinagogas palestínianas, se multiplican en los primeros siglos del cristianismo.<sup>7</sup> En ellos se reconocen esculpidos tanto el armario para los rollos de la Ley y los menorahs o candeleros, como los genios angélicos o topográficos, seres inquietos o pacíficos que pueblan aún el aire para los israelitas ortodoxos.<sup>8</sup>

Betis, como buen genio topográfico, presencia de una manera activa el acontecimiento, al igual que en algunos frescos, romanos también, pueden advertirse, al genio del Mar Rojo cuando se representa el paso de los israelitas en su huida de Egipto y la personificación del río Jordán cuando se ilustra el bautismo de Jesús, a manos de Juan el Bautista; en el primer caso, Moisés toca con su cayado la superficie del agua y el Faraón, pasando sobre la silueta recostada del ente marino, se precipita en su carro al fondo del mar, mientras que, en el segundo, siendo bautizado el Mesías, las figuras del Espíritu Santo —en forma de paloma— y del Jordán, contemplan la escena.

Estos personajes, por decirlo así, constituyen una parte esencial en cada

<sup>7</sup> *Arte cristiano primitivo, Summa Artis*, VII, de Pijoan, pp. 32-71.

<sup>8</sup> Las familias judías se proveen con talismanes para repeler o acoger a estos seres fantásticos que, en ocasiones, de simples coadjutores del Altísimo pasan a ser entes atmosféricos peligrosos y casi demoníacos.

una de las pinturas, pues, a través de ellos, se trata de hacer descollar la importancia que tienen, tanto el lugar como la escenografía, en la representación de un cuadro determinado y, en el primer fresco, de hacer ostensible la voluntad divina que ayuda a su pueblo escogido para salir de ese país, dibujando hábilmente el espíritu del mar frente a los *genii loci* de Egipto y de la ciudad de donde parten los enemigos de los judíos.

De esta manera, Betis, al ver cómo se disponen a arrojar en sus "líquidas ondas" al difamador, increpa contrariado a la diosa, rogándole que fuese sacrificado de otra forma, a lo que Diana, cediendo casi gustosa, acepta que sea enterrado vivo y, así, el espíritu del río, agradecido por tal disposición, envía a sus ninfas para celebrar el triunfo de Eliodora; respecto a esta última parte de *El infamador*, haciendo resaltar en *El viaje de Sannio* —otro poema alegórico de Cueva al que algunos críticos consideran, ya laudatorio, ya satírico— el carácter paradisiaco de la "tierra submarina" en donde mora el genio topográfico del río, María Rosa Lida<sup>9</sup> nos relata cómo el personaje principal es "coronado" solemnemente ante un coro de ninfas y devuelto después a la ribera, junto con su Virtud, pero colmado de riquezas por Betis —puesto que la acción de esta obra se sitúa también, como *El infamador*, en las inmediaciones de Sevilla—, revela el carácter mitológico que alcanza este episodio, documentándolo en el pasaje de Aristeo en las *Geórgicas* y en el de las nereidas en la *Iliada*. Por tanto, si el hombre que pretende visitar la morada del dios —cuya ornamentación convencional y la perpetua luz y templanza son características de la visión de trasmundo en cantos como éste del *Viaje de Sannio*— es lo suficientemente virtuoso y sus méritos propios respaldan por sí solos su viaje, el genio de la comarca submarina está dispuesto a aceptarlo en su reino ultramundano.

Pero si, por el contrario —como sucede al fin y al cabo con *El infamador*—, se trata simplemente de un mortal que se deja llevar por sus pasiones y su falta de cordura, su entrada al lugar —aunque sea dispuesta por alguna otra divinidad— es casi imposible, ya que, su propia conducta, le dispensa de antemano la enemistad del espíritu acuático.

Juan de la Cueva, de este modo, al negarle a Leucino la oportunidad de penetrar en el lecho del Betis, contagiado posiblemente por la tendencia de satirizar los motivos clásicos, quizá pretendiera también usar lo numenal con propósitos satíricos, empleando al Olimpo y a sus moradores para representar con ellos una serie de actitudes comunes en los hombres de su época; tanto la tradición grecorromana como la bíblica, después de todo, con su enorme cortejo de figuras graciosas y terribles, han sido siempre fuentes inspiradoras para poetas, pintores y escultores, y, observando algunos temas de su obra, tenemos que utiliza motivos derivados tanto de una como de otra, puesto que, indistintamente, se apoya en la *Biblia* o en las grandes obras de la antigüedad.

Pero algo que no puede pasarse por alto es que, como conocedor de que el cristianismo, al enfrentarse con el paganismo desde tiempo muy remoto, sintió la necesidad de combatirlo, aunque también, contrastando, vio la posibilidad de asimilarse algunos de sus misterios, para interpretarlos y reelaborarlos de una manera menos parcial, Cueva emplea un constante simbolismo, obediendo más que nada a su deseo inmenso de evocar las reminiscencias clásicas, *tan en boga durante el Renacimiento*.

<sup>9</sup>María Rosa Lida de Malkiel, *La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas*, México-Buenos Aires, 1956, pp. 433 y 434.

# ALGUNOS ASPECTOS DE LAS "IDEAS"

María Rosa Palazón M. / Facultad de Filosofía y Letras

En su *Ensayo sobre el entendimiento*, Locke aporta una investigación del alma<sup>1</sup> humana con el propósito de determinar algo más que las creencias —que bien podían ser falsas— que prevalecían en su tiempo sobre una temática que ha sido posteriormente tan controvertida. Su libro da origen a una rama de la filosofía que se llegó a conocer como teoría del conocimiento o gnoseología. Y aún más particularmente, desarrolló una disciplina que hubo de seguir muy de cerca el empirismo materialista.

*Ideas.* Su punto de partida es mostrar que las ideas son el material, el contenido de nuestro saber. La meta es exponer cómo llegan al entendimiento y las operaciones que somos capaces de llevar a término en base a ellas.

*Experiencia.* El alma contiene las ideas gracias a la experiencia. La mente, potencia intelectual del entendimiento, es un papel en blanco (sin caracteres) que debe llenarse mediante la vivencia empírica. Ahora bien, ¿qué es la experiencia? La relación con el mundo externo o íntimo, que nos lega un reflejo formado por una serie de factores, con los cuales habremos de operar mentalmente. Hay dos fuentes de ideas simples, esto es, sin mezcla y recibidas pasivamente: la sensación y la autoconciencia.

*Ideas simples de la sensación.* Nuestros sentidos se vinculan con objetos particulares externos que, al aportarnos sus cualidades, provocan percepciones. En otras palabras, el ser humano adquiere ideas mediante ciertos movimientos del cuerpo que captan notas de lo en torno y producen alguna percepción en el entendimiento. Percibir o pensar es equivalente a ver, oír, sentir, asevera Locke en concomitancia con Descartes. Por ende, preguntar cuándo el humano alcanza sus primeras ideas equivale a inquirir en qué momento empieza a percibir. Si una alteración del cuerpo no alcanza a la mente, subraya, no constituye percepción.

Nótese que denomina ideas a los objetos del conocimiento para distinguirlos de las cosas que supone como sus causas. Asimismo, el hecho de que las ideas sensibles dependan de la percepción individual de cualidades, lleva a nuestro filósofo a una distinción primordial de éstas en primarias y secundarias. Aquéllas tienen un referente real en la naturaleza, son nuestra prueba y medida de lo en torno. Trae a colación: movimiento, extensión, solidez, figura de partículas imperceptibles, y crean ciertas aprehensiones sensoriales que no se hallan en los entes, sino en nuestro modo de percibirlos. Por ejemplo, lo dulce y lo amargo. O sea, no tienen una existencia objetiva que propicie la adecuación del conocimiento con lo real.

<sup>1</sup>No distingue entre alma y entendimiento.

Esta diferenciación trata de tomar por índice la objetividad que estableciera el mecanicismo y concretamente Boyle. Todas las propiedades que no se podían aclarar desde el ángulo de la mecánica, se declaraban secundarias, explicables por la organización del ente o el estado del sujeto. Esta hipótesis científica-filosófica no admitía otro principio explicativo que la materia, cuyas únicas propiedades cognoscibles son el movimiento y la extensión (a las que Locke añade las citadas). Esto es así porque el olor, ruido, color y sabor están fuera del mundo vital de un ciego, de un sordo o de quien carezca del sentido del gusto u olfato, a partir de su aparición en tanto ser vivo. No obstante, el tacto no puede desaparecer, dado que si una persona estuviera paralizada por completo, no funcionarían sus nervios eferentes ni el sistema nervioso central. Si esto fuera así, los órganos no cumplirían sus actividades y ese sujeto no podría conocer, no sería propiamente humano sino un ente con vida vegetativa. Imposibilidad empírica del saber que nos hace tener un punto de apoyo, un algo común con los otros hombres y con su posibilidad de conocimiento.

Asimismo, si todos percibimos el movimiento, es preciso que no cambie su calidad. Se produce según la causalidad y reglas fijas que mantienen su esencia. Inferencia que prescinde de la multiplicidad de las direcciones. A su vez, la dirección la explican como atracción y repulsión o choque de los átomos, y por centros de fuerzas materiales o atómicas. Movimiento, reposo, figura, movimiento y extensión, nos dirá Locke, son como la experiencia nos los enseña. Son algo que recibimos y no podemos aclarar mediante palabras: hacerlo equivale a explicar a un ciego de nacimiento lo que es la luz, echando mano de simples palabras.

Los nervios eferentes conducen las impresiones al cerebro, y si careciésemos de uno de los sentidos, las ideas que ésta nos aporta dejarían de formar parte de nuestro acervo de saberes. A modo de aclaración dice que los diversos matices de la percepción no tienen nombres específicos (por ejemplo los olores).

Hay varias clases de ideas simples, según la forma en que las percibimos:

1) Las que llegan a la mente por un sentido, como colores, luz, ruidos, y otras captadas por el tacto; la solidez sirva de ejemplo: Esta procede de la resistencia que presenta un cuerpo cuando trata de penetrar en el lugar que ocupa. Idea que percibimos estando en reposo o actividad. Por más que apretemos dos objetos (dos piedras) no los aproximaremos. Idea unida a un cuerpo: no está en otra parte sino en la materia. Resistencia que ninguna otra fuerza puede vencerla. Nada puede vencer, por ejemplo, la resistencia de una gota de agua (la solidez se distingue del espacio en que éste carece de resistencia, movimiento y dureza).

La solidez se distingue de la dureza en que tiene plenitud: una absoluta exclusión de otros cuerpos en el espacio que ocupa. La dureza es la cohesión de partes materiales que forman una masa de volumen sensible, de modo que el todo no cambia fácilmente su figura ("suave" y "duro" lo usamos en relación a nuestra sensibilidad). En última instancia, Locke nos remite a nuestros sentidos para que nos informen qué es la solidez.

2) Existen ideas simples que provienen de varios sentidos, esto es, más de uno: espacio y extensión se adquieren por los ojos o tacto. Viendo y sintiendo, nos dice, recibimos las ideas de extensión, figura, movimiento y reposo. Esto sucede en condiciones normales, porque aun teniendo solamente el tacto somos capaces de percibirlos.<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Aclaración conveniente para no olvidar los vínculos de Locke con el mecanicismo.

*Ideas simples de la reflexión.* Locke no es un mero sensualista sino un empirista que concibe la existencia humana escindida en un universo sensible y otro interior. También admite que ambos son irreductibles uno al otro. Por eso, dice, la percepción de operaciones mentales —que laboran con ideas simples de los sentidos— son la otra gran fuente de ideas, que denominará reflexión o sentido interno, mientras otros la llaman autoconciencia. Es decir, las ideas reflexivas son consecuencia de la atención dirigida a la actividad del alma. La mente comprende sus propias operaciones y la *forma*<sup>3</sup> de ellas; por ejemplo: percepción, pensar, dudar, creer, razonar, conocer, desear y otras. También incluye ciertas pasiones que surgen de ellas como la satisfacción o el malestar que acompañan algún pensamiento.

En resumen, la experiencia procede de objetos exteriores o de operaciones de la mente. El primero es el mayor camino para llegar a conocer: provee el alma del material de trabajo. La existencia de esas ideas no necesita pruebas. Lo que aclara es: son los dos únicos “orígenes” de nuestras ideas. El entendimiento no tiene atisbos de ideas que no procedan de esas dos fuentes (un niño, en la medida que “despierta” más a los sentidos, piensa más, puesto que posee algo más para pensar. En este caso pensar significa relacionar ideas simples. Naturalmente, las impresiones más duraderas serán las que nos hayan afectado en mayor grado. Posteriormente a las sensoriales adquirirá las ideas de la reflexión. Asimismo, a más variedad de objetos percibidos y a mayor intensidad de impresiones, el conocimiento es más firme). No se pueden forjar ideas simples que no lleguen por uno de esos conductos, así como el entendimiento no puede voluntariamente destruir las que ha almacenado.

Otras clases de ideas simples son, pues, las de la reflexión. Locke explica: cuando se tienen ideas simples de los sentidos, la mente vuelve la vista sobre sí misma, se contempla y crea nuevas ideas (las dos acciones principales de la mente son la percepción o pensar y la volición o deseo).

Una última subclase está constituida por las ideas de la sensación y de la reflexión: el placer y su opuesto el dolor, la potencia, la existencia y la unidad.

El placer y dolor hacen acto de presencia en casi todas las ideas de la sensación y de la reflexión. Cualquier percepción suscita tales estados. Dios ha querido, sostiene, que ciertas sensaciones y pensamientos se acompañen de agrado o molestia. En base a ello, preferimos ciertas cosas y pensamientos frente a otros. Son el motor para hacernos actuar, y tienen el mismo nivel de eficacia para evitar o lograr algo. También son muestras de la bondad del Creador: que el dolor nos avise de ciertas situaciones y objetos que nos son perjudiciales, lo cual permite la conservación de cada parte y órgano en su perfección (la luz, sensación agradable, cuando es intensa crea dolor y, bajo ese grado de estímulo, nos alejamos de ella).

La existencia y unidad vienen a nosotros por el conducto reflexivo y por el sensitivo. Las ideas están, existen, en nuestra mente a la par que son o están los objetos externos a mi yo. Paralelamente, una cosa está en reposo o movimiento, y una idea o ente se halle en transformación o en permanencia, nos parecen una misma cosa o idea.

En síntesis, tenemos ideas que vienen por un sentido o por más de uno; otras proceden de la reflexión, y un cuarto grupo mixto de la sensación y reflexión.

Cuando el entendimiento posee ideas simples puede repetir las, compararlas y unir las en una variedad casi infinita con el fin de formar ideas complejas

<sup>3</sup>El subrayado es nuestro.

(relaciones engendradas por la mente). Ideas reductibles a simples. El de Locke es una especie de atomismo que resuelve en ideas simples el material del saber. No obstante, esos átomos no integran el conocimiento propiamente dicho: necesitan de la actividad del alma para formar unidades complejas. En un paso posterior a la percepción se crearán las ideas abstractas a la realidad a que aspira toda episteme.

Tratar de analizar qué son las ideas no es un menester fácil. Para plantearnos una serie de dudas es necesario que hagamos un repaso de los que se ha dicho respecto a las unidades primeras del saber. La psicología ortodoxa asevera que nuestra vida mental está integrada, en último término, por sensaciones e imágenes. Aquéllas son públicas y compartidas, en tanto éstas no nos permiten establecer un paralelo entre las nuestras y las de otros. En su *Análisis del espíritu*,<sup>4</sup> Russell añade otro elemento: las palabras que, combinadas entre sí o con imágenes, conforman creencias y conocimientos en general. El mismo filósofo afirma que las imágenes no siempre se distinguen de las sensaciones, por ejemplo en el caso de las alucinaciones y el sueño. Hume distingue las imágenes de las sensaciones por su grado de debilitamiento y menor intensidad. Russell dice que surgen muchos casos marginales: una estrella apenas percibida y una emoción intensa que trae consigo imágenes de gran poder impulsor. Tampoco es razón suficiente nuestras creencias en su irrealdad: hay casos de anomalías. No son definibles salvo por la causación. Unas no llegan a nosotros por un estímulo externo inmediato: su origen es el cerebro. Son sensaciones producto de la excitación cerebral. También se distinguen en lo que toca a sus efectos. Generalmente las sensaciones crean movimientos exteriores y mentales. Las imágenes lo hacen pero de acuerdo con leyes mnémicas y no físicas.

Para que se suscite una imagen debe existir un intervalo de tiempo (t) entre A, acontecimiento recordado y B, la recordación. Cuando un evento recordado imaginativamente tiene un contexto puede consistir en imágenes sucesivas que tienen el mismo orden que sus prototipos, o en otro. Una imagen recuerdo es reconocida como copia fiel o defectuosa por dos sentimientos: el de familiaridad y el de pretericidad.

Russell continúa diciendo que ante un estímulo se da la sensación, luego una transición gradual que va de la memoria inmediata, que incluye el presente especioso, hasta la integración de la imagen. La sensación inicial deviene acolútica, debilitada, y deja campo a la imagen.

La significación de una imagen se establece en proporción a su prototipo y su eficacia causal. Si se deriva de varios modelos es vaga, y oscurece las facetas en que éstas difieren. Sus significaciones se establecen por la combinación de parecido y asociación.

Este esbozo o esquema suscito demuestra que las ideas simples de la sensación que nos ha explicado Locke se adaptan perfectamente a los estudios más actuales de gnoseología. Ahora bien ¿qué son las ideas de la reflexión? Podríamos pensar que se trata de imágenes, si nos dejamos llevar por ciertas metáforas que parecen en el *Ensayo* como aquella de la mente como el papel en blanco en el cual se imprimen los caracteres, o por la pregunta: ¿cuáles de las ideas simples representan realmente las cosas? , o por aquello de la mente comparada con un espejo que tiene imágenes o ideas, o, finalmente, por la afirmación de que la mente comprende sus operaciones y la forma de ellas. No obstante, esta interpretación no precisa lo que deseaba comunicarnos Locke porque ¿qué es la imagen de la duda, o la de la percepción? Si por

<sup>4</sup> 2ª ed., trad. E. Prieto, Buenos Aires, Paidós, 1958 (Biblioteca del Hombre Contemporáneo). Muchas de las ideas expuestas a continuación, están tomadas de este libro.

ejemplo imaginamos algo: un niño sentado y después traemos a colación otra imagen del mismo niño, en el mismo momento, y de pie, podríamos decir que dudamos que esa criatura estuviera sentada. Esta concepción no se aleja de la anterior: es igualmente ingenua. Echamos mano de dos imágenes contrapuestas y, por lo tanto, el producto —bastante indiscernible por cierto— sería una idea compleja y no simple.

Así pues, un enigma queda en pie ¿qué entiende Locke por idea de reflexión? En cuanto a otros aspectos, si bien Locke procura evitar el vocablo conciencia, lo podemos inferir del texto. A fin de cuentas, la comprensión de las operaciones no es otra cosa más que la conciencia de ellas. En el libro que estudiamos esta palabra significa: experiencia de la que somos conscientes. Esto es: capaz de engendrar ideas simples. Pero la pregunta persiste ¿en qué consisten estas ideas reflexivas? ¿En imágenes, meras palabras o en algo así como sensaciones internas? Y ¿qué son sensaciones internas?

*El alma.* Varios autores afirman que la existencia del alma consiste en su conciencia actual, de manera que si se interrumpiera, dejaría de existir. Se fincan en la creencia de que el alma siempre piensa, y esto es tan inseparable de ella como lo es la extensión al cuerpo. Para ellos inquirir sobre el origen de las ideas equivale a investigar el origen del alma. Locke alega que no siempre sucede esto. Si está en lo cierto, pensar no sería la esencia del entendimiento, sino una de sus operaciones, igual que lo es el movimiento respecto a los cuerpos: no todas las sensaciones llegan al cerebro y crean percepciones. A modo de prueba Locke argumenta que la experiencia no nos informa sobre un constante percibir ideas, aunque sí de algo que tiene el poder de pensar.

Locke concede que el entendimiento de un hombre despierto no está nunca sin pensamiento. El sueño no da pie a pensamientos porque, como quedó apuntado, cada sensación se acompaña de placer o dolor, felicidad y miseria. Y un hombre que no es consciente no puede experimentar tales estados.



Para dejar sentada de una vez por todas la naturaleza del alma, Locke dice que no es algo identificable con las partículas del organismo, dado que entonces estaría en un perpetuo flujo.

*Operaciones mentales.* La percepción se da en el instante que una alteración, sea corporal o anímica, afecta la mente. Las ideas sensoriales son transformadas por el juicio: "...cuando colocamos ante nuestra vista un globo de color uniforme, por ejemplo, de oro, de alabastro, etcétera, es cierto que la idea impresa en nuestra mente es la de un círculo plano, diversamente sombreado, con varios grados de luz o brillantez que impresionan a nuestros ojos. Nos hemos acostumbrado por el uso a percibir la apariencia convexa de los cuerpos en virtud de un juicio que... solemos hacer en nosotros. De manera que, uniendo a la visión un juicio que confundimos con ella, nos formamos la idea de una figura convexa y de un color uniforme, aunque, en verdad, nuestros ojos no nos representan más que un plano sombreado y coloreado diversamente".<sup>5</sup>

La percepción marca la frontera que separa el reino animal del vegetal. El impulso afectivo, dirá siglos después Scheler en *El puesto del hombre en el cosmos*,<sup>6</sup> está dirigido íntegramente hacia afuera. Le falta totalmente el anuncio retroactivo a un centro, anuncio propio de la vida animal. Efectivamente, la planta no reacciona ante un estímulo: si gira hacia el sol, todo se debe al sol, todo se debe al desarrollo de la hormona de crecimiento. La percepción es la base, la primera función de nuestras facultades intelectuales.

En la escala animal, a medida que subimos peldaños, que indican el paso de los seres más primitivos a los más evolucionados, aparece una nueva facultad: la retención. Esto es, la capacidad de conservar las ideas simples. Para llegar a este escalón tuvimos que ascender previamente por el del instinto. El cual no depende de ensayos ni vivencias previas: se cumple involuntariamente aun cuando los individuos se encuentren en una situación nueva, siempre que sea la normal.

La retención se realiza de dos maneras: *a*) por la contemplación o conservación de las ideas adquiridas, y *b*) por la memoria o la capacidad de revivir, reactualizar, ideas que no hacen acto de presencia en un instante dado.

En el momento que no existe la percepción de ideas, éstas no existen. Para poder explicar su reaparición sostenemos que están en una especie de almacén llamado memoria, cuando en verdad no están en ninguna parte.

La atención y la repetición auxilian a la impresión ideológica (por decirlo así) en la memoria. Por regla general, declara Locke, las huellas más profundas y duraderas son las que se acompañan de placer y dolor. Otras tienen un menor grado de perdurabilidad e incluso llegan a desaparecer. Años después, Thorndike expone la ley del ejercicio, que versa en los siguientes términos: la respuesta a una situación está más relacionada con aquella en proporción al número de veces, rigor y duración de vínculos anteriores (A, B, C, hechos pasados, junto con X, estímulo actual, causan la reacción Y).

La memoria es tan imprescindible para el conocimiento como lo es la percepción. Si es deficiente, el resto de las facultades son en gran parte inútiles. Sin ella nos veríamos limitados a actuar y conocer sólo mediante los objetos que están aquí y ahora.

Los dos problemas o irregularidades en que nos puede hacer caer son: su pérdida, que si es absoluta nos subsume a una completa ignorancia; o su len-

<sup>5</sup> Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano* (Compendio), 3ª ed., selección del inglés, prólogo y notas de Luis Rodríguez Aranda, Buenos Aires, Aguilar, 1963 (Biblioteca de Iniciación Filosófica), p. 70.

<sup>6</sup> 7ª ed., trad José Gaos, Buenos Aires, Losada, 1968 (Biblioteca Filosófica).

titud e incapacidad de reactualizar las ideas en el instante en que se requieren. La invención y fantasía será el otro extremo: tenerlas dispuestas y aplicarlas a toda ocasión o sin discernimiento.

Varios autores han expuesto ciertos conceptos sobre el tema. Bergson distingue dos formas de memoria: *a*) los hábitos, y *b*) la recordación independiente, que se integra por sensaciones, imágenes, palabras o su posible combinación. Locke y Russell aseveran que el conocimiento no es factible sin la memoria (modo de reconocer el pasado que no tiene análogos en el saber futuro. Un recuerdo es verdadero en virtud de un acontecimiento pretérito y no de una creencia del porvenir).

Por su parte, Scheler denomina a los hábitos memoria asociativa (*mneme*), en tanto Semon los asigna el nombre de fenómenos mnémicos. Los atribuimos a los seres vivos cuya existencia se modifica lenta y continuamente, de modo útil para él y para la especie. Se basa en conductas anteriores de la misma índole. Siempre depende de ensayos o movimientos previos: el hombre o el animal tratan de repetir los movimientos que tuvieron éxito con más frecuencia que otros que fracasaron. Fijan el hecho de lo que se llama el principio del éxito y del error. Thorndike plantea la ley del efecto: las respuestas exitosas a un estímulo tienden a repetirse con más frecuencia que las que fallaron.

La base de todo hábito —sea autoadiestramiento o adiestramiento— es lo que Pavlov conceptuó reflejo condicionado. La ley asociativa de tal reflejo se resume a: un complejo de representaciones tiende a reproducirse y a completar sus miembros ausentes cuando es revivida sensorial o cinéticamente una parte de dicho complejo. Este principio actúa hasta cierto grado en todos los animales; y se presenta como consecuencia inmediata a la aparición del arco reflejo, es decir, de una separación de los sistemas sensorial y motor.

Scheler recalca que cuatro son los aspectos en que se presenta lo existente desde el ángulo de su ser: las cosas inorgánicas carecen de un centro que les pertenezca de modo ontológico; las plantas tienen un ser óntico que forma por sí su entidad e individualidad tempo-espacial; en el animal existen la sensación y un punto central en que se anuncian sus estados orgánicos: se da a sí mismo por segunda vez. El hombre se da por tercera vez en la conciencia de sí y en la posibilidad de objetivar sus procesos psíquicos. Si ponemos objetivar por ideas, este pensamiento de Scheler no es más que una sistematización de la teoría expuesta por Locke en su *Ensayo*.

Otra de las operaciones mentales estriba en discernir o distinguir entre ideas. No es suficiente tener una percepción confusa de algo. Cuando nuestra mente no posee una percepción de diferentes objetos y cualidades, sólo atrapa un escaso conocimiento. La posibilidad de distinguir un objeto de otro depende de la certeza de nuestras proposiciones, sean las que fueren, incluso aquellas tan generales que se tomaron como innatas.

Contribuye a evitar confusiones, a distinguir nuestras ideas, el que sean claras y determinadas. Aun cuando los sentidos parezcan engañarnos, nos percatamos que algo es uno y lo mismo a través de sus cambios.

Otra operación es comparar unas ideas con otras respecto a la extensión, grados, tiempo, lugar y demás circunstancias. Y de esto dependen las ideas de relación.

La comparación es otra actividad mental: reúne ideas simples de sensación y reflexión, combinándolas en ideas complejas. Un ejemplo es la expresión “una docena de. . .”

Una vez que las ideas han sido impresas, las personas, concretamente los niños, comienzan a usar signos: palabras que simbolizan las ideas. Ahora, si hubiera un vocablo para cada objeto o fenómeno, serían innumerables. Para

evitar eso las ideas particulares se convierten en generales gracias a su escisión de toda otra existencia y de las concomitantes. Es decir, seres particulares se hacen representantes de todos los seres de la misma clase y sus nombres se hacen signos generales aplicables a lo que existe y se enmarca dentro de esas ideas abstractas. La facultad de abstracción, señalan Locke y Scheler, es lo que marca la diferencia entre el reino animal y el humano. Como representantes de la filosofía tradicional, su antropología filosófica distingue al hombre de las bestias por tratarse del ser que forja ideas abstractas: por la aptitud de vislumbrar esencias (su nota distintiva). Berkeley y Hume negaron las ideas abstractas. Podemos, dice Berkeley, separar una imagen o idea concreta y particular para unir una de las partes con las de otra imagen con la cual hemos realizado la misma labor, un centauro sirva de ejemplo. Una idea general sólo significa que un axioma se cumple en cualquier objeto que se dé; pero de ello no es dable inferir que exista una imagen de esencias.

Locke reitera que mediante los conceptos abstractos es sencilla la labor de conocer, es decir, la percepción de la conveniencia o inconveniencia entre ideas. Conocimiento lo define como la percepción de la conexión, acuerdo o desacuerdo o incompatibilidad de nuestra idea.

El bagaje de pensamientos que nos ha dado Locke es, bajo su punto de vista, algo próximo a la experiencia: el camino para llegar a la verdad consiste en analizar las cosas como son realmente y no concluir que son como nos las imaginamos o como se nos ha enseñado a imaginar. “No pretendo enseñar, sino investigar; por esto no puedo menos de confesar aquí otra vez que las sensaciones internas y externas son los únicos caminos de conocimiento que pudo hallar hacia el entendimiento. Ellos solos son, en lo que alcanzan mis fuerzas, las ventanas por las que penetra la luz en este ‘cuarto oscuro’. Pues me parece que el entendimiento no es muy distinto de una cámara totalmente privada de luz, pero con algunos resquicios abiertos que dejan entrar algunas semejanzas visibles externas o ideas de cosas exteriores. . .”<sup>7</sup>



<sup>7</sup>Locke, *Op. cit.*, p. 80.

# EL MESTIZAJE EN EL PENSAMIENTO LAICISTA DE JUAN MONTALVO

Isabel de Vargas López / Facultad de Filosofía y Letras

La nueva estructura social de índole clasista que se plantea en el Estado Moderno, y que tiene base en la igualdad de orden jurídico, substancialmente en la propiedad de bienes muebles, crea una situación de intereses en incesante cambio. Estructuración que contrasta irremediamente con la de tipo estamental tradicional que se fundamentaba económicamente sobre la posesión de la tierra de tipo feudal.

El laicismo montalvino se encuentra con el problema que esta sociedad clasista y abierta le plantea cuando empieza a aparecer, agrietando obviamente el edificio social tradicional de carácter cerrado y estático. Es evidente, que los nuevos conceptos económico-sociales de movilización en concordancia con los postulados laicistas y con las exigencias económico-técnicas modernas, permitieron desde temprano, históricamente hablando, es probable que desde el periodo renacentista, el intercambio de personas entre las clases sociales, intercambio que en la sucesión de generaciones, acostumbró producirse de un modo típico. (V. Sombart. *Lujo y capitalismo*; Weber. *Economía y sociedad*. I, p. 316.)

Montalvo se encuentra, empero, con una sociedad mixta, la sociedad del siglo XIX en Hispanoamérica, que manifiesta aún rasgos de sociedad estamental, aunque los rasgos propios de sociedad clasista están ya francamente desbancando a aquéllos. Esto hace que no acierte francamente a precisar de qué sociedad se trata si estamental o clasista.

Así, cuando señala la posición intermedia de la clase mestiza en la estructura latinoamericana se refiere a la estructura social europea para poder ubicarla dentro del cuadro social clásico.

“En las naciones europeas la sociedad humana, señala Montalvo, está dividida en tres clases, la principal o noble, el estado llano y la plebe. El cruzamiento de las razas de América del Sur ha dado origen a una intermedia entre el estado llano y la hez del pueblo; ésta es la mestiza, proveniente de enlaces de españoles con indios al principio, a la cual debemos adscribir también la que tiene su cuna en los amores de los castellanos con las negras transportadas de Africa. . . Los mestizos provenientes de la hibridación entre españoles y aborígenes se llaman cholos en unas repúblicas, huaches en otras, rotos en éstas, léperos en ésas. El hecho es que esta casta cruzada ha beneficiado hábilmente el seno de la madre naturaleza, y provista de buen entendimiento, valor y audacia, se levanta a los primeros peldaños de la gradería social.” (*Siete Tratados*, t. I, p. 239.)

En este párrafo, Montalvo identifica estamento y clase, lo que sólo se podría esclarecer en virtud de sus diferentes estructuras jurídicas, económicas y

culturales, supuesto que, el estamento es una forma social estratificada y delimitada en sus capas de una manera jurídica precisa, en tanto que, la clase presupone la igualdad de poder jurídico, y en tanto que el primero se basa como se ha dicho antes en una economía feudal, la segunda descansa en una economía crediticia y de producción; además el carácter cerrado del estamento lo diferencia también de la índole abierta de la clase. (V. Gurvitch. *El concepto de clases sociales*. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1967.) (V. Herman Heller. *Teoría del Estado. La sociedad civil*, pp. 129 y 130.)

Es evidente que se trata de dos estructuras sociales diferentes, pero no lo es menos que los diferentes autores que han tratado este tema no han podido coincidir en sus definiciones sino que su desacuerdo es patente en lo que se entiende por clase social. Y no sólo esto, sino que aun resulta imposible predecir el número de las clases. Gurvitch sostiene que "Hay siempre las que están en germen y manifiestan veleidades de estructuración. [Hay también] clases cuya importancia decrece a causa del cambio de circunstancias y pueden encaminarse a la destrucción y disolverse pacíficamente. Clases que parecen encaminarse a su destrucción, pueden conocer un nuevo surgimiento, en razón de la mutación de la técnica y otras causas." (*Ibid*, p. 220.)

El hecho es que Montalvo se plantea la potencialidad de movilización de las clases sociales, y encuentra que esta potencialidad está en la clase mestiza, porque es evidente que los sectores sociales que más se prestan a los cambios son los sectores medios, en los que se halla el deseo de ampliar sus relaciones de productividad. El mestizo tiene esta cualidad, y Montalvo tuvo la visión de su ductilidad para iniciar el proceso del cambio social. La razón la encuentra en su crisis formativa, como producto del injerto europeo en la sangre india. (V. *Siete Tratados*, t. I, p. 99.)

Contrariamente a lo que supone Montalvo, los especialistas modernos, como Waldo Frank y Zum Felde, que han analizado lo que constituye el mestizaje, han observado en el mestizo "que su Yo fluctúa, sin firmeza, sin arraigo, en una indefinida ambigüedad. . . y por tanto, en cierto sentido, resulta un desequilibrado." (Zum Felde. *El problema de la cultura americana*. Ed. Losada. Buenos Aires, 1943, p. 140.) Lo cual supone que el fenómeno del mestizaje, si bien por sus imperativos caracterológicos de expresión cultural posibilita la neutralización de los caracteres ancestrales, está lejos de traer aparejado un carácter estable. Aunque paradójicamente, es este mismo hecho el que más facilita al mestizo sus posibilidades de ascenso.

El mestizo se vuelve frecuentemente un rebelde dispuesto, más que ningún otro elemento social, a la revolución, es decir a producir los requerimientos de un cambio de estructuras. A ello contribuye, no poco, su débil situación económica, pues es el no tener mucho que perder lo que lo lanza, acaso sin él mismo proponérselo conscientemente, a la aventura del cambio de estructuras. El cambio se produce entonces violentamente. Ahora que, si el mestizo halla cierto acomodo social, un empleo o un pequeño negocio, su anhelo por el ascenso le proporciona posibilidades de alcanzarlo sin que el cambio se produzca por la forma violenta, sino evolutivamente.

Pero, es el caso, que por lo general le faltan al mestizo vínculos de enlace con la comunidad dominante: sean éstos de índole familiar, social, económica o cultural. De modo que sin estas agarraderas o influencias para el ascenso, no sólo se le dificulta éste, sino que con frecuencia experimenta el "ninguneo" de la clase dominante y con él la anarquía de conflictos donde todas las diferencias hacen crisis inhibitorias en la conciencia; se produce así el resentimiento hacia la sociedad que lo excluye, que se querrá ocultar con la imitación y el simulacro de una pseudo-cultura sin autenticidad ni nobleza.

El inconveniente para producir el ascenso social, aunque muy complejo,

está, en última instancia, en la carencia de esos vínculos o influencias para con las clases aristocratizantes que lo menoscabarán cada vez más hacia un orden social adverso. En tanto que no logre rebasar el “ninguneo” por alguno de los medios exigidos en el juego social, no encontrará el acomodo que espera en este juego. Los peldaños de la “gradería” social, como dice Montalvo, no podrán ser escalados, no obstante su buen entendimiento, su valor y su audacia. Pero en cuanto estos cholos, huaches, rotos y léperos que forman la clase mestiza, logren darse maña para vincularse con las élites pudientes de la clase dominante, entonces se romperá el hielo, quebrantándose la rigidez social: “sopalancando en la estolidez de los sedicentes nobles, escasos de fuerza moral e intelectual por falta de entronques mejoradores” (*Siete Tratados*, t. I, p. 99.)

Sólo entonces identificado con las familias con tendencia a mejorar de continuo se prueban en definitiva las posibilidades del mestizo como agente esencial a los cambios clasistas iberoamericanos. Y esto ha sido posible porque el mestizo por su esfuerzo personal se ha convertido en productor, en comerciante o en un laico ilustrado de tipo burgués, y se ha ido haciendo necesario a la sociedad.

Resulta también conveniente señalar que la hostilidad hacia la plebe rural, cuenta mucho en esta época, los regionalismos antisociales se encuentran agudizados y el sector urbano se tiene por el más culto y capacitado para la modernización social. Y así como el criollo muestra una postura de desprecio hacia el indio, al mestizo le sucede lo propio, Montalvo lo observa:

“... sucede, dice, que los mestizos, así como llegan a ser generales, obispos o presidentes, ya no quieren ser cholos ni mulatos, y se dan maña en urdir genealogías de Béjar o de Men Rodríguez de Sanabria. Las cholas que a fuerza de oro han dejado la bayeta, vienen a ser condesas; y nadie mira más abajo a las de su clase que estas señoras de cinco en púa, sucediendo lo mismo con los mulatos y las mulatas, los zambos y las zambas, y toda la caterva de mestizos que componen la mayoría de las repúblicas hispanoamericanas.” (*Siete Tratados*, t. I, p. 238.)

No tienen mucha posibilidad de cambio social los negros ni los indios que se encuentran en la base social, “la hez del pueblo” como los llama Montalvo, carecen de los entronques mejoradores, no son sujetos de crédito financiero ni cultural, y la permanencia en el estado de abyección y servidumbre apegada a la gleba, resulta materialmente imposible de superar. Ciertamente que esta situación la provocan las otras clases que los mantienen en este estado por la conveniencia de sus propios intereses y miras.

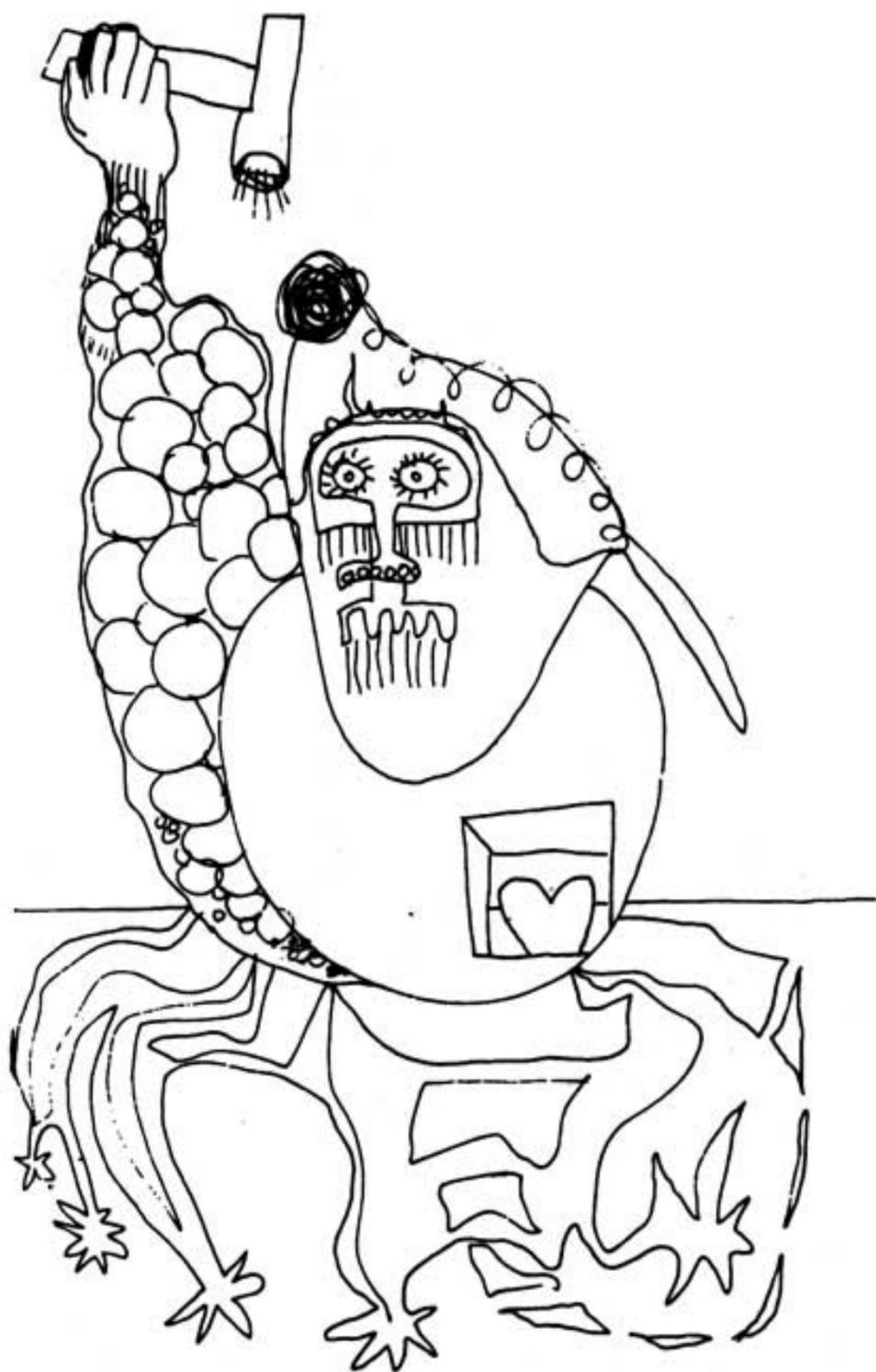
Entonces deliberadamente, estos sectores marginados de la comunidad, se protegen con el caparazón del disimulo para encubrir la conciencia de su situación oprimida. Y, paradójicamente, encontrarán protección y hasta cierta felicidad en su ignorancia. Esta será también una manera de disgregarse del núcleo social integrado por las clases superiores que no le franquean el paso sino que le obstaculizan la posibilidad de trascender su condición. Así, el indio se inhibe de propósito, se encierra, y hasta rechaza en ocasiones, la educación que a veces artificial y artificiosamente pretenden proporcionarle las otras clases. En esto no hay más que un esfuerzo por conservar su dignidad humana; el hecho es, que, excluida de todos los beneficios sociales, la nulidad de movilización de esta clase resulta patente.

Empero, el romántico de buena fe se empeña subjetivamente en utilizar la educación como instrumento social, de civilización; aunque esto no sin trabajo, ya que la plebe, como dice Montalvo, se inclina fuertemente a la esclavitud como acreditando una esclavitud de naturaleza. (V. *Siete Tratados*, t. I, p. 31.)

A despecho de estos esfuerzos de índole social laica, la sociedad petrificada mantenedora de un orden prefijado en la colonia, proclama y sostiene en pleno siglo XIX su concepción estática de sociedad, en enfrentamiento constante a la concepción dinámica.

No podrá sin embargo evitar la fluidez social que se produce inexorablemente al impulso de las transformaciones técnicas, y que afecta primordialmente a los sectores medios, desde aquellos que tienen pocos estudios y se alínean de abajo a arriba en las burocracias nacionales careciendo de elementos útiles para producir el cambio, hasta los comerciantes e industriales por un lado y los profesionistas cultos, por otro, con capacidades muy superiores para ocasionar la transformación social.

Esta clase media móvil, de la que formaban parte los mestizos, debía naturalmente venir a ser el elemento principal de la sociedad, que encontraba en ella el verdadero germen del progreso, resultando por este motivo un buen instrumento del que disponía el laicismo liberal como vía de transformación nacional. Aun el poder público se desplazaría por este medio, de las clases privilegiadas a las industriosas y trabajadoras. El resultado que se esperaba era la liquidación del orden político-económico-social de la colonia y la primacía del orden civil laico con sus postulados liberales de secularización y de igualdad social.



# EL INFARTO MITO Y REALIDAD

Luz María Olivares de Weil

Del Taller de Redacción y Crítica de la Dirección General de Difusión Cultural.

El Sexto Congreso Mundial de Cardiología, celebrado a fines de 1970 en el Royal Festival Hall de Londres, captó la atención popular.

La copiosa información al respecto, publicada en periódicos y revistas, puso al alcance del hombre común y corriente los estudios realizados en su aspecto más real y avanzado, sobre las enfermedades del corazón, ya que el número de defunciones originado por males cardiacos se mantiene en el primer lugar y matan más individuos que el cáncer.

La enfermedad del corazón por excelencia es el infarto. Hay toda clase de infartos, en todas partes del cuerpo, pero el infarto más conocido y propiamente dicho es el del miocardio o músculo cardíaco.

Científicamente, hasta hace poco tiempo, unos 15 o 20 años, se le daba el nombre de "angina de pecho prolongada". Aunque este nombre no proporcionaba una idea de lo que es el infarto, tampoco producía sobresalto, sino que, por el contrario, restaba importancia a una de las enfermedades que más artera, más alevosa y más inopinadamente ataca al individuo.

Infarto. Su solo nombre produce escalofrío, y pronunciarlo, dice Henriette Chaudet "es ya morir un poco".

El vocablo *infarto* proviene del latín, infarcire-llenar, embutir, rellenar y constituye una verdadera descripción del proceso patológico.

En el colegio aprendimos que dos arterias irrigan el músculo cardíaco y su tronco y ramas forman una corona alrededor del corazón de donde proviene su nombre de "coronarias".

Cuando una de estas arterias se tapa, la circulación se detiene en el músculo cardíaco; el corazón está lleno de sangre que se va coagulando, comienza la necrosis: va a morir.

Si la zona afectada es pequeña, será reemplazada por un tejido cicatrizante y la salvación o recuperación será lenta y delicada. Si el infarto es más fuerte, más extensa la zona lesionada, el tejido del miocardio se necrosa y se produce el paro cardíaco.

Sobre esta enfermedad se han propalado una gran cantidad de ideas falsas y sus causas se atribuyen a innumerables factores.

El principal mérito del Sexto Congreso Mundial de Cardiología fue derribar esa gruesa muralla de falsas ideas que protegían al infarto.

Se ha dado en llamar al infarto, enfermedad de ricos y ancianos, el resultado de la comodidad, el azote de los hombres que habitan a considerable altura sobre el nivel del mar, la "epidemia de nuestra era" como lo calificaba el gran cardiólogo francés Jean Lenegre y en fin, la contribución de la humanidad al progreso y al adelanto relampagueante de la ciencia.

Todos los hombres: los infantes, los jóvenes, los ricos y los pobres, los sabios y los atletas, los estudiosos y los ignorantes, todos pueden ser golpeados por el infarto.

En un número mayor, son atacados de esta enfermedad los hombres sin grandes problemas, ni económicos ni sentimentales ni financieros. Casi siempre el infarto se produce cuando el individuo está en su cama, en reposo, sin que haya ningún esfuerzo físico. Se creía que el infarto se presentaba a consecuencia de un movimiento violento o un gran esfuerzo físico.

El doctor Master de los Estados Unidos de Norteamérica, ha hecho un estudio sobre 1 108 casos de infarto: 52 % ocurrieron durante la noche y en reposo, 21 % durante el trabajo, 16 % en el momento de caminar, 9 % en un ejercicio moderado y solamente 2 % durante un esfuerzo no habitual.

El infarto solamente hace una distinción: la de los sexos. Azota siete veces más al hombre que a la mujer y más temprano. Se pensó que se debía a que la mujer tiene menos responsabilidades y trabaja menos. Los médicos han demostrado que esto es un error; todo, dijeron, es cuestión de hormonas.

Los informes del Congreso de Londres indican que los infartos tienen sus temporadas y hasta sus días: 28 % durante los meses fríos y húmedos que son de menor actividad y 23 % durante los meses templados. En cuanto a los días, el más rico en infartos es el lunes.

Si como generalmente se ha creído, es necesario incriminar al modo de vida, deberían estar en primer lugar los pilotos de avión o los jefes de empresa.

Una estadística leída en el Congreso de Londres coloca en primer lugar de víctimas de infarto a los sacerdotes católicos y en el último a los ropavejeros, dejando en lugares intermedios a los aviadores y a los ejecutivos de empresa.

El doctor Page, superviviente él mismo de un infarto, asegura que una de las principales causas del infarto es una presión arterial demasiado elevada. Que en Estados Unidos hay más de 5 millones de personas que padecen de este mal.

El doctor Sasaki del Japón atribuye la hipertensión a la sal. Sus compatriotas están colocados a la cabeza de los hipertensos, que absorben desde su más tierna edad la enorme dosis de 20 gramos por día, ya que su alimentación está compuesta esencialmente por legumbres en salmuera y salsa de soya.

En un pueblo de campesinos, el doctor Sasaki consiguió que se disminuyera el consumo de sal. Esto se hizo desde 1957 y la sal se redujo al mínimo, sobre todo en los niños. El desplome de la hipertensión fue espectacular.

La aseveración de que la altura es mala para el corazón, también fue derrumbada. Dos médicos del Perú demostraron que la salud de los corazones es mejor en La Paz (Bolivia), a 3 000 metros de altura, que en Lima (Perú), a sólo 150 metros sobre el nivel del mar. Entre los que tienen más de 30 años hay un 20 % de hipertensos al nivel del mar contra 9 % en partes altas.

También el colesterol va perdiendo importancia. En 1960 se convirtió en una pesadilla y se le achacaba la mayor incidencia de infartos. Esta idea también se va desvaneciendo.

El infarto se puede producir, tanto por la arterioesclerosis, como por el depósito de una sustancia grasosa, espesa y blanquecina que se ha dado en llamar "el enmohecimiento de la vida", aunque en muchos casos de infarto no se encontraron ninguno de estos dos factores. Hoy los médicos piensan, con fundamento, que colesterol e infarto son, la mayoría de las veces, efectos conjuntos de una mal conocida irregularidad del organismo. La diabetes, que cuando es incipiente es descuidada o totalmente ignorada, contribuye en una muy buena parte a propiciar el infarto; pero la gran proveedora de infartos sigue siendo la obesidad.

El esfuerzo que los tejidos grasosos exigen al corazón y a las arterias es enorme, pues no hay nada más difícil de irrigar que un tejido grasoso. La solución para evitar la obesidad sería, únicamente, no absorber más calorías que las que el cuerpo consume. La “enfermedad del siglo”, de “la civilización” o del “ejecutivo” no es más que la enfermedad de los que comen demasiado.

Las estadísticas nos dicen que el infarto mata más que otra enfermedad cualquiera, pero esto se debe a que muchas de esas otras enfermedades se han hecho retroceder o desaparecer.

Sin embargo, la lucha de los médicos es alentadora. Se ha reducido la mortalidad por infarto de un 20 a un 35 % después de diez años de lucha y opinan que el día en que la ciencia pueda aplicar una circulación extracorporal durante la crisis aguda del infarto, como se hace ya para el riñón, se habrá dado un gran paso y el porcentaje de los que sobrevivan a él se elevará considerablemente.



# CHINA: UNA NUEVA CULTURA

Teresa Candela / Filosofía y Letras

Del Taller de Crítica de *Punto de Partida*

Cuando en agosto de 1966, el mundo occidental conoció la información de que las “guardias rojas” atacaban todas las manifestaciones culturales de la antigua civilización china, acogió el hecho en general, con una actitud negativa. Esta actitud estaba marcada por la falta de información, la información distorsionada, o en el peor de los casos, por conveniencia con conocimiento de causa.

Para enfrentarnos al fenómeno de la Revolución Cultural China, se nos plantea la disyuntiva de quedarnos en las fronteras del conocimiento de la situación de este país y opinar subjetivamente a favor o en contra, o de tomar la decisión de hacer un análisis objetivo más o menos profundo.

Si intentamos analizar las circunstancias con otro criterio que no sea el materialismo dialéctico, estamos poniendo en tela de juicio si lo que queremos es conocer la historia, que implica continuidad o si vamos a conocer tan sólo una serie de hechos aislados, arbitrariamente enumerados, de acuerdo, no a un método científico, sino para que éstos se adapten a nuestra visión del mundo.

Sería conveniente aclarar que una visión del mundo válida y objetiva abarca tanto una racionalización de las condiciones existentes como una visualización de lo que debieran ser las condiciones futuras enmarcadas en una teoría que concuerde con la realidad y cuya práctica demuestre su objetividad científica.

Puesto que los chinos modelaron su mundo material a partir de ideas revolucionarias (teoría marxista-leninista) y puesto que la estructura económico-social de un país no es suficiente para garantizar su porvenir socialista, es comprensible que, habiendo alcanzado el socialismo, manifiesten una confianza total en que el medio más eficaz para destruir la mentalidad, ideas, usos, y costumbres antiguas es el ideológico. La cultura antigua en una sociedad moderna es una contradicción. Para ellos la cultura abarca un término mucho más amplio que el que tienen en general los individuos que viven en una sociedad de consumo, para los que la cultura es un producto más de esa sociedad, y no el instrumento fundamental que les permite cuestionar su sistema con fines revolucionarios.

La revolución cultural propone y suscita que surjan las contradicciones inherentes a la conciencia política mediante la crítica de la cultura y al hacerlo revoluciona la conciencia política; esto comprueba la puesta en práctica de la teoría del conocimiento del materialismo dialéctico: “a través de la práctica descubrir la verdad, es decir, pasar activamente al conocimiento racional y del conocimiento racional a la dirección activa de la práctica revolucionaria”.

Las contradicciones —según Mao-Tse-Tung— pueden ser antagónicas y no antagónicas. Ambas se pueden dar en el seno del pueblo y fuera de éste.

En el caso de China la agresión más o menos abierta contra el comunismo chino que se descubre por los siguientes factores, constituye lo que se considera como contradicciones antagónicas:

1. La preocupación norteamericana de reconstruir el Japón para utilizarlo contra China y la ocupación estadounidense de Corea del Sur, Taiwan, Tailandia, parte de Laos, Vietnam del Sur, Camboya, etcétera.

2. La necesidad de un acuerdo entre la URSS y EU., las sendas posiciones imperialistas de ambas superpotencias, y la vuelta al capitalismo del revisionismo soviético que conlleva la actitud de consentimiento del genocidio en Vietnam (por ejemplo).

3. Las tendencias revisionistas hacia el capitalismo de una facción del Partido Comunista Chino y de ciertos individuos que ocupaban puestos de responsabilidad.

Estos factores y otros más, también antagónicos, no pueden ser enfrentados en caso de peligro, o remediados, si las contradicciones no antagónicas no son resueltas, tanto como sea posible.

Así, la burocratización de ciertos funcionarios, la ingenuidad de las nuevas generaciones, el estancamiento en las conciencias y en el desempeño de las funciones, las manifestaciones artísticas no del todo revolucionarias, la insuficiencia intelectual del ejército y la no completa vinculación de las otras capas sociales con el campesino y el obrero y otras circunstancias no antagónicas que retrasan el advenimiento de la fase comunista y dificultan la defensa del país, están siendo afrontadas por la Gran Revolución Cultural.

Desde las “Charlas de Yenán” en 1942, el presidente Mao-Tse-Tung definió la doctrina cultural, que aún rige en China y que años antes se venía dilucidando por la necesidad de ayudar a las masas en todos los campos. Dicha doctrina no difiere del realismo socialista propugnado por la URSS, aunque, en los métodos para llevarla a la práctica utilizados en China y en la URSS, hay diferencias fundamentales:

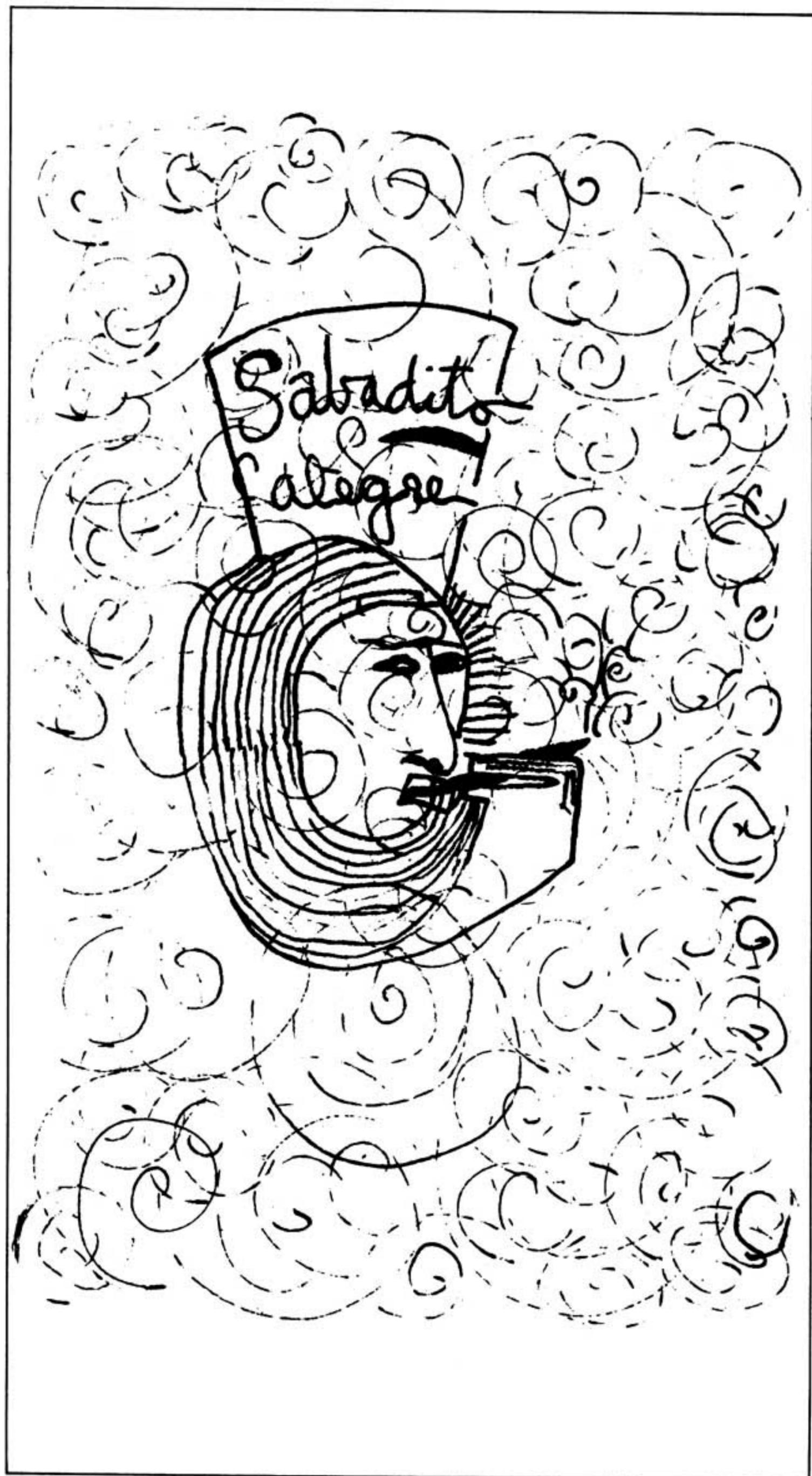
Mientras que este último ofrece incentivos económicos a los intelectuales para que produzcan un “arte proletario”, en China, la Revolución Cultural promueve el trabajo manual y el desplazamiento de los intelectuales hacia las comunas y las fábricas, no ya para “observar” sino para trabajar al lado de campesinos y obreros como la única forma de lograr que puedan impregnarse del espíritu socialista que les permita reflejar la etapa histórica que viven, la dictadura del proletariado.

Sin embargo, si esto no es infalible ni da resultados inmediatos es, con todo, un procedimiento mejor que el empleado por la URSS, en donde las diferencias de salarios entre un obrero y un intelectual resultan mucho mayores que las que hay en Francia.

Esto parecería traer como consecuencia la desigualdad y la sobrevivencia de las clases sociales.

En China, la oposición y desconfianza a cualquier solución que no resulte igualitaria, les hace preferir el postulado de “Cultura para todos o para nadie” lo que es, en cierta forma, un principio exagerado aunque sí nos da idea de la dedicación que ponen los chinos en generalizar el nivel cultural sacrificando el de una minoría que, por lo demás, no beneficiaría a la totalidad de la masa social ni la representaría.

Por otro lado, no podemos pensar que el arte burgués es el que “está bien”, simplemente porque no exista todavía un gran arte proletario, ni podemos considerar que los métodos chinos estén equivocados, por el hecho de



que no hayan producido hasta ahora, salvo raras excepciones, un “verdadero arte” proletario.

Así pues, el arte ideal está “en veremos”. Es muy difícil manejar las manifestaciones de la sensibilidad artística y éstas ponen a prueba los lugares más recónditos de la conciencia política. Tal arte, probablemente tenga que venir del proletariado y no de los intelectuales que fueron burgueses o pequeño-burgueses.

La crítica y la autocrítica han tenido un largo desarrollo en la China comunista. En 1956 Mao-Tse-Tung hace resurgir la antigua sentencia: “Que florezcan cien flores, que cien escuelas rivalicen.” Esto condujo a un gran movimiento, a principios de 1957, en el que todos podían expresar sus críticas al régimen comunista y que fue seguido por otro, el de la autocrítica: los criticados reconsideraban su punto de vista y se autocriticaban.

El presidente del PCCh no estaba convencido de la eficacia de ambos movimientos que no se habían desenvuelto bajo el principio de unidad-crítica-unidad. Entre las críticas, algunas eran derechistas y otras recordaban las del periodo de desestalinización ruso.

No se abandonó la idea de suscitar un día la crítica izquierdista y constructiva, que, como veremos más adelante, renació con las guardias rojas.

A partir de 1962 la necesidad de forjar una cultura nueva, va acompañada de una especie de “revolución inninterrumpida” —dice Karol—<sup>1</sup> que elimina en cada etapa, a algunas criaturas de la antigua escuela.

Según algunos autores, la señal que dio origen a la gran Revolución Cultural fue el brote de protestas de muchos jóvenes universitarios en Pekín, contra las “autoridades académicas reaccionarias” en la primavera en 1966. Sin embargo, la Gran Revolución Cultural Proletaria se organizó desde arriba. Desde mediados de 1965 hasta principios de 1966 hubo una serie de discusiones en el partido en las que se decidió una política a seguir en el interior y con el exterior.

Este suceso estuvo acompañado de movimientos de protesta en otras universidades de diferentes ciudades.

El Comité Central del Partido, dándose cuenta de que las críticas eran de tendencia revolucionaria, apoyó a los estudiantes y revisó la actitud de las autoridades, desplazando a algunas. Se crearon las guardias rojas, constituidas por estudiantes y escolares, que cerraban restaurantes de lujo y demostraban inquietud por cambiar todo lo que recordara el viejo sistema (pugnaron por la sustitución del “siga” verde por la luz roja argumentando que ésta *nunca* podía significar “alto”), al mismo tiempo que organizaban debates con los sospechosos de revisionismo o “aburguesamiento” —muchos de los cuales pertenecían a los Comités del Partido— para “educarlos mediante la persuasión”.

Al preguntarnos a qué conduciría, en última instancia, la crítica y la autocrítica, volvemos a percibir que se trata de una voluntad de depuración; es la operación de “limpieza del polvo” que suprime las barreras entre gobernantes y gobernados.

De hecho, China se ha caracterizado, durante toda la revolución, por tratar de suprimir barreras.

Los comunistas que querían hacer la revolución se acercaron al pueblo y vivieron en las mismas condiciones que éste con el fin de organizarlo para la lucha. Es probable que esto sea uno de los factores más importantes para que se ganaran la confianza de la masa.

Así, en los tiempos de la Revolución Cultural, los dirigentes se proponen

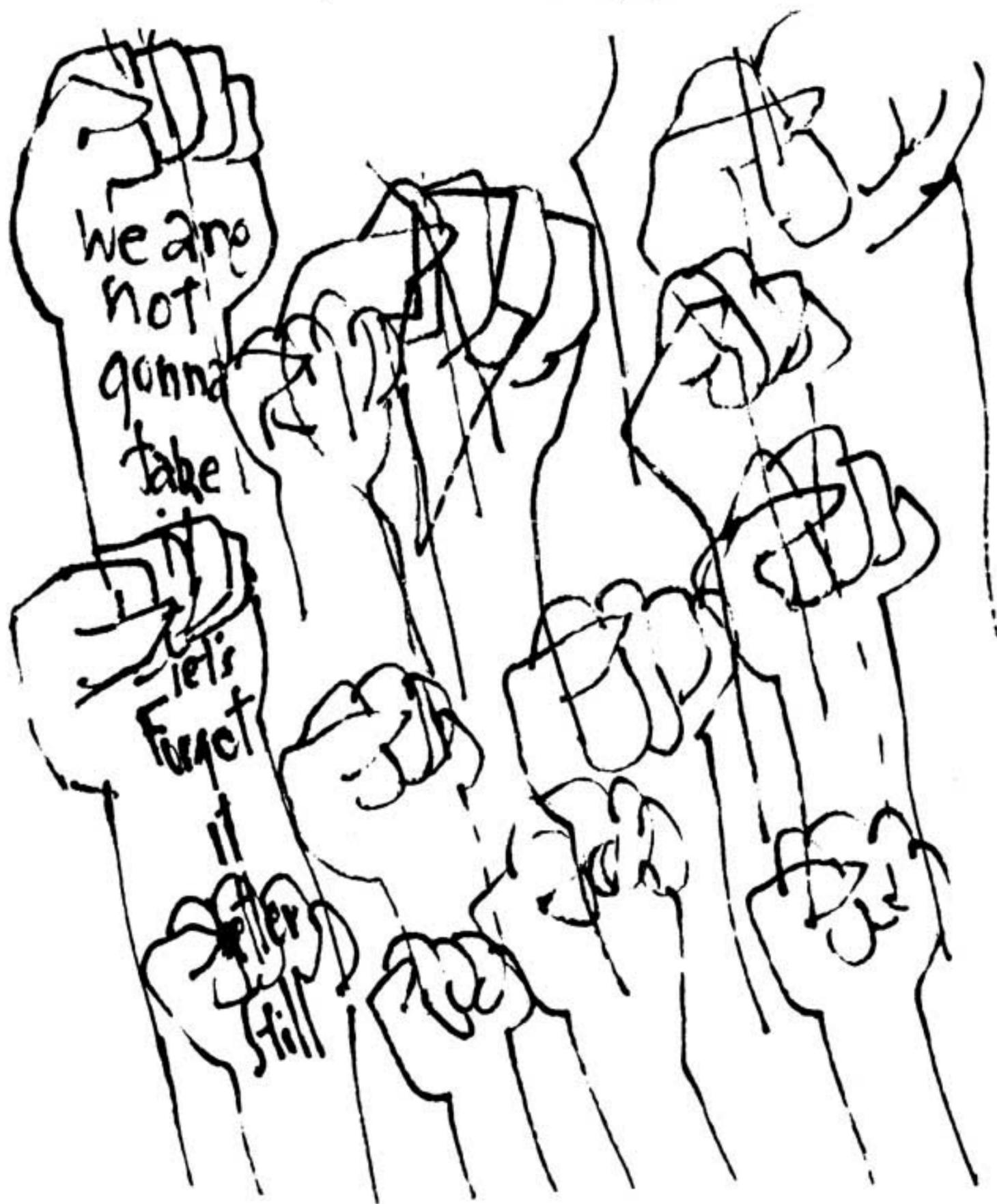
<sup>1</sup>K. S. Karl: *China: el otro comunismo*, editorial Siglo XXI.

fundir, aún más estrechamente al ejército con el pueblo. Se suprimen los grados en el ejército, se hace al soldado servir al pueblo en la construcción de fábricas y explotación de tierras, se le proporciona una sólida formación académica y política y se le invita a criticar todas las manifestaciones artístico-culturales.

Se trata, entonces, de vincular las actividades de todas las capas sociales; es decir, "difundir la cultura para poder elevarla". Dicha vinculación procura (casi en primer lugar) la organización de todos para una defensa —que cada día resulta más inminente— de China y del comunismo, en un país que carece de los suficientes medios de comunicación, pero que, como contrapeso, tiene el elemento humano consciente de los problemas políticos del que carecen sus agresores.

De esta manera, vemos que la Revolución Cultural con su "culto a la personalidad" (el criterio unificador del pensamiento de Mao-Tse-Tung) es un paso hacia adelante para deshacerse de él y hacer un Mao de cada chino.

Los chinos, en su empeño por revolucionar China, crean también una imagen viva de lo que debe ser el comunismo, al mismo tiempo que se preparan para presentar pelea al imperialismo y adquieren fuerza para ser capaces de apoyar activamente cualquier movimiento de liberación en el mundo. . . se convierten así en la única y verdadera "Base Roja".



## CIUDAD MUJER PRESENCIA

Rodrigo Garnica

Ciudad Mujer Presencia  
Aquí comienza el tiempo.  
O. Paz

Salgo del hospital rumbo al sitio donde va a ser la conferencia y me encuentro a María. También ella va a la conferencia. Se ofrece a llevarme en su coche, así que nos dirigimos al estacionamiento. María lleva un vestido de fiesta, un poco provinciano, azul pastel, con zapatos de raso, también de fiesta. Estoy a punto de decirle que no voy, que prefiero quedarme en mi cuarto leyendo, pero me distrae mi propia indecisión y ya estoy dentro del coche. Cuando me doy cuenta que María tiene hermosos muslos, los cuales tiene que mover continuamente para manejar, pienso que después de todo, vale la pena ir a la conferencia.

Conozco poco a María, cada uno vive su propio mundo y si alguno se muriera, el otro se enteraría un mes después. Somos simples compañeros de trabajo, creo que hasta nos simpatizamos. Lo que no me perdono es no haberme dado cuenta antes de lo hermosas que son sus piernas.

En el auditorio nos sentamos juntos, lejos de otros conocidos nuestros. Al final de la clase oigo los aplausos y las felicitaciones; es cuando me entero de que aquello ha terminado. Quiero volver con María, en su coche, seguirla viendo, así que busco la manera de regresar con ella. Además, ella misma se ofrece, llena de educación y simpatía a volver conmigo.

De regreso siento hambre y le digo a María que por qué no llevamos algo de comer al hospital y allí cenamos. Acepta y buscamos un restorán abierto. Luego dice que las hamburguesas del *Burguer-Boy* son muy buenas. Pasamos por un *Vips* y le propongo que cenemos allí, le digo que es caro y feo, pero de mucho mundo. Ríe y acepta. Su risa me envuelve de una manera súbita, ilógica, para después dejarme salir de ella suavemente.

Mientras cenamos habla mucho; aunque está de muy buen humor, critica al *Vips*; dice que todos esos lugares son copia de restoranes gringos, que los gringos son como una infección que se nos está haciendo crónica, que nos tienen en un puño y etcétera. Al final dice que detesta a los gringos; no se enoja, lo dice como algo que no tiene remedio, como si rápidamente quisiera hablar de otra cosa. Apenas si la escucho: estoy pensando en una playa, en el mar y el sol, en una buena borrachera que estoy necesitando; en una imposible mujer de cabellos largos, desnuda y cachonda que me está llamando a gritos desde el fondo de la noche oscura. María se da cuenta de que no la escucho y calla, con su expresión de persona educada que ofrece su dignidad entera aun cuando la ofenden. Le pido disculpas, ella se hace la sorprendida y pregunta que por qué. Nos miramos un momento, después reímos. Es la primera vez que la *miro* y se lo digo:

—¿Sabes de qué es sinónimo mirar? . . . De admirar, contemplar, examinar, observar, . . . pero no de ver. Te estoy mirando.

Queda callada un rato largo. No sé si entiende. Cuando vuelve a hablar dice que siempre le he parecido un tipo extraño; en un tiempo —sigue— pensó que era bastante tonto, o que trataba de parecerlo, quien sabe para qué, pero que al ver mi rendimiento en el trabajo cambió de idea; después de eso, tiene la impresión de que soy, hasta cierto punto (duda un momento), diferente. Inmediatamente cambia de tema. Me habla de su novio, de su próximo matrimonio, mientras yo me pierdo nuevamente en los cristales nocturnos del restorán. Después me pregunta si ya podemos irnos.

Salimos a una noche tibia, con un ligero viento que da sobre nuestras caras refrescándonos un poco. Subimos otra vez en el coche de María. Pongo el radio y escuchamos música moderna. Como siempre, es ella la que habla; me cuenta algunos sueños que ha tenido, me pide que la ayude a interpretarlos; le contesto que no sé nada de interpretación de sueños y siento que se impacienta un poco. En algún momento comenta que hace mucho que no baila y le gustaría hacerlo. Parece una insinuación, pero no la tomo como eso, porque sé que no sería su forma de abordar las cosas; al menos eso es lo que pienso de ella. Prefiero no darle importancia a lo que dijo y no hago ningún comentario.

Sin darnos cuenta, llegamos al hospital y detiene su coche en el estacionamiento. Seguimos hablando, citando libros y autores; ahora yo también intervengo, tratando de mostrármele simpático. Son como las once y aún no bajamos del coche. “Somos los dos y muchos más que estamos en busca de demasiadas cosas”, ha estado diciendo María; “buscando nuestra propia realidad, nuestra verdad; tratando de resolver los problemas de nuestra generación, esa generación por la que llora la amiguita de Charlie Brown”, sonrío. Habla también de tecnología, de enajenación y por supuesto de una magna revolución que nunca llega.

La sigo, pensando que es cierto todo lo que dice, pero es entonces cuando comprendo que son palabras; de paso entiendo por primera vez lo que es la literatura. Siento que yo le hago el juego a ella, ella a mí y los dos juntos a los demás. Pero entre tantas palabras y tantas citas, vislumbro una sola posibilidad, absurda y descabellada, pero concreta: En medio del discurso de María —en medio, también, de la noche y de esa soledad que nunca nos deja solos— le propongo que volvamos a salir del hospital. Me mira extrañada mientras pregunta para qué. Es obvio, pero se lo explico: “Para partir por la millonésima vez y forjar en la fragua del espíritu, etcétera. . .” Cito y espero su reacción. Parece no comprender. Me doy cuenta, entonces, que estoy más solo de lo que suponía; también entiendo que, como siempre, la soledad me viene por exigir demasiado conocimiento de mí por parte del otro. Concretamente le digo que se trata de romper el intrincado edificio de nuestra razón con actos fugaces, como guerra de guerrillas dentro de nosotros, hasta llegar a nuestra revolución. Le propongo que salgamos del hospital, sigamos la avenida grande que pasa como a cien metros de donde estamos y, siguiendo hacia el sur, nos detengamos hasta llegar al mar. Ríe, pero no me cree. Entre otras cosas dice que son métodos de seducción. Es cierto. Me ofrezco a manejar para que se dé cuenta que no bromeo. Acepta.

Salimos del hospital, siguiendo por la avenida grande, efectivamente hacia el sur. Es media noche y las calles están desiertas, así que acelero libremente, con el secreto deseo de llegar a alcanzar suficiente velocidad para elevarnos. Cuando llegamos al sitio donde se inicia la carretera a Cuernavaca, María pone una de sus manos en mi hombro y me pregunta si hablaba en serio. —Sí— le digo.

Creo que en cualquier momento se va a arrepentir, que me va a pedir que dé la vuelta; pero en vez de eso queda callada y tensa, silenciosa y como a la expectativa. Ya vamos en plena carretera cuando vuelvo a encender el radio, para hacer más suave el ambiente. Siento como que ella no sale aún de la sorpresa, no de que yo lo hiciera, sino de su imposibilidad para negarse.

El viaje es largo y a veces tedioso; se salva porque María habla continuamente. Prácticamente me cuenta su vida, pero desde dentro; en cada anécdota explica su subjetividad: “Me sentí muy mal” o “estaba muy enamorada” o “sufrí mucho”. Algo que me agrada es que no hace melodrama.

Corro para no romper el encanto; para que no perdamos ese entusiasmo que nos está llevando a algo. Me sorprende la rapidez con que estoy conociendo a María; Marías de todas formas y colores; tontas e inteligentes, desafiantes y tímidas. Recuerdo el poema de un amigo:

La sentí evasiva y cruel  
diletantemente vespertina  
y absolutamente perpendicular. . .

y estallo en una gran carcajada. Como María considera desproporcionada mi risa con lo que cuenta, siento su mirada extrañada sobre mí.

En una parte del camino bajamos para ver el cometa, pero no lo encontramos. Suenan cinco campanadas en la iglesia de un pueblo que acabamos de dejar atrás. Después seguimos, refrescados y despiertos, con la voz de María llevándonos a ambos nuevamente.

Al ir entrando al puerto escuchamos las gaviotas. Huele a mar en medio de la claridad grisácea que cubre el cielo. Llegamos hasta la bahía y descendemos del coche ya casi en la playa. Caminamos sobre la arena un trecho largo, hasta que me pide que nos sentemos a descansar. Tengo la súbita impresión de que no se me va a ocurrir nada; ni qué hacer ni qué decir. Pienso en esas películas en que una pareja se pasea en la playa; hay una toma de ella en cámara lenta, vestida con velos largos, el cabello suelto, corriendo alegremente, hasta reunirse con él y terminar en un abrazo fuerte que los hace rodar por el suelo. Después, recuerdo que hasta en los anuncios de televisión se ha usado esta imagen y siento un miedo súbito e intenso al ridículo. A pesar de todo se lo digo a María, que me pregunta si me estoy insinuando. No le contesto; prefiero suponer que me ha entendido; prefiero arriesgarlo todo, la noche con ella, su alegría, su compañía suave y estimulante; prefiero besarla y acabar por fin con las palabras. No me rechaza, aunque se resiste a abrazarme. Necesito más sus brazos que todos los besos que pueda darme, así que se lo pido. La siento indecisa, hasta un poco temblorosa; entonces la aprieto, la aprieto tan fuerte que llega a quejarse. Le digo que es parte de un sueño; que como el que está soñando soy yo, ella tiene que hacer lo que a mí me convenga. Quisiera que fuera, en estos momentos, una prostituta, sin dejar de ser ella; pero que fuera sin inteligencia, a la que se pueda tomar y dejar en cualquier momento, sin el menor compromiso; también sin hablar, sin explicarnos nada, ni tener que hacernos a la idea de que nos queremos, ser completamente entendido por ella, como si de pronto pensara como yo. Todo esto se lo digo también, en medio de un discurso confuso y atropellado, que yo mismo no comprendo muy bien.

Cuando nos separamos, María me dice que eso es lo único que no puede ser para mí: mi prostituta. Que ella sí cree en la Palabra (“En el principio fue el verbo” ¿te acuerdas?) y sigue diciendo muchas cosas más. Finalmente, me mira entre sorprendida y juguetona. Como ve que no contesto nada, me pasa un brazo por la cintura y me da un beso en la mejilla.

—Tengo hambre —dice— vamos a desayunar.

Caminamos otra vez por la playa, de regreso al coche.

—Tendríamos que empezar desde muy atrás —continúa diciendo—, aprender a sentir antes que a pensar; vencer todo el miedo que cargamos y, finalmente, entregarnos a una rabiosa práctica del amor, sin florecitas ni mariguana. Es demasiado complicado.

Admiro su inteligencia, pero detesto su racionalismo.

Estoy un poco abrumado; además no hemos dormido en toda la noche y comienzo a sentir sueño. Le digo entonces que queda prohibido hablar, que nos lo digamos todo cantando, como en *Los paraguas de Cherburgo*.

—O como en *Porgy and Bess* —contesta.

—O *West Side Story*.

—O *My Fair Lady*.

—O *Madame Butterfly*.

Etcétera, etcétera, etcétera.



# APRENDIZ DE BRUJA

Helia Emma Morel Rivero / Facultad de Filosofía y Letras

Nací con la sombra pesada. Aunque mi signo zodiacal es el toro, que representa la fuerza y la nobleza, creo que a mí me tocó un toro viejo. . . y castrado.

La tragedia empezó el mismo día de mi nacimiento. Mis padres querían un hijo, por ser el primero. Y nació yo. . . una mujer. La más disgustada fue mi madre. Dice que las mujeres somos un problema. Siempre hay que cuidarlas. De niñas, para que no se caigan boca abajo. De grandes, para que no se caigan. . . boca arriba. Para colmo, el parto despedazó a mi madre y ya no pudo tener más familia. Ni me lo perdona, ni lo olvida. En cambio mi padre se resignó pronto. Los amigos le dijeron que las hijas son muy cariñosas (con los novios). Además, a las mujeres no hay que darles carrera y eso ya es una ventaja.

Es cierto que mi padre es rico, pues con carnitas y chicharrones que vende en el mercado, gana más que muchos profesionistas. Pero no es partidario de que las mujeres estudien una profesión. Dice que luego se le alebrestan al marido y *tienen que darles*, para que sepan quién es el que manda en la casa. Pero a algunos se les pasa la mano y eso tampoco lo ve bien mi papá. Mi mamá dice que los hijos que van a la escuela y saben más que sus padres, se vuelven malagradecidos y se avergüenzan de su familia.

Sin embargo, me mandaron a primaria. Afortunadamente mi talento no es para preocupar a nadie. Estuve tres años en primero. Al repetir el primer año, empezaron los regalos de carnitas para las maestras; pero fue inútil. No distinguía una letra de otra. Comparada con las otras niñas me veía muy diferente. Era muy entumida. Muy opacada. Eso molestaba a mi mamá. Ya que había sido mujer, siquiera que no fuera tan tonta. Una amiga la convenció de que me estaban *haciendo mal* y eso no lo curan los doctores. Me llevaron a un centro espiritista para que me hicieran una *limpia*. Como ya tenía nueve años, iba muy atemorizada. Supuse que vería a los muertos. Pero sólo estaba una señora que me talló, de los pies a la cabeza, con un ramo de yerbas benditas. Después mi madre, su amiga y yo en el centro, nos sentamos frente a la señora que hablaba, hablaba y hablaba. Movía tanto los labios que parecía que le hervía la boca. Después se presentó el espíritu del doctor Fausto. Dijo que, efectivamente, una vecina que estaba enamorada de mi papá, como no era correspondida, por despecho, me tenía detenidos los pensamientos. El me los iba a soltar poco a poco, para que no se me atropellaran en la mente. Además, era peligroso que salieran todos juntos. Podía írseme el sentido. Como mi caso era *especial*, por eso habían invocado al doctor Fausto, que era *especialista*. La *consulta* costó \$ 500.00 pero mi mamá salió muy satisfecha.

porque a ninguna de sus conocidas las atendía un doctor de esa categoría. Tenían que llevarme cada 15 días.

A la semana siguiente fue cumpleaños de una compañera del colegio, que me quería mucho. Su papá era doctor. Eran pobres porque el sueldo del médico era bajo. Además tenían mucha familia y demasiados compromisos sociales, lo que menguaba el presupuesto. Tal vez al doctor le llamó la atención la diferencia de edades entre su hija y yo. Ella tenía 7 y yo 9. Pero más se sorprendió cuando le dije que no sabía leer y que no conocía las letras. Le platicué que estaba embrujada. Movi6 la cabeza. Me tom6 de la mano y me llev6 a un cuarto. Me puso frente a la pared y me iba colocando unos cristales en los ojos. Me preguntaba por lo que estaba enfrente. Pero yo no veía nada. Después de algunos cambios de cristales, prorrumpí en un grito de alegría: ¡Veía un árbol! ¡Me señal6 una casita y pude decirle lo que era! Luego un perro. Sonrió satisfecho. Eso era lo que necesitaba. Cuando fueron por mí, le explic6 a mi papá que yo necesitaba lentes y que probablemente a eso se debía mi atraso en la escuela. Me compraron los anteojos. No me gustaba la idea de usar lentes, pero cuando me los puse, sentí que entraba en el mundo. En una semana pude conocer todas las letras. Me llevaron a la segunda *limpia*. Mi mamá le cont6 lo sucedido al doctor Fausto. El dijo que había arreglado las cosas para que así sucedieran. Pero que era peligroso interrumpir el *tratamiento*. De todos modos, ya no me volvieron a llevar. Mi descubrimiento de las letras y del mundo me tenía muy atareada. Ya no se me caía nada de las manos, ni tiraba las cosas. Tenía amigas y me había vuelto platicadora. Terminé la primaria.

Por mi parte, hubiera ingresado directamente a la escuela comercial. Quería ser secretaria. Mi padre me había ofrecido que cuando lo fuera, me regalaría un coche, para que supieran que no trabajaba por hambre. Pero casi todos los placeros mandan a sus hijos a secundaria. Yo no podía ser menos. Mi madre se empeñ6 y tuve que ingresar a secundaria. De nada vali6 que alegara que ya estaba grande y que perdería tres años. Me compraron útiles y uniformes y . . . a la escuela. ¡Pobres maestros! Por mi parte estaba en franca rebeldía. Yo no quería estudiar secundaria. No la necesitaba para ser secretaria. Por otro lado, mi mamá, atosigándolos con regalos y visitas. ¡Cuántas veces me pidieron que ya no les mandaran nada! Pero mi mamá les mandaba a sus casas carnitas, chicharrones y quesos. . . los días de prueba. Estoy segura de que por pena no los regresaban. Si a pesar de eso alg6n maestro me reprochaba con toda razón, porque no estudiaba, mi mamá iba con el director y después de un fogonazo de carnitas y chicharrones, le pedían al maestro que me diera otra *oportunidad*. Siempre salí aprobada en las segundas pruebas. Algunos envidiosos de mis compañeros dijeron que mi certificado de secundaria era un *taco*. Estaba hecho con chicharrones y carnitas. Pero no es cierto. Otros eran iguales de flojos que yo y salieron aprobados. Sus padres no regalaban nada y ellos salían bien, porque copiaban. Siquiera yo nunca copié. Además, todos nos ateníamos a la tabulación. Sabíamos que la Secretaría de Educación les pide, a los maestros, que tabulen. La mejor calificación del grupo se vuelve diez. A veces un 7 se vuelve diez y por lo mismo el 3 se vuelve 6. El engaño es parejo. Como sea, pero terminé la secundaria.

Me entusiasm6 mucho la iniciación de la carrera comercial, porque veía un coche al final de la meta. Como era escuela de paga, no tuve dificultades. Si reprobaba, mi mamá hablaba con el maestro y me daba clases particulares. Como el maestro que me había preparado, era el sinodal que me examinaría, salía aprobada. No fallaba.

Aunque en la escuela fui muy popular nunca tuve novio. Una amiga dice que porque estaba muy gorda, pues a los 20 años pesaba 80 kilos y como no

soy alta, me veía más gorda. Además mis lentes son como fondos de botella y para colmo, soy la cara de mi abuelo, a quien le decían Tláloc por el parecido con el ídolo. Todo esto lo compenso con la charla. Hablo hasta por los codos, con lo que causo la admiración de mi papá. No importa que desconozca los temas. Hablo. Hablo. Hablo.

Como nunca me ha interesado el dinero, siempre que veía en apuros a alguno de mis compañeros, hombre o mujer, trataba de ayudarlo. Los muchachos me trataban bien, pero nada más. Mis amigas me presentaban a sus hermanos, a los hermanos de los novios, a los amigos de sus pretendientes, pero nada. Nadie cayó. Martha, que es de mis amigas la que más me quiere, me llevó a una *limpia* y a que me echaran la baraja. Tengo la sombra pesada y por eso ahuyento a los hombres. La señora me indicó que debía comprar una gallina negra, toda negra, sin ninguna mancha. A las 12 de la noche del primer martes de mes, debía prender doce velitas de cebo, frente a un retrato de San Antonio. Con toda la devoción posible debía rezarle la oración de la soltera. La gallina negra tenía que dar tres vueltas alrededor mío. Después debía romper un huevo y recordar lo primero que viera en él, para decírselo a la señora al día siguiente. Todo esto tenía que ser en el lapso de la primera a la última campanada de las doce. Al terminar, debía poner el retrato de San Antonio de cabeza y advertirle que lo dejaría así, hasta que me cumpliera la petición.

Otra compañera me avisó que su hermano estaba por llegar de los Estados Unidos, donde había vivido por algún tiempo. Como a los hombres de allá nada les importa, según sabíamos, a lo mejor su hermano pensaba igual y era mi oportunidad. Tenía que aprovecharla. Desesperada recorrí todos los mercados en busca de la gallina negra. Decidida a todo, compré una blanca, inmaculada. Corrí a comprar un tinte negro, para el cabello. Me tranquilizaba diciéndome que la señora me había dicho que fuera negra, pero no me advirtió que no fuera pintada. ¡Los trabajos que pasé para pintar a la gallina! Como consideré que el tiempo no me alcanzaría, atrasé el reloj de mi recámara 5 minutos. Empecé la ceremonia con el reloj de la sala y terminé con el de la recámara. Pero tampoco me aclararon si sólo debía usarse un reloj. Temblé al romper el huevo, ante el temor de lo que se me presentara. No vi nada. Es decir sí: una clara y una yema.

Al día siguiente llevé la gallina, para que la señora estudiara las entrañas. No supe si descubrió mi truco. No pudo recibirme porque estaba con un político de primera fila. No volví. En el fondo temía que las cosas no salieran bien, porque no me había sujetado a las instrucciones. Así fue. El hermano de mi amiga llegó casado. Quiso darles la sorpresa. ¡Y yo, que me había comprado cinco pelucas para ser diferente! , pues dicen que los hombres odian la monotonía. Mi amiga se concretó a decirme: ¡Ay, Cafiaspirina, qué haremos para conseguirte novio! (En la escuela me decían Cafiaspirina, porque quitaba el dolor y no afectaba el corazón. Al principio me molestaba. Después lo acepté resignada.) Lo de quitar el dolor de cabeza era por las ayudas, supongo.

En el último año de la carrera, mi mamá, con el pretexto de relacionarme, hacía fiestas una vez por semana. Y tuvieron mucho éxito. Se casaron todas mis amigas.

Han pasado quince años de que salí de la escuela. No puedo decir que me dejó el camión, porque nunca ha pasado ninguno. Conozco a todas las adivinas del Distrito Federal y a alguna que otra de la República. A todos los que leen café en la Zona Rosa o en la Colonia Roma. He sido espiritista, vegetariana, testigo de Jehová, Mormona. Bueno ¡hasta la virgencita de Guadalupe le hice manda! Y nada. Con ella es con la que estoy más sentida. Es de mi

raza, según dicen, y debía haberme oído. A no ser que ahora sólo entienda en inglés o en italiano.

Y lo peor es que sigo esperando al príncipe azul. ¡Ah, pero yo no me voy de esta vida sin haber conocido el matrimonio. O lo que se le parezca! Estoy decidida. Aunque sea el gendarme de la esquina. Total. No será príncipe, pero es azul.



# EL CORTEJO

Enrique Jaramillo Levi / Universidad de Panamá

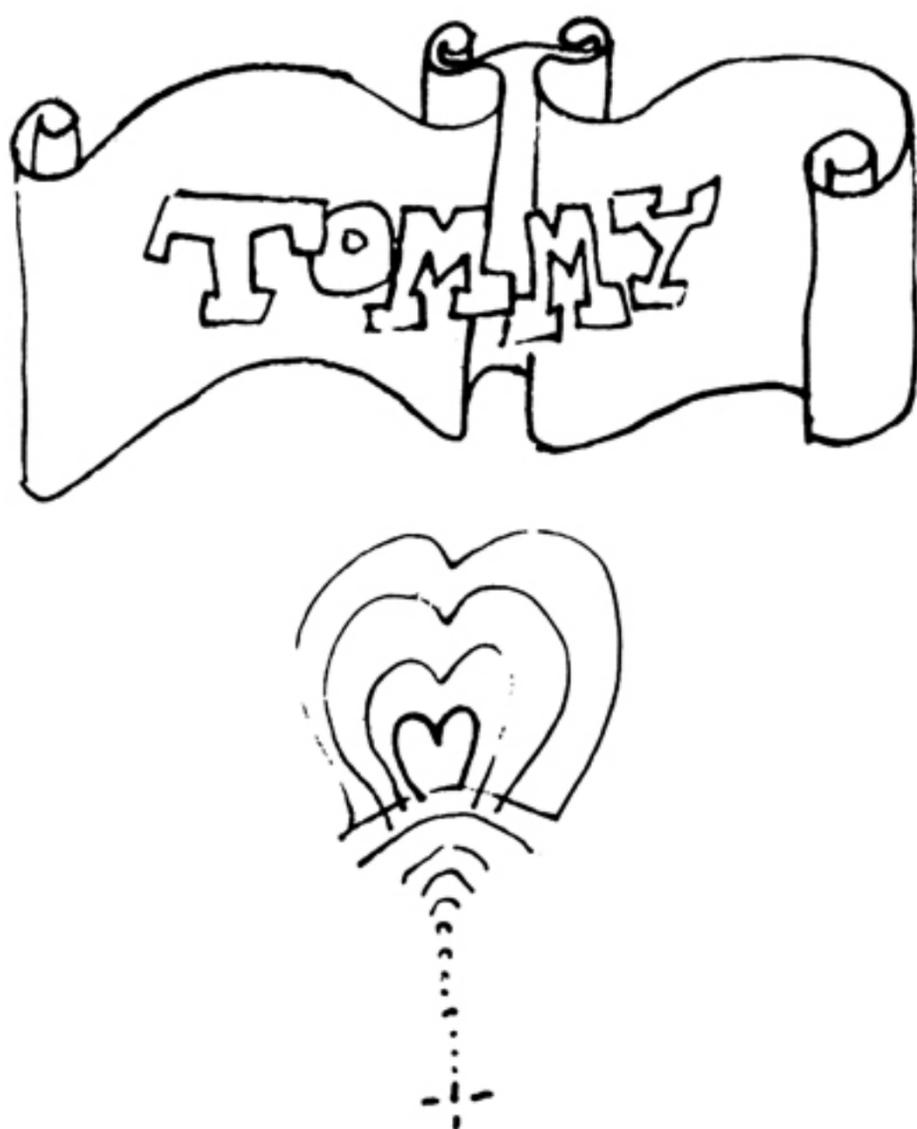
Al salir de su casa respiró fuerte, los vio venir, sintió un raro cosquilleo en la garganta y, como impelido desde dentro, se unió al cortejo. Eran sólo unos diez hombres vestidos de oscuro. Si los vieron no le hicieron el menor caso. Continuaron su marcha serios, a paso lento, en fila de a dos, como en la escuela tantos años atrás. Nada más faltaba que se agarraran de la mano y sonrieran como amiguitos camino a alguna excursión. Y él iba de último, con los ojos llenándosele de aquel negro color del saco que caminaba delante. “Colita” le hubieran gritado desde aceras y balcones allá en Colón, durante los desfiles patrios.

Ahora vivía en este pueblito caluroso. Enseñaba matemáticas, comía yuca y ñame y, a falta de otra cosa, sufría las peculiaridades de su mujer. En días como hoy, cuando de la tierra reseca parecía brotar un vaho opresivo que le mordía la planta de los pies con saña, suspiraba pensando en las playas que bañaban su ciudad. Lo lógico hubiera sido salirse de aquella peregrinación en busca de la cerveza fría de alguna cantina cercana. Pero el hombre siguió caminando tras el cortejo.

Cada vez que dejaban atrás una calle estrecha y empedrada, aparecía otra más retorcida e igualmente vacía que los recibía polvorienta. Notó entonces algo que sólo había sido una vaga sensación hasta ese momento. Cuanto más caminaba más liviano se iba sintiendo a pesar del intenso calor que le subía por los pies y del otro fogaje, más parejo, que oprimía sus sienes nublándole la vista a ratos. Y el sabor raro que le llenaba la boca desde el principio, se había hecho presencia molesta con el esfuerzo. No estaba acostumbrado a caminar distancias. La escuela la tenía al lado. Al frente quedaba la farmacia. Para ir al cine se cruzaban dos calles. A la iglesia no iba ya, pero estaba a la vuelta de la esquina. Hasta la casa de aquella cholita tan graciosa le resultaba cercana. “No es más que una putita”, había gritado su mujer un rato antes. “Ya estoy harta de que todos en el pueblo se la pasen comentando. O la dejas de ver o me largo con la pequeña a casa de mis padres. Debías pensar un poco más en ella.”

Al poco tiempo levantó la vista y logró distinguir a lo lejos las formas desdibujadas de las cruces. “¿Qué hago aquí?” se preguntó de pronto y no supo contestarse. Sin embargo, no le cabía la menor duda de que conocía la respuesta. Ya la recordaría. Sabía que sería una razón muy sencilla. Dejó de preocuparse y se concentró en crearse la debida resistencia al calor. Lo importante era seguir con estos hombres hasta donde llegaran.

Subieron por la cuesta sembrada de violetas. Nunca había estado en este lugar. Le impresionó la tranquilidad absoluta. Presintió que pronto se deten-



drían. Sería un alivio. Necesitaba descansar. Volvió a sentir cómo aquel cansancio se le convertía en una inexplicable ligereza. Quizá hubiera podido soportar mejor el rigor del mediodía (acababa de recordar que no había almorzado; ¿por qué, si jamás salía a esta hora sin comer? ) si le pesara el cuerpo como era de esperarse.

Se detuvieron al fin. La fosa abierta parecía no tener fondo. Sólo vagamente había intuido, sin darle importancia, que aquellos hombres silenciosos y serios cargaban algo en hombros. Bajaban ahora, sin ningún esfuerzo aparente, el rústico ataúd. Los demás rodearon la fosa. Quiso saber quién era el muerto y se adelantó un poco. El círculo era compacto. Trató de abrise paso entre dos de los hombres. No parecieron molestarse. Entonces recordó.

Era difícil saber si debía estar triste o feliz. Respiraba fuerte. Tenía que echarse en algún lado a descansar. Pero había que corregir aquel error. Aún estaba a tiempo.

De un salto se tendió sobre la caja que ya iban a bajar mediante gruesas sogas. Sintió cómo iba atravesando lentamente la madera, sin que nadie se inmutara. El cuerpo que lo recibió vestía saco y corbata. Se quiso salir un momento para ver si los rostros de afuera lloraban. Ya no pudo. La pesadez lo aplastó al esqueleto. Creía recordar algunas facciones y supuso que serían compañeros de trabajo, maestros como él. Hubiera querido ver a la cholita, pero probablemente no le habían avisado. Pensó entonces en su mujer. “No vino a despedirme, la muy desgraciada”, se dijo.

La mueca se hizo sonrisa al recordar: “Claro, es que no puede, la pobre. Seguro que no la han encontrado aún.” En la boca reseca volvió a quemarle el sabor amargo. “¡Lástima que alcanzara a darme esa maldita bebida! ¿Qué sería? ¡Desgraciada!”

Y sintió que la caja tocaba fondo.

# ADORNOS



Enrique Jaramillo Levi

La brisa sopla calle arriba chocando contra las vidrieras. Llena de vibraciones imperceptibles los escaparates colmados de adornos inmóviles que se estremecen interiormente al ser atrapados en un vacío de aire tras los cristales. Es domingo y la gente se pasea en grupos por la plaza proyectando imágenes sobre vidrieras que guardan sus figuras la fracción de segundo en que se petrifica el movimiento de los cuerpos. Los objetos que están a la venta ven pasar rostros impávidos, ojos anhelantes o curiosos que se clavan en la gracia artesanal de sus formas como si no existiera la separación impuesta por el cristal, naricitas mocosas tanto chatas como respingadas que perciben el olor de frituras y asados que los invitan a romper el contacto de sus manos con las de sus padres y lanzarse en pos de los vendedores ambulantes. No ignoran los adornos que es un día propicio al tedio, que si el sol ilumina de lado sus costados y arranca matices insospechados a sus variados relieves, sólo propicia la modorra de pasos que se detienen frente a ellos por inercia. La costumbre les ha demostrado que jamás cambiarán de dueño los domingos y se sienten inútiles. Nada hay como percibir la tibieza momentánea de manos que los palpan, los cambian de posición, les quitan el polvo. Cuando fueron creados por los dedos ágiles del artesano conocieron por primera vez la ilusión de vida. Al ser adquiridos por comerciantes ávidos de riqueza supieron de miradas escrutadoras y pensamientos forjadores de precios. Queda aún por realizarse su fin último: llegar a ser parte viva del interior de hogares organizados en torno al lucro, producto del orgullo humano y el sentido de propiedad.

Tras las vidrieras se van formando siluetas, al sombrearse la antigua claridad en cada objeto. A medida que se desalojan las calles, disminuye la rigidez que las apariencias imprimían a los adornos y se inicia el imperceptible proceso de la descosificación. Un sueño inteligente se adhiere a las formas y éstas regresan a su primitiva naturaleza desintegrada. Sueñan el calor grato de los dedos añorados. Intuyen el momento en que despertarán con apariencia propia.

---

# EL REPORTAJE DEL PERIODICO

Jorge F. Martínez Rodríguez / Facultad de Filosofía y Letras

“El soldado estaba ahí, firme, en una posición que denotaba a todas luces, el embrutecimiento reflejado en su cara, el descarado trabajo de otras gentes para atrofiar su mentalidad y convertirlo en una bestia, la enajenación con uniforme.

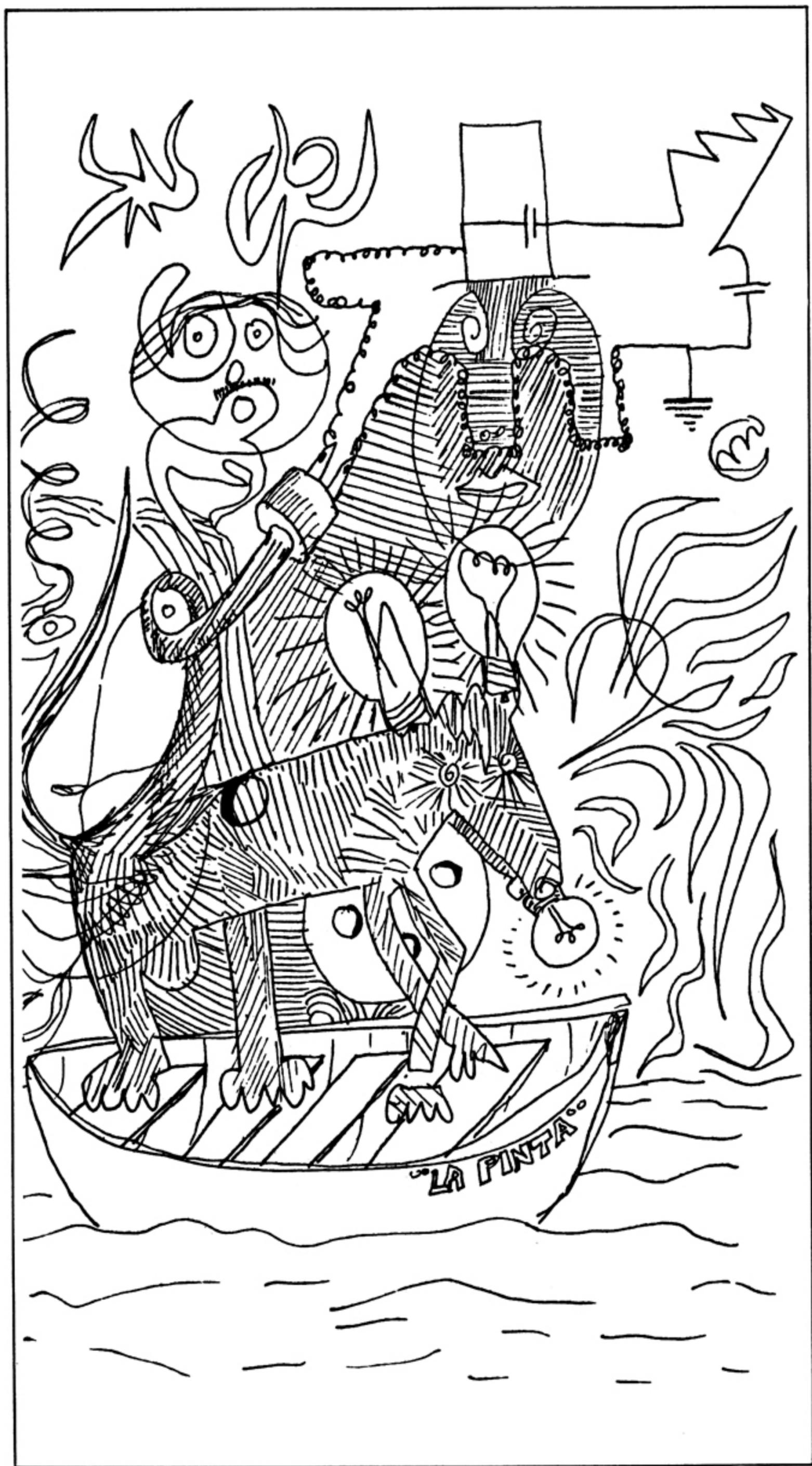
El soldado estaba ahí firme, movía de un lado a otro el arma que causa la muerte abrasadora; las puertecillas de las casuchas de la aldea se abrían de par en par vomitando hombres y mujeres y niños, con el pánico distorsionándoles los rostros y envueltos en la horrible sensación de una piel desgarrada por el fuego. . . . .

Arriba, en un cielo cargado de improperios, con sombrías nubes que chocaban entre sí, truenos y relámpagos de tétricos colores, volaban unos cazas que de repente, en un momento determinado sin duda por el jefe del grupo, a la manera de las mitológicas aves Estinfálidas se dejaban caer en picada y pasando a ras del suelo, arrojaban sus plumas-cohetes y las bombas del gelatinoso napalm; la tierra se violentaba y se abría en surcos y se rompía la vegetación. . . .”

—¿Por qué? ¿Por qué estas guerras y por qué estas matanzas? Oye, ¿ya leíste este reportaje?

Ernesto —dijo el otro hombre— ¡deja eso! Mejor apúrate a tomar tu café, que vamos a llegar tarde al estadio. ¡Señorita, la cuenta!





# POESIA



## POEMAS

Juan José Oliver / Del Taller de Poesía dirigido por Juan Bañuelos

*Main Street, L.A.*

Con la soledad auestas,  
con la ciudad como un borracho a hombros,  
contigo misma, vaporoso horizonte,  
y tu tarde aquélla, asilada de sal,  
que te pesa donde la dejaste,  
husmeo bajo el mercurio los aceites.  
En el arco de perro que te mea  
con tres patas de amor  
sobre tu pecho y ombligo de escultura,  
me exilio de tu luz que ya no puede más.

Aquello era sólo un desastre lento,  
irse anarquizando a las orillas,  
en sombras diversas  
y a pesar del violeta en el hollín,  
inagotable crepúsculo del Civic Center,  
de su puñal, allá arriba.

Desde aquí puedo decir:  
esta es la mitad derecha,  
esta es la mitad izquierda,  
Este Oeste me aprisionan y ya  
una paloma pasa rozando mis palabras  
y picotea el cemento como loca.  
Cómo puede existir rumor de trigo,  
inquietud de arroz, afán de cielo,  
cuando morir aquí a mis pasos  
es un cuerpo que se va quedando solo  
de ojos que no quieren verse involucrados  
en esta calle neutra que amaneció domingo,  
para desgracia de este héroe de Guadalcanal,  
rebozante de alcohol y teología.  
Hoy y aquí, el mundo está a los lados,  
como la tregua en la trinchera.  
Y la biografía sobre el silencio  
se apresura con aullidos a la disección:  
los estudiantes hurgarán entre la carne.  
Pero las voces aprenden a callar

con las caras fijas en los vasos  
de la espuma, y aquella hilera de ojos  
recorren la mirada de un negro sudoroso  
y arrumbado en el rincón de la cocina.  
La rata derrumbosa sin rabia ni oraciones  
dobla su espalda de tres siglos.

Mas todavía yo tengo un par de piernas  
y me apresuro a la superficie de hormigón,  
ya salgo, cuando la Greyhound insiste en  
la derrota. Y ya tengo mi sitio en este centro,  
porque esta calle le parte la madre a la ciudad  
y yo me enamoro de los postes  
mientras busco qué tragarle a la basura.

### *Recuento*

1  
Fantasmal, mi miedo milenario dio la vuelta.  
Por la calle, el sol, caía en astillas.  
Una parvada verde cruza la pupila y ha  
dispuesto el tajo en el aire luminoso.  
Viento sin dueño, también agua y voces esculpidas,  
esbeltas islas, con el cincel de la saliva.  
El horizonte,  
                    caleidoscopio cenizo,  
                    paralela de los sueños,  
se irisó de voces.

A su tiempo,  
como si la lluvia lo tuviera calculado,  
la voz quedó petrificada, al alcance de la mano.  
Como un cuello a la verticalidad del hacha del verdugo.  
Medio instante después, cae la cabeza,  
rueda ese grito ahogado por su centro.  
Los ojos están abiertos y me rozan,  
me avisan  
la rabia impotente del último segundo,  
la tristeza infinita de la mudez imprevista  
de los veinte, de los quince, de los trece años  
flotando en un caos agazapado  
de piedras y sueños en añicos.

2  
Podría ser hoy la víspera;  
mañana será el nuevo pacto con la sangre.  
Ante el umbral del alba, aquí,  
sobre este puente ceniciento  
los pájaros modorros cantan sus encierros,  
los maniquís de la decencia inventan la armonía,  
pintan de rosa los cristales de las jaulas,

cuelgan el progreso a la altura de la muerte;  
que no es otra la estatura del ahorcado.  
Sí, definitivamente,  
este país tiene el nivel de vida  
tres metros abajo de la tierra.

3

Yo que vi la sangre huir al gran canal  
me niego a compartir estas miserias,  
esas caras de “ya veremos mañana”,  
esos hombros de “qué se le va hacer”.  
Yo que leo los diarios,  
yo haciéndole al poeta.  
Cómplice creador de paz interna,  
calculador de las miserias;  
yo que forniqué con la tierra,  
yo besando el suelo, la sangre,  
aquella tarde que morí de miedo  
en brazos de una jacaranda rodeada de agonías.  
Yo que te vi y no te reconozco.  
Yo que eras tú y éramos nosotros,  
ellos en filas, en montones quietos:  
la muerte acostada boca arriba,  
buscando el sol entre las nubes.  
Nosotros, en fin, con el gran vicio  
de vernos al espejo;  
con las manos preparadas  
y listas a romperlo.

### *Crónica de Otoño en Primavera*

Giró la luz:  
luto en los reflejos.  
Un sol irrepedido  
ocultó su pelambre.

Conté los pasos de esa tarde.  
Ya con la histeria amarillenta  
al filo de los labios, estucada,  
uní esos minutos dispersados,  
sacudí esas imágenes caídas.  
Ya lentamente, ya siniestra,  
la voz, monólogo de sueños,  
avanza como loca y colecciona  
los más diversos odios y se enciende  
para prender fuego a la página  
y trocar por llamas este agobio  
de retórica gris que se desgarras:  
carroña en movimiento.

Conté los pasos de esa tarde,  
sorbí la sal de la emboscada  
bajo un cielo de plomo entumecido.

## ESAS SI ERAN CALLES

Alguien ha dicho que en diversas formas  
todos hicimos el exilio  
todos salimos a esperar la espera.  
Es que hay varias maneras de cerrar los párpados  
de abandonarse a la sombra de los otros  
y es como si no pasara nada  
como si no hubiera pasado nada nunca.  
Pero he visto las huellas y he comprobado  
que los pasos van dejando el alma acartonada.  
Y estoy a punto de decir que todos somos los culpables:  
como si no conociera muy bien al asesino  
pero no lo voy a decir:  
ya me he aprendido este viento de memoria.

Por ejemplo yo  
que un día de lluvia reboté mis pasos sobre Broadway  
mis plantas se disciplinaron en el idioma cifrado  
—el de los museos y la ausencia de los parques—  
y cualquier tarde me vi leyendo revistas pornográficas.  
Una mujer me mostraba su corazón lleno de dólares  
me hacía muecas y jadeos  
como si aquel silencio fuera algo gratuito.  
Mi cápsula de odio lengua adentro palmeaba  
una gran lástima por los hombros de la puta.  
La negra descomunal la negra-blanca  
mariposeaba sus párpados ceniza  
obturantes como lluvia de chapopote  
y esa mirada de obsidiana me colmaba  
el líquido humor de rechazarlo todo.  
Sus rubios olanes sus labios  
esa especie de daga volcánica  
esas ganas de cerrar los ojos  
de morirme para siempre entre su lava  
que corría ardiente entre mis dedos.  
Yo la toqué y pensé que era la lluvia  
(apenas recuerdo que llovía)  
y es que había estado tirado mucho tiempo.

Veo algunos tíos Tom por las aceras  
vaselina en el pelo  
hechizados en el Hollywood de Regan  
con la pensión ahogando la derrota  
como si las trincheras de Corea  
se hubieran sucedido en las barras de cantina.  
Tú blanco clandestino disfrazando  
las raíces de tus bosques africanos.  
Los veo y oigo a la muchacha: ¡Esclavos!  
lés grita con el Black Panter News ante sus ojos.  
¡Ya pueden votar esclavos!  
Ve a la muchacha con su boina de Lumumba  
que ése sí era negro y Cleaver  
otro negro y Brown un negro-negro



## CANTARES DE LA DICHA NEGRA

Orlando Guillén / Taller de Poesía dirigido por Juan Bañuelos

A Fati, testimonio

Las gentes malas tienen la dicha negra.  
VICTOR HUGO, *Los miserables*.

### I

Me desheredó la muerte.  
Ya no soy poeta porque escribo  
con las venas mojadas de fatiga  
en Tlatelolco  
y me mordió la ira  
la voz de Juan Bañuelos

— 27 63 54 —

que todavía hace oficio de poeta  
en San Bartolo.

Ya no quiero ser poeta  
aunque me ahorque este cordel de ser inútil  
y se me atore un muerto en la mirada  
y no pueda llorarlo nomás por ser poeta.  
Ya no quiero ser poeta,  
pero déjame decirlo en un poema.

### II

Oh, dioses inmortales. . . ¿Lo diré o lo callaré? . . .  
Pero ¿por qué he de callarlo si es la pura verdad?  
ERASMO, *Elogio de la locura*

Señores:  
este es el poema de la dicha negra.  
Lo escribo  
el cinco de noviembre de 1968,  
ciudad de México,  
capital de muertes grandes.  
Desde hoy,  
garganta para mi grito  
y rincón donde se hincha  
la rata enteca del odio.

### III

Me hirieron la soledad,

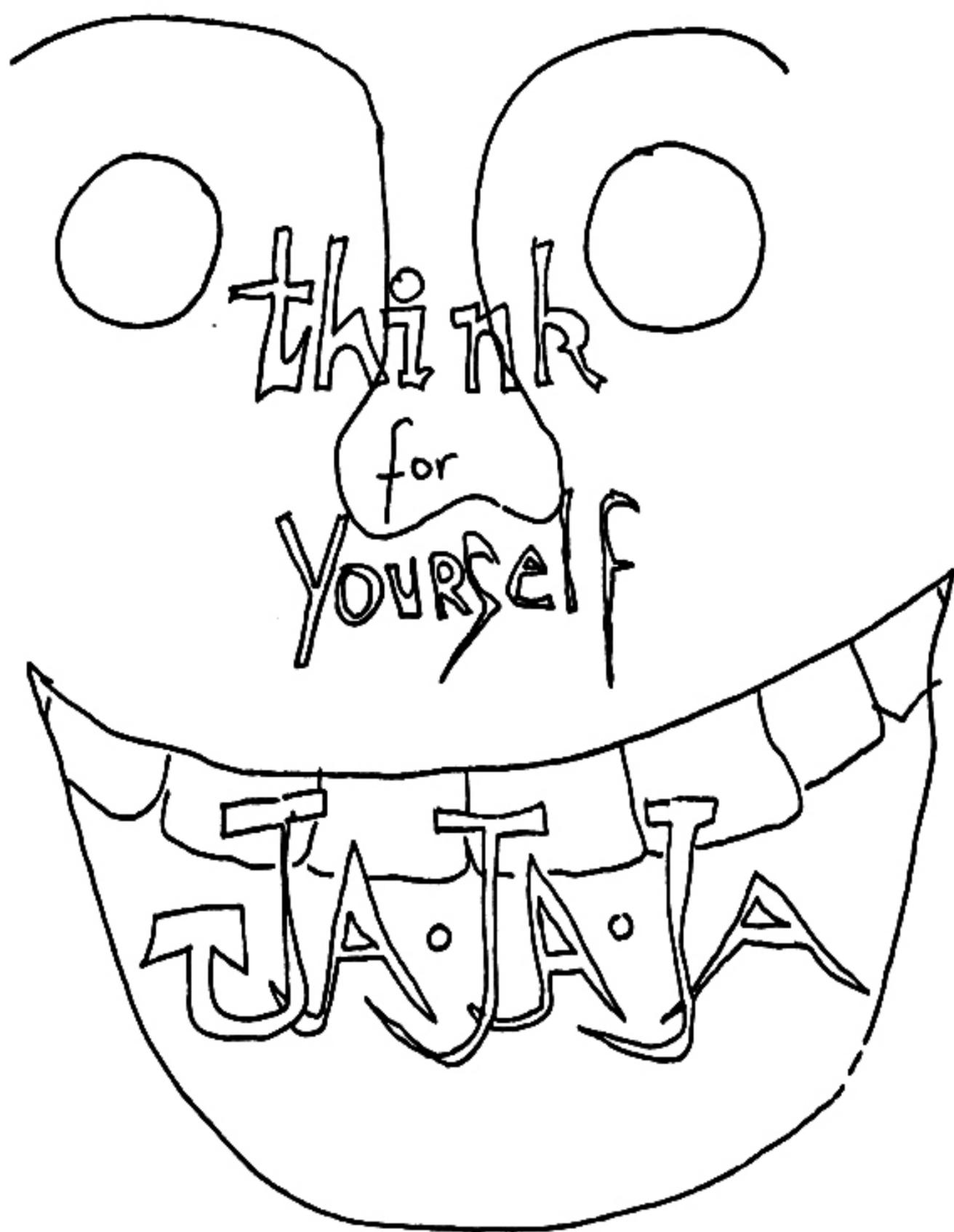


## VIII

Y nos dijeron  
los grandes titulares de los diarios  
que el amor es una enfermedad secreta  
a la que hay que administrar penicilina.

## IX

Ciudad de México,  
oh gran pira resurrecta,  
el poeta torna el grito al origen:  
la garganta del pueblo.



---

POEMAS

Alberto Navarrete / Facultad de Ciencias

Antes de dejar la alforja y la omisión,  
antes, siquiera,  
de abrir la puerta;  
antes de que el globo colgara lo suficientemente  
alto  
    para poder medirlo,  
antes, siquiera,  
del saludo,  
yo caminaba entre los que tuvieron dioses  
y los que quisieron tener

*Edipo*

Camino  
sin caminar  
con los ojos desterrados

*El otro*

Realmente amaba una sombra:  
su sonrisa adquirió en mí  
la rigidez de un teorema





## VISIONES DE UN BARRENDERO NOCTURNO

Jan M. William / Universidad de las Américas



Alguien dijo algo en el parque:

“Vendrás mañana al festín de las naranjas peladas  
y redondas todas ellas como retinas azules de mujeres.”

Calló el viento, se apagaron las luces  
y vino la noche que quería venir.

“Iré con alpargatas de oro  
y collares de granito  
a reír con risa de demente.”

Las casas con sus puertas cerradas  
por donde no miran ojos rojos  
de diablo perezoso  
golpean el vacío del cielo  
e insultan las esferas.

“Yo vi lo que nadie ha visto  
y en los cajones de los armarios  
del cerebro dilatado  
guardo secretos  
tan inmensos y tan brillantes  
como son los tesoros.”

La plaza apagada y dormida  
es rodeo a la medianoche  
de sombras fugaces  
que van y vienen  
y nada dicen  
y nada perdonan.

“Rendido estoy  
de barrer las aceras  
y recoger las basuras  
de los que todo pierden  
y nada recogen:  
miren el clavo torcido,  
oxidado e inerte  
que bien pudo ser  
religión a pueblos antiguos  
de ritos desconocidos;  
miren la moneda  
de símbolos borrados  
que pagó placeres  
de carnes benévolas  
en siglos desaparecidos.”

“Cansado estoy” dijo ese alguien  
que tira la escoba,  
saca una manzana  
y come solo en la noche.



---

# VaRiA

---

## *invención*



PAUL KLEE

Jan William / Universidad de las Américas

Paul Klee supo darme la perdida visión de los niños. Largos momentos en que mi alma se ausentaba, mis ojos penetraban en las coloradas capas diáfanas por las cuales fluía una luz mágica. Era creador de peces, pescador, cazador de pájaros, hombre iniciado a todos los aspectos de la vida diaria, impregnada de una sutil y siempre inconfundible poesía. Tengo en mi memoria un nombre: “Solitaire.” Es un cuadro de dimensiones elásticas que descansan sobre una base negra; franjas paralelas se adelgazan subiendo hacia lo alto, penetrándose de una luz que se transparenta continuamente.

Yo no le busco significados metafísicos. Mis horizontes son limitados, puramente humanos, pero mi línea infinita es el horizonte. No importa en dónde esté localizado, simplemente es. Inclinado sobre el lado derecho, en el centro vertical, un triángulo se asemeja a una pirámide. Respira el cuadro una soledad de mundo sin hombre, sin pregunta, y por lo tanto sin respuesta. En la atmósfera vuela un polvo rayado por un sol invisible. ¿Por qué buscarle más finalidades? El verdadero arte consiste en saber crear con pocos medios.

La obra de Paul Klee, dice el poeta surrealista René Crevel, es un museo completo del sueño. Y no cabe duda, Paul Klee vive ensimismado sobre sí mismo. No necesita ninguna motivación exterior porque lo que él crea, lo tiene dentro de sí. Este cerrarse a los influjos de las corrientes externas, hizo de Paul Klee un solitario. A lo largo de toda su creación se desliza una nota, la del silencio. Que haya gritos, que haya convulsiones; todas las vibraciones de su

ser se expanden y encuentran su forma definitiva en el interior de un mismo valor: su propio mundo, su universo inmensurable.

La delicadeza es parte de su integridad, sea la rudeza viril de un Brueghel, ya sea la finura nebulosa de una litografía china.

Sus criaturas se mueven en un espacio acuático de movimientos frenados, de ondulaciones parsimoniosas como el pez de los fondos oceánicos que parece captar la cámara lenta. Pero la cámara enmudece, y los colores se vuelven opacos, la luz parece ahora emanar de las aguas turbias del río Akeron. Sus últimas obras, así como su rostro, llevan ya el símbolo del más allá. Su último cuadro, *Luna* está tan alejado de nosotros que sólo el contacto con la muerte podría revelarnos el secreto. Y la luna es aquel recuerdo que Ivan Illich re-conoce en los postreros momentos de su agonía. Ahí está la muerte, en ese gris verdioscuro, denso, impenetrable.



## KAIM SOUTINE

Soutine pintó *Colinas en Ceret* con el vértigo de las alturas en las venas, con la fascinación de la destrucción en las manos. Las líneas se quiebran una y otra vez, se desvían de su curso primero para renacer en espacios de tiempos paralelos. Soutine es la visión auténtica de una naturaleza vista a través del prisma del temperamento. No hablo de miedo, no grito a la desesperación, no oso murmurar alegría, pero sí exclamo la fuerza de la pasión. Cada línea arrastra el flujo violento que se viste de verde, azul, tímido naranja, triste luz del ocre sin futuro.

El espacio de Soutine se vuelca sobre sí mismo, se tuerce y trata de reposar. Pero el reposo no vendrá sino con el olvido final, con el silencio que acaricia los sentimientos dormidos y olvidados. Por ahora, Soutine se levanta, torturado, con la terrible resignación del hombre que mide las distancias y acaba por perder fe en el cielo sombrío, lúgubre, de un día sin noche y de una noche sin sueño.

## UNA DEBIL PRESENCIA

Enrique Figueroa H. / Del Taller de Crítica de *Punto de Partida*

La búsqueda de una identidad, el vago anhelo de encontrar algo (cualquier cosa) que impulse a un individuo a manifestarse ante los demás, conduce inevitablemente a cuestionar las identidades y motivaciones de los semejantes. Y cuando se tiene la certidumbre de que esa identidad que se busca es inexistente, y que ese incierto anhelo de encontrar algo se define como desesperanzado de antemano, la interrogación dirigida a esos otros se reconcentra en cualquiera de las dos soluciones siguientes: se arrastra con la negación que el individuo hace de sí mismo a todo lo demás (personas, valores y mitos), o bien se ensaya el rechazo personal, la autoinvalidación, que ve con displicencia la dignidad del hombre y que tolera a la gente en toda su ambigua degeneración, hecha de términos medios y relativismos morales.

Gerardo de la Torre se plantea dicha interrogación en *Ensayo general*, primera novela suya. Y la resuelve en principio con la segunda de las posibilidades anotadas. No podía ser de otro modo dadas las implicaciones políticas de su historia. Esto es, no le quedaba otra alternativa a fin de que el pesimismo de su relato no chocara con su ideología de clara referencia socialista, a fin de que el vacío interior del personaje no comprometiera la visión esperanzada que el autor tiene de la realidad social. En razón de esto, una buena parte de la novela tiene como matiz denunciante la descripción de la patética realidad consecuente a la revuelta social mexicana, una vez definida la ruta por la que la condujeron los hombres al poder tras el caos, y la esperanza que alentó. Después siguió el caos, pero bajo la forma de un orden deleznable, jerárquico en abs-

tracto, constituyéndose en el motor de la autodevoración, tanto de los que están arriba como de los de abajo, al hacerse más palpable que nunca la incomunicación entre unos y otros, al erigirse la muralla de la democracia que divide en dogma represivo y oscura fe el ámbito nacional.

En consecuencia la trama de la novela se bifurca; constantemente oscila del compromiso político al pesimismo de Juan, el personaje, negado a toda responsabilidad al no poder evaluar su propia persona. Pero esa bifurcación temática no plantea una escisión tajante en la estructura de *Ensayo general*. De la Torre logra con envidiable pericia narrativa compaginar ambos aspectos, y al tiempo que atestigüamos los años arbitrarios y gratuitos que siguieron a la Revolución Mexicana, descubrimos el vacío en la personalidad de Juan, poseedor de un mundo íntimo oscuro y desangelado, marcado por una debilidad inherente, estigmatizado por la inercia, letalmente desolado, avocado con timidez a la aniquilación.

*Ensayo general* está construida en base a fragmentos narrativos que finalmente, a diversos niveles del relato, integran la totalidad de una secuencia, de una anécdota, en las cuales es rica la novela. Cada una de esas secuencias aparece dispersa para integrarse armoniosa y necesaria en la mente del lector luego de tres o más fragmentos que por lo general no respetan una hilación pasado-presente-futuro. Por lo tanto es común asistir a un principio y un desenlace y más tarde extraer de la tumba o del olvido a un personaje para que explique su temprana desaparición del relato. Pero además de la Torre evi-

dencia con este recurso que sus personajes, sumidos en un contexto social insultante por miserable e incommunicativo, jamás podrán concluir con la muerte o el recuerdo. En virtud de sus existencias lacerantemente inconclusas, se hace necesario revivirlos a cada momento para que el testimonio de su desolación impida, a los que todavía viven, el olvido de ese fondo de podredumbre reinante. El libro adquiere entonces un tono de subjetiva o intemporal coherencia.

Sin embargo en medio de sus aciertos narrativos, de su certero desentrañamiento de una empalagosa situación política, la novela se ve disminuida en sus alcances al no redondear, a nuestro juicio, la débil y pesimista presencia de Juan.

En realidad no podemos concebir un pesimismo, por tímido que sea, aguardando el momento oportuno para expresarse cabalmente, es decir, aceptando una serie de condiciones afectivas que una vez destruidas por sí mismas o por el medio, permitan, sólo entonces, la liberación del hastío y la autonegación. La muerte de los padres de Juan en un accidente de carretera, sus frustradas relaciones sentimentales, la imposible fidelidad para con su amigo Ramón, no pueden ser sino accidentes para una persona que, como Juan, no puede responder por su propia vida. Y decimos accidentes no porque no le importen nada, pero sí porque al no cobrar una forma definida como odio o amor en

su interior, no pueden tomarse como causas determinantes de la trágica decisión a que en último término se avoca la vida de Juan. Una vez que sus padres han sido sepultados, que su hermana se ha casado con Ramón (nuevo y envilecido líder sindical), y que él se encuentra lejos del rechazo que su debilidad ha proyectado sobre varias mujeres, se precipita a la destrucción.

En *Ensayo general* los acontecimientos tienen su importancia principal como conductores de la inercia pesimista de Juan; pero también parecen destinados a salvaguardar, a través del personaje, un cariño filial, un respeto fraternal, que no por ser inconscientes en gran medida son menos culpables que el charrismo sindical del actual estado de cosas.

Si Juan no tiene la fuerza necesaria para destruir o para entender en definitiva sus sentimientos, creemos que sí debería tener, como mínimo, la capacidad de dejarlos ser, de permitirles estar en él sin remordimientos, sin achacarles oscuramente su fracaso, al tiempo que deja intacto el pedestal sobre el que se erigen dichos afectos; si no puede constituirse en destructor de su mundo sentimental, lo menos que podría hacer sería encontrar en su propio vacío (cuyo origen se sitúa más allá de su nacimiento, en el escepticismo común a las generaciones actuales) la razón de su apocado pesimismo.

Gerardo de la Torre: *Ensayo general*. Joaquín Mortiz. Serie del Volador. México, 1970, 225 pp.



CUATRO BREVES NOTAS AL PRIMER PREMIO (*Zardusht*, de Jack Seligson).

Jaime Goded Andreu / Escuela Práctica de Altos Estudios, París

En el número 19 de *Punto de Partida* se publica el trabajo que obtuvo el primer premio del concurso de esa revista en la rama de ensayo. Se trata de un artículo farragoso que contiene numerosas inexactitudes y aseveraciones controvertibles que es preciso contrarrestar en forma "abierta":

1. El autor expresa su propósito de rechazar la inferencia deductiva como método,

pero en realidad su trabajo es un ejemplo, nada brillante por cierto, de deducciones particulares no relacionadas entre sí y de conclusiones falsas e injustificadas en el texto. El autor define de manera imprecisa los conceptos que utilizará, pero sólo unas líneas más adelante afirma que la definición de conceptos es una práctica "escolástica" anticuada. Finalmente, la lectura cuidadosa del artículo premiado revela

que éste no tiene nada que ver con el estructuralismo del que se reclama y que se trata apenas de un caso grave de intoxicación por exceso de "apoyos" en multitud de autores citados arbitrariamente; enfermedad muy común entre los escritores que utilizan el "respaldo de autoridades" para justificar su ignorancia acerca del tema que han osado abordar. Esta audacia es una actitud eminentemente "tradicional" (para usar un término despreciado por el articulista) en la redacción de textos. Lo más peligroso de un imprudente es su arrogancia.

2. La situación de la cultura en una sociedad está determinada por las relaciones de clase que imperan en esa sociedad. Los problemas culturales no pueden plantearse al margen de la vida ni considerarse como ajenos a las luchas políticas y sociales. La cultura está formada por obras del pasado tanto como del presente y no puede ser rechazada en bloque; la aceptación crítica de la herencia cultural no implica su destrucción. El problema consiste en lograr que la cultura, hasta hoy propiedad privilegiada de una clase social, se extienda hasta formar el patrimonio común de todos los miembros de la sociedad. En consecuencia, la actividad cultural conduce siempre, necesariamente, a la adopción, por parte de sus creadores, de posiciones políticas. Para analizar la situación cultural en una determinada sociedad es preciso averiguar antes que nada quién tiene acceso a la cultura, entendida ésta como el conjunto de conocimientos adquiridos y como una actividad en la que se manifiesta, mediante variadas formas de expresión, la capacidad creadora del hombre. La actividad cultural produce objetos y para estudiarla es preciso considerar la distribución de estos objetos en la sociedad, cómo y por quién son producidos y consumidos.

3. La creación artística es la expresión de

conceptos abstractos a través de imágenes concretas y contribuye a la formación de la conciencia colectiva de cada momento del desarrollo histórico. El papel de la creación artística es siempre revolucionario. El único "antiarte" verdadero es producto del intento, por parte del capitalismo, de presentar la creación artística como un entretenimiento, como una compensación de los males y preocupaciones de la sociedad, cuando en realidad ocurre que el único mal es la propia sociedad capitalista. En una perspectiva histórica, la creación artística válida es irrecuperable por la clase dominante, puesto que la destrucción de un orden social no significa la destrucción de las obras de arte creadas bajo su dominio. El miedo a la recuperación de la obra artística no es sino la desconfianza del autor en la calidad de su obra. En consecuencia, cuando el articulista premiado propone prohibir la creación artística durante más de un siglo para "balancearla", no hace más que retomar una idea ya aplicada alguna vez por un "antiartista" tan notable como Goebbels.

4. Los medios de comunicación de masas han sido adoptados en los países subdesarrollados como México sin que haya existido en dichos países una cultura libre previa, por lo que los detentores de estos medios los conciben y utilizan únicamente como instrumentos de manipulación política, imponiendo con su ayuda una ideología nacional-socialista e importando al mismo tiempo los subproductos de la cultura de masas fascista norteamericana. Este es el peligro esencial de las actitudes "antiarte" ensalzadas por nuestro primer premio. El imperialismo norteamericano es un hecho y la "contracultura" de moda es su avanzada ideológica de nuevo cuño.

Todo lo anteriormente dicho con la intención de que se "abra" la controversia.

---

Siendo Director General de Publicaciones  
Jorge Gurría Lacroix  
se terminó la impresión de  
*Punto de Partida* 25  
el día 13 de diciembre de 1971  
La tipografía se hizo con  
Baskerville 11:12, 8:9, Bodoni 10:11 y 8:10  
en la MT72 Composer  
Se tiraron 2 000 ejemplares

# EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático de  
*Punto de Partida*, revista de estu-  
diantes universitarios.

Año I, volumen 4

NAHUAL, en su sentido primitivo se deriva del vocablo náhuatl *nahua-lli*, secreto, misterio; porque el nahual era un sacerdote que introdujo los *misterios* de la vida y de la muerte. En otra de las acepciones de su amplio significado, *nahual* quiere decir máscara.

JEAN GENET

EL REVERSO IMPERCEPTIBLE DEL SER

*Luis de Távira*

*Puesto que un abismo infranqueable separa la certidumbre subjetiva que tenemos de nosotros mismos y la verdad objetiva que somos para los otros, puesto que no dejamos de juzgarnos culpables en el momento mismo en que nos sentimos inocentes, puesto que fracasamos sin cesar en nuestro deseo de amar, de comunicarnos, de hacernos amar, y cada fracaso nos hace experimentar nuestra soledad; puesto que soñamos ora con borrar nuestra singularidad criminal confesándola humildemente ora con afirmarla desafiante-mente con la vana esperanza de asumirla por completo, puesto que somos conformistas a la luz del día y vencidos y malvados en el secreto del alma, puesto que no se nos permite elevarnos hasta el ser ni hundirnos en la nada, puesto que somos en todos los casos, imposibles nulidades, hay que escuchar la voz de Genet, nuestro prójimo, nuestro hermano. El lleva al extremo esta solicitud latente, larvada, que es la nuestra, infla nuestros sofismas hasta hacernos estallar, agranda nuestros fracasos hasta la catástrofe, exagera nuestra mala fe hasta hacérsela intolerable y hace que se ponga de manifiesto nuestra culpabilidad.*

Jean Paul Sartre

Genet, desde su nacimiento, en toda su existencia, es un desterrado del orden que compone la vida. Hijo del misterio que dejan los padres desconocidos, fuera de la estructura desde el principio, hijo adoptivo que encierra la contradicción de ser y no ser, del poseer y no poseer; situado en la síntesis de lo reversible que creó su interior orden de un orden-desorden inclasificado en la sociedad que lo definió como un ladrón; desterrado por la sociedad, los otros, a la cárcel; homosexual pasivo, ladrón de fractura, esteta del mal, asesino de las letras, comediante y mártir. Su configuración interior creó horizontes distintos en ese arquetipo único de su inconsciente que concibe al ser como la reversibilidad ser-no ser y posee el poder taumatológico de la apariencias óptica.

Y en ese cosmos de la apariencia, Genet es precisamente el ser aparente; el comediante de la existencia, que habla el lenguaje de un mundo distinto al nuestro, el del exilio, y que por ser destierro posee el reverso de nuestro mundo.

Su teatro, teatro del teatro, es de una comprensión muy compleja (la incomprensión), sin embargo, posee la eficacia de un virus; ciertamente es indefinible, pero llega un momento de afirmación posible, quizá en su fundamental nihilismo.

El alma de Genet posee una gran potencialidad religiosa; pero el camino del bien no existe para él, le fue vedado desde el principio; es el mal y la traición continua al mal su norma ética; sin embargo, su perspectiva es de sublimidad y rito; consiste precisamente en elevar por su mi-

lagro de apariencia, lo bajo y lo prosaico a la sublimidad ritual. En este mundo de ilusiones Genet se mueve en un plano óntico que se proyecta a lo trascendente en la solución nihilista no-solución.

Sartre ha dicho que la liberación de Genet consiste en introducirnos en su realidad de apariencias y la evolución de esa liberación arranca en la poesía (*Condamnéa mort*) que terminó en la prosa y finalmente expresó sus intenciones en el teatro.

*Severa vigilancia*: Esta obra tiene un carácter autobiográfico, pero no en el sentido común genérico de lo autobiográfico; tiene como toda obra, la visión de su autor, pero además, no en datos históricos concretos —imposible hacer esta consideración en Genet— sino en un volcar su mundo interior en el drama. Es una prisión, son unos criminales; pero no una prisión de nuestro mundo, sino la prisión que vivió Genet. Para Genet no hay diferencia entre el drama y la realidad. La advertencia inicial de la obra es: “Toda la obra se desarrollará como entre sueños. Para dar esta impresión escoger para los decorados trajes —sayal rayado— colores violentos, blancos y negros muy vivos en contrapunto. Los actores intentarán tener ademanes torpes, de una rapidez extraordinaria, fulgurante e incomprensible.”

Lefranc es Genet, desterrado por los justos a la cárcel; los malos, los verdaderos asesinos lo rechazan a su vez; este es el teatro del drama. Ojos Verdes, el verdadero asesino puede afirmar: “Yo no quería el crimen, él me escogió a mí.” Lefranc que ha estrangulado a Maurice cuando éste lo declaró como un extraño a ellos, descubre la clave del drama: “Mi infortunio viene de algo más profundo: Viene de mí mismo.” Y la afirmación final de Lefranc y de la obra es: “Realmente estoy solo.”

Con un contexto muy diferente, es una vez más la soledad del hombre, aun en el mal, el drama —acontecer— del teatro del absurdo.

*Las criadas*: Obra en que Genet llega al dominio de su expresión propia de lo falso, lo absurdo, lo artificial. En la anotación preliminar Genet exige que los papeles femeninos estén a cargo de varones adolescentes. Y que se le advierta al público, por medio de un cartel en un extremo del escenario. Esto es como diría Sartre: radicalizar la apariencia. Pero el drama mismo lleva la apariencia a un plano de

caos óntico. Todo, situación del ser, el ser mismo, es reversible. Las criadas están en la posición de desear ser la señora que las domina; pero desean este ser para ser capaces de destruirlo y a la vez ser más lo que son, sirvientas. Genet pone a prueba en escena su poder de realizar la apariencia; Claire, en la ausencia de la Señora —también tiene el poder de quitar el ser—, se convierte en la Señora y Solange su hermana en Claire la sirvienta. Claire intenta vencer el espejo hasta conseguir ser la Señora, e intenta dominar a Solange que ahora es la misma Claire; se establece una correlativa afirmación de la realidad de las apariencias. Mientras Claire abaje más a Solange, ella es más Señora y Solange más Claire. Mientras más se abaje, odie y envidie, Solange es más Claire y Claire más la Señora. El laberinto de las apariencias se ha desatado y las aprisiona: Solange-Claire sirve una taza de tila envenenada a Claire-Señora; Claire consecuente con la realidad que ha asumido muere envenenada y afirma que la farsa es realidad. No es Claire quien muere; es la Señora. Solange-Claire es la cobardía secreta del criminal; Claire-Señora es el heroísmo oculto de la santa. Quizá estas ambivalencias sean polos de la realidad paradójica de Genet: El homosexual pasivo posee más valor que el duro.

El teatro de Genet no tiene significaciones sociales, y aun cuando presenta siempre personajes marginados ante poderosos del orden social, la significación es más profunda: es una rebelión del caído contra el mundo del bien, es el odio que se lanza en la nostalgia, contra el bien amado que no se posee. Pero este odio es ritual; una frustración sublimada en sí misma; la negación realizadora en cuanto que permanezca negando, y su teatro es esta ceremonia, la ceremonia solemne de negar la realidad en la acción.

Genet nunca poseerá una realidad, ni siquiera una realidad abstracta en su interior. El mundo interior de Genet, su cosmos de sordidez, tiene su exaltación en una obra que eleva el mal y la corrupción en las proporciones de lo que para el cristiano fue el Auto Sacramental. Esta ceremonia de la corrupción que afirma la reversibilidad de la corrupta condición del ser, por la eficacia de la apariencia es *El balcón*, donde centra al mundo en un gran burdel, como en una gran catedral de la putrefacción. El imperativo de la puesta en escena debe ser el mal gusto, y Ge-

net deseó que su obra fuera la peor prostituta del mundo —la santa del caos. El Gran Balcón es un burdel que es el palacio de las ilusiones donde los hombres realizan sus más exigentes fantasías. El burdel es por esto mismo, un teatro, el mundo de las apariencias. La realidad no existe en esta obra, aquí sólo es lo que es deseado ser. Juegan en contrapunto el tema de la revolución y la eficacia de la ilusión del burdel. La revolución que arrastró con lo real es vencida por la apariencia. La comedia del Balcón organizada por el jefe de la policía vence todo el ímpetu de los revolucionarios, y la figura mítica de Chantal muere para poder ser mito y santa. Los puestos públicos valen y sobreviven cuando son ilusión y querer ser. La seguridad del jefe de la policía consiste en que alguien quiera ser jefe de la policía. Roger, líder revolucionario, queda totalmente aplastado por el sistema de las ilusiones y queda orillado al martirio-asesinato como en el caso de Claire. El monumento al poder de este mundo de la ilusión es un falo gigantesco. La venganza de Roger consiste en un suicidio-asesinato, así, en la casa de las ilusiones, Roger se disfraza de jefe de la policía y se castra (—Claire se disfraza de la Señora y se envenena—); Roger, Claire, son la venganza de Genet, ladrón, homosexual pasivo, asesino de las letras.

*Los negros:* Es un intento de llegar al drama ritual, que sin llegar a su plena realización es un logro ritual sin trama. Su preciso logro y finalidad la expresa el personaje director del rito, Archibald: “No ha llegado todavía el tiempo de presentar dramas sobre temas notables. Pero quizá sospechen lo que hay tras esta arquitectu-

ra de vaciedad y palabrería. Somos lo que quieren que seamos. Por lo tanto seremos hasta el final, absurdamente.”

Aquí también, el hecho social racial cuenta como un símbolo del marginamiento, destierro, opresión, privación del ser. El personaje Village tiene una afirmación que cierra toda posibilidad de relación humana, incluso entre los desterrados, y el asesinato de la realidad y la felicidad, para centrarse en la ilusión y el onanismo: “Y empecé a odiarte cuando todo en ti debía haber avivado mi amor, y el amor hubiese hecho insoportable el desprecio de los hombres, y el desprecio de los hombres a su vez, hubiese vuelto insoportable mi amor. Lo cierto es que te odio.”

La ambición ritual de Genet llega a la magnitud de la escena en *Los biombos*, un verdadero caos en cuatro dimensiones de irrealidad y un reparto de 99 personajes distribuida en 25 cuadros. Es la realización más completa de lo que Sartre llama los torniquetes del ser y la apariencia. Su análisis se escapa a las dimensiones de esta reflexión.

El teatro de Genet es de una manera palpable, único por su temática y su expresión; sin embargo toca puntos de convergencia que lo señalan como uno de los cuatro dramaturgos más significativos en la tendencia del teatro que interroga sobre el ser y su trascendencia, la soledad humana, la incomunicación: el Teatro del Absurdo.

Para Genet el bien es una ilusión, el mal es una nada que se produce sobre los escombros del bien, y su causa interior se precipita en la reversibilidad infinita del nihilismo puro.



*EL ACONTECER REVOLUCIONARIO EN EL CINE MEXICANO  
VISTO A TRAVES DE TRES PELICULAS RECIENTES*

Marcela Fernández Violante

Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

El cine nacional es un fenómeno que sólo puede entenderse a través de su observación directa. Los ensayos publicados, las conferencias, entrevistas, mesas redondas, debates y demás, sólo pueden expresar una interpretación del problema, o varias, si se quiere, pero del todo unilaterales. Es evidente que sólo la experiencia inmediata y constante puede llevarnos a nuevas conclusiones; porque hablar de un cine que no se ha visto es tanto como seguir en el terreno de la especulación.

El cine como sujeto comunicante es, después de la televisión, el espectáculo masivo que mayor arraigo tiene. Más aún, el cine nacional que plantea conflictos que el grueso del público puede identificar como propios, o al menos asimilar hasta cierto grado y que, por encima de todo, comunica un lenguaje hablado y no traducido en subtítulos.

No podemos ignorar este poderoso instrumento de difusión, formador o deformador, según sea el caso, de conciencias, que después del aula sigue siendo escuela de las mayorías. En la actualidad, hay veintidós cines exhibiendo películas mexicanas. Quince tienen una programación vertical de la misma película y siete más son de estreno. No se considera, en ningún momento, la programación de cines de segundo circuito.

La Revolución Mexicana, es de todos sabido, ha sido la veta inagotable de la que se ha alimentado el cine nacional. Desde sus inicios con *El compadre Mendoza* y *Vámonos con Pancho Villa* (ambas del desaparecido Fernando de Fuentes) hasta las que aquí se analizan. Pero mientras que en algunas cintas la revolución adquiere una presencia vigorosa y real, como en el caso de *Emiliano Zapata* de Feli-

pe Cazals; en la que surge el caos como un principio necesario para crear un nuevo equilibrio, bajo otras premisas; como una gesta heroica en la que el hombre dejando de lado su individualidad, hasta sus últimas consecuencias, se suma a la masa para diluirse en lo colectivo. O, como en *La generala* de Juan Ibáñez, en que la revolución será un mero instrumento para lograr un fin personal; en donde los ideales colectivos se anulan ante el propósito individual. O es una presencia vaga y lejana cuya influencia motivará algunos cambios que repercutirán en la conducta humana más que en el ámbito social, como en *Pito Pérez* de Roberto Gavaldón.

*Emiliano Zapata* dirigida por Felipe Cazals cuyos antecedentes en el cine son dos películas: *La manzana de la discordia* y *Familiaridades* ambas realizadas fuera de la industria y un cortometraje intitulado *Que se callen* con la participación de León Felipe.<sup>1</sup>

Desde los inicios del rodaje, *Emiliano Zapata* recibió mucha publicidad. Podría decirse que era la película esperada del año. Su exhibición simultánea, es decir, vertical en todos los cines de estreno de la República y en quince del Distrito Federal precisamente el 20 de noviembre, aniversario de nuestra revolución, atrajo sobre sí toda la atención y también las esperanzas de muchos que anticipaban una actitud radicalmente nueva frente al arcaico sistema de producción; pero. . . desafortunadamente, *Emiliano Zapata* fue una decepción. No sólo se debió al excesivo empleo de la grúa alquilada desde Hollywood que dominó por completo la pantalla, el juguete nuevo se había utilizado casi, podría decirse, a la menor provocación, sino, lo que resulta más grave aún, al esquemático y toda vez, superficial tratamiento del personaje de Zapata. Cazals se queda en lo histórico, que a su vez, rebasa lo humano: no nos permite entrar al detalle; no hay un trazo vigoroso del personaje, con sus virtudes y defectos, con sus aciertos y fracasos. Incluso, no hay casi primeros planos del rostro del caudillo; siempre se encuentra alejado y distante del objetivo.

La presencia de Josefa Espejo, la señorita de la Hacienda y su posterior matrimonio con el caporal de su familia, el propio Emiliano, es comunicada en cinco

breves escenas, en las que no percibimos, en modo alguno, el enfrentamiento de dos posiciones frente a la vida; las contradicciones de dos actitudes históricas, económicas y sociales; que son sublimadas al infinito hasta ubicarnos en lo grotesco.

Momentos cruciales como la confrontación del hombre a su soledad; esa soledad absoluta cuando los ideales otrora compartidos se han quedado marchitos en la mano; frente a un universo que ya no se comprende, que ha llegado al límite de lo absurdo. Ese descubrimiento trágico de no participar más de la misma verdad hasta finalmente quedarse solo frente a una lucha que no se puede recomenzar. Este que debió ser el momento climático de *Emiliano Zapata*; el doloroso fracaso de una larga y penosa lucha que a la postre ha resultado vana, cuyas vidas sacrificadas han sido inútiles, cuyos ideales se han pervertido ante la ineludible flaqueza humana; este conflicto más dramático aún que la propia traición del coronel Guajardo que viene a ser solamente el último eslabón de una cadena, la curvatura última de la espiral, es tratado por Cazals exteriormente en una escena breve frente a su esposa; inmediatamente después, un corte directo y nos lleva a otra situación.

Cuando Emiliano Zapata descubre la traición de su compadre, Otilio Montaña, volvemos a encontrarnos con una estatua fría, en la que no hay la menor vacilación, un gesto acaso, al ordenar su muerte. El mito hace honor a sí mismo. El caporal de la Hacienda, viste traje de charro, el polvo de las batallas no lo roza y el humilde calzón blanco está guardado discretamente en algún viejo armario. Posa para la pantalla como antaño lo hicieron para el archivo Casasola, desde el fondo de una composición estática y rígida, difícil de olvidar, es la escena de aquel memorable desayuno con Francisco Villa y el entonces presidente Eulalio Gutiérrez.

Es posible que Cazals tratase de deshumanizar al mito, pero sólo logra con este deliberado y constante alejamiento, mantenernos frente a una versión fría y tal vez, *la más oficial*, que se había dado del caudillo.

*La generala* dirigida por Juan Ibáñez, ganador del primer premio con *Un alma pura* en el Primer Concurso de Cine Experimental del STIC y realizador de *Los cai-*

<sup>1</sup>La primera versión sobre la vida de Zapata, fue realizada en 1952 por Elia Kazan, con el título *Viva Zapata*, llevando en el estelar a Marlon Brando.

*fanés* (1967) su primera experiencia dentro de la industria. El acontecer dramático de *La generala* se ubica en el momento preciso en que Victoriano Huerta sube al poder. Lo que resulta muy sugerente, en virtud de que hay una representación exacta de la masacre del 2 de octubre. Ibáñez, con todo valor, para no dejarlo en la sutileza, corta directamente a una secuencia en que hay una representación teatral del *Don Juan*, obviamente, los primeros días de noviembre, según la tradición.

El mayor "handicap" al que se enfrenta Ibáñez en la realización de *La generala* es la dirección de María Félix. A pesar de toda su experiencia como director de actores, Ibáñez no logra superar los vicios de la señora Félix, quien resulta un personaje frío y sin vida. *La generala*, uno de los más atrayentes personajes en la historia del cine mexicano, retrato opuesto a la *Adelita*, víctima y objeto pasivo en sumisión al macho, unida al vagabundeo de "su" hombre por llanuras y planicies, avanzando y retrocediendo, de acuerdo con los cambios, es la fuerza antagónica a la simbología del macho, la castradora.

La venganza, partiendo desde la tragedia de Eurípides, continuando con Séneca hasta llegar a Shakespeare, es rescatada por Ibáñez y llega a ser la espina vertebral de la obra. Esa búsqueda del equilibrio, cuando el hombre toma la justicia en sus manos para establecer principios de derecho y de verdad, será la respuesta a la acción, que a su vez generará la contrarrespuesta. Una vez que la venganza se inicia se echa andar el engranaje que conduce hilvanadamente a la conclusión. Sin embargo, ninguno de los personajes ubicados en el conflicto dramático, es decir, metidos de lleno en el vértigo del caos logra trasponer la epidermis; el estallido interno se frustra. *La generala* no pasa de la ternura a la crueldad, no hay transmutación; su presencia es violenta y agresiva desde el inicio de la historia. Cuando se une a los guerrilleros su categoría de señora feudal no sufre merma y sigue siendo el factor dominante del grupo revolucionario. Se une a la revolución para utilizarla, como un pretexto para lograr la venganza que busca, el desquite al asesinato de su hermano. El cambio de poseedor a desposeído, de verdugo a víctima, incluso aquí se

diluye en la superficie. El caporal de la hacienda (I. López Tarso) no sostiene una actitud genuina: del hombre de pocas palabras y mucha acción que al principio nos presentan, pasa al parloteo y entrometimiento, hasta finalmente someterse y de paso someter a sus seguidores a una causa ajena, a la que originalmente perseguía.

Los antecedentes teatrales de Ibáñez son evidentes. La relación entre la generala y su hermano, por su ambigüedad nos ubica en el *Orestes* de Eurípides; mientras que el enano y la loca evocan el teatro del esperpento de Valle Inclán. Pero no se piense que estas presencias tienen una justificación dentro de la narración; el enano pudo haber sido encarnado como un personaje cualquiera; la loca no alcanza a ser el motivo de enlace entre situaciones y resulta demasiado ingenuo el elemento de la crueldad a través de un gato deshollado que ha sido disecado previamente.

El mayor acierto de este realizador es su manejo de la violencia; Ibáñez supera en esto a Cazals al no conformarse con una visión superficial de las masas, entrando de lleno al detalle, recogiendo rostros, gestos, metiéndose en el conflicto hasta comunicarnos el dolor, la sorpresa, la angustia, con el mejor recurso, los primeros planos. El ritmo es violento como la misma violencia; sin embargo, Ibáñez no logra dominar la continuidad y se pierde en el laberinto de los espacios, creando confusión en las locaciones.

*Pito Pérez* realizada por Roberto Gayaldón, director desde hace 25 años; inicia su carrera dentro de la industria con *La barraca* en 1944. Descubridor, por otra parte, de Ignacio López Tarso para el cine con *Macario* en 1960.<sup>2</sup>

Curiosamente, este personaje ha creado una contradicción en esta segunda versión cinematográfica. Mientras que en la interpretación de López Tarso no vemos a Pito Pérez, sino a López Tarso haciendo una representación de éste; cuando Manuel Medel encarnó a este personaje fue tan profundamente asimilado, que todavía años después, el público no se resignaba a ver en Medel a ningún otro personaje. Dos películas posteriores de Medel, bajo la dirección de Contreras Torres también, resultaron un fracaso.

Pito Pérez nos ubica, en cierto modo,

<sup>2</sup>Primera versión filmica en 1943, *La vida inútil de Pito Pérez*, dirigida por Miguel Contreras Torres e interpretada por el excelente cómico Manuel Medel.

dentro del momento histórico de la revolución; aunque ésta, como ya se señalaba, no cobra niveles de presencia inmediata; es el pretexto para subrayar la hipocresía y la falsedad de los personajes que de un modo u otro influyen en la vida de este personaje.

Pito Pérez es el rebelde, que busca la verdad, asfixiado en el ambiente raquíptico y cerrado de la provincia mexicana. Se ha pretendido ver en el *Pito Pérez* de Gavaldón una velada crítica a la actitud del joven. Es dudoso que éste sea el enfoque. Pito Pérez es el personaje trágico de una comedia, cuyo drama no es su muerte, sino su propia existencia. La muerte es lo único que puede amar, es su eterna compañera, su motivo amoroso, "La Caneca". Pito Pérez es un personaje bello como lo son todos los locos; la embriaguez, como el desequilibrio, son puertas de escape a una realidad que no se tolera, cuyo choque brutal no permite otra salida.

Si bien es cierto que la escena de la sangrienta burla en *La vida inútil de Pito Pérez* de Contreras Torres es de un corte genial; pues viene a ser el epílogo trágico de una broma inocente; y que Gavaldón no logra superar; es más cierto aún que Gavaldón maneja su lenguaje con sobriedad y conocimiento. Gavaldón había dado muestras, en su primera película, de saber trasladar una época y ambiente determi-

nados a la pantalla, con *Pito Pérez* lo reitera a través de los detalles más pequeños y la representación de las costumbres.

*Pito Pérez* fue realizada por un viejo artesano de la industria cinematográfica; por un elemento "caduco", demuestra con todos sus logros ser el producto de un profundo conocimiento, si no de la vida, al menos del lenguaje para contarnos una historia. La estructura técnica de esta película es sólida, el lenguaje directo, y un excelente ritmo. La vieja sangre apolillada viene a mostrarnos que sólo a través de un absoluto y verdadero manejo de la técnica, que sólo en el momento en que la forma y el contenido se equilibran respectivamente hasta fundirse en una sola unidad, se puede comunicar fluidamente una narración cualquiera que ésta sea.

El principio de todo ser humano es reconocer sus limitaciones. Es evidente que el cine necesita de elementos nuevos que lo rejuvenezcan; pero con otra actitud. Es necesaria una profunda humildad hacia lo que se desconoce, un verdadero respeto y una urgente necesidad de aprender. Ninguno de nuestros jóvenes valores ha comprendido todavía la gramática del cine, ni tampoco que como todo lenguaje es susceptible de evolución. Lamentablemente la renovación estética estilística sigue siendo asunto del porvenir.



EXTRACTO DE ENTREVISTAS A: NANCY CARDENAS Y DUNIA ZALDIVAR

DIRECTORA Y ACTRIZ DE:

*EL EFECTO DE LOS RAYOS GAMA SOBRE LAS CALENDULAS* DE PAUL ZINDEL

DUNIA ZALDIVAR, PREMIO 1970 REVELACION FEMENINA

Pregunta: ¿Qué pasos seguiste para la preparación del personaje de Tillie?

Respuesta: Primero leo las obras las veces que crea necesario, muchas veces, hay que memorizarla, entenderla, comprenderla. Aparte de todo esto, Matilde lleva dos líneas: la emocional y la intelectual, que es muy difícil conjuntar en un personaje. Para la línea intelectual de Tillie tuve que prepararme en cuestiones de introducción a la ciencia, que es lo que va haciendo Matilde. La línea emocional la preparé con la Escuela Stanislavskiana.

Pregunta: ¿Me podrías dar tu opinión sobre la obra?

Respuesta: Creo que es una obra maravillosa. Muy pocas obras realistas son como ésta de Paul Zindel. Hay muchas obras semejantes en esta línea, pero siempre presentan un escollo que salvar, sin embargo ésta es concreta y precisa.

Pregunta: ¿Qué piensas de tu personaje?

Respuesta: Es el único que se salva de la corrupción. Paul Zindel lo deja en suspenso, porque el público no sabe si acepta la destrucción o si la rechaza. Ella está ubicada, sabe qué clase de familia tiene.

Pregunta: ¿Qué significa para ti el teatro?

Respuesta: Significa mi profesión, lo que yo quiero hacer; mi modo de superarme, mi forma de decir: aquí estoy, estoy viviendo, creando algo.

Pregunta: ¿Qué opinas del público?

Respuesta: Creo que el público mexicano tiene lo que quiere y va a ver lo que quiere, lo que se le antoja. Están *Las golfas*, está *Un sombrero lleno de lluvia*, está *La Mama* y todas tienen mucho público.

Pregunta: ¿Cuál es tu punto de vista acerca del teatro experimental en México?

Respuesta: Yo empecé en teatro experimental, creo que es la mejor experiencia que un actor, una actriz o un director pueda tener, porque ahí no se le coarta a uno para decir lo que se quiere. No hay trabas, ni obstáculos, entonces uno se va soltando poco a poco y va dando lo que quiere.

## NANCY CARDENAS: PREMIO MEJOR DIRECCIÓN 1970

Pregunta: ¿Por qué seleccionó esta obra?

Respuesta: Como había estado retirada del teatro diez años, y esta es mi carrera original puesto que tengo la Maestría en Arte Dramático, decidí regresar a empezar de nuevo con una obra sin pretensiones pero con un contenido vital que me interesara. No era un Shakespeare, ni un Brecht, era un Zindel que nadie conocía y que no tenía más antecedentes que un triunfo muy reciente en Broadway, con una muy buena representación.

Pregunta: ¿Me podría indicar cuál es el trabajo que realiza antes de montar una obra?

Respuesta: El trabajo es bastante complicado. Lo primero es la selección de la obra, que es lo que más me interesa, porque no puedo trabajar si la obra no me apasiona. Ya seleccionada la obra mediante noticias de crítica, hay que seleccionar a los actores, lo que implica otro problema. Hay pocos primeros actores en México y en realidad no hay mucho de donde elegir; por otra parte no pienso trabajar sino con los actores que admiro. Ya elegidos los actores y sobre todo comprobando en las primeras semanas de trabajo que no me equivoqué en la elección, sólo queda la lucha titánica en lo primordial: desentrañar el texto, línea por línea, palabra por palabra. Después de esto, el movimiento escénico es el problema fundamental, es decir llegar al teatro, a la escena. Y por último afinar y enriquecer todos los detalles hasta que todos quedemos satisfechos. Desde luego en mi sistema no hay nada de última hora, en ensayo general lo hacemos como una función abierta y yo estoy sentada entre el público. Después los actores ya no me necesitan, ellos están listos para trabajar sin mí.

Pregunta: ¿Qué significa para usted el teatro?

Respuesta: Significa en lo personal un modo de comunicación, de expresarme. Como ya estoy muy fatigada de comunicarme escribiendo. . . el teatro sustituye para mí esa necesidad de comunicación que no puede ser suspendida; me siento directamente comunicada con cada uno de los espectadores que ven mi puesta en escena.

Pregunta: ¿Cuál es su opinión sobre el teatro experimental universitario?

Respuesta: He visto algunos grupos que se presentaron en Ciudad Universitaria, cosa que no podrán decir muchas autoridades de la Universidad, son intentos muy respetables pero todavía muy balbucientes; necesitan apoyo, que en cierta forma no les ha faltado pero no se les ha dejado trabajar con libertad. Los funcionarios quieren que se digan las cosas de siempre, que no molesten a nadie. Esa no es la manera de crear un teatro universitario.

Pregunta: ¿Qué opina del público, cree usted que necesita ser educado?

Respuesta: En nuestro país sería absurdo pedir un público educado. El nuestro, es público que corresponde a un sistema dado, con unas condiciones dadas.

Entrevistaron:

L. Paillés, E. Ramírez  
y Jaime Ponce

ROMPIENDO LAS CADENAS<sup>1</sup>

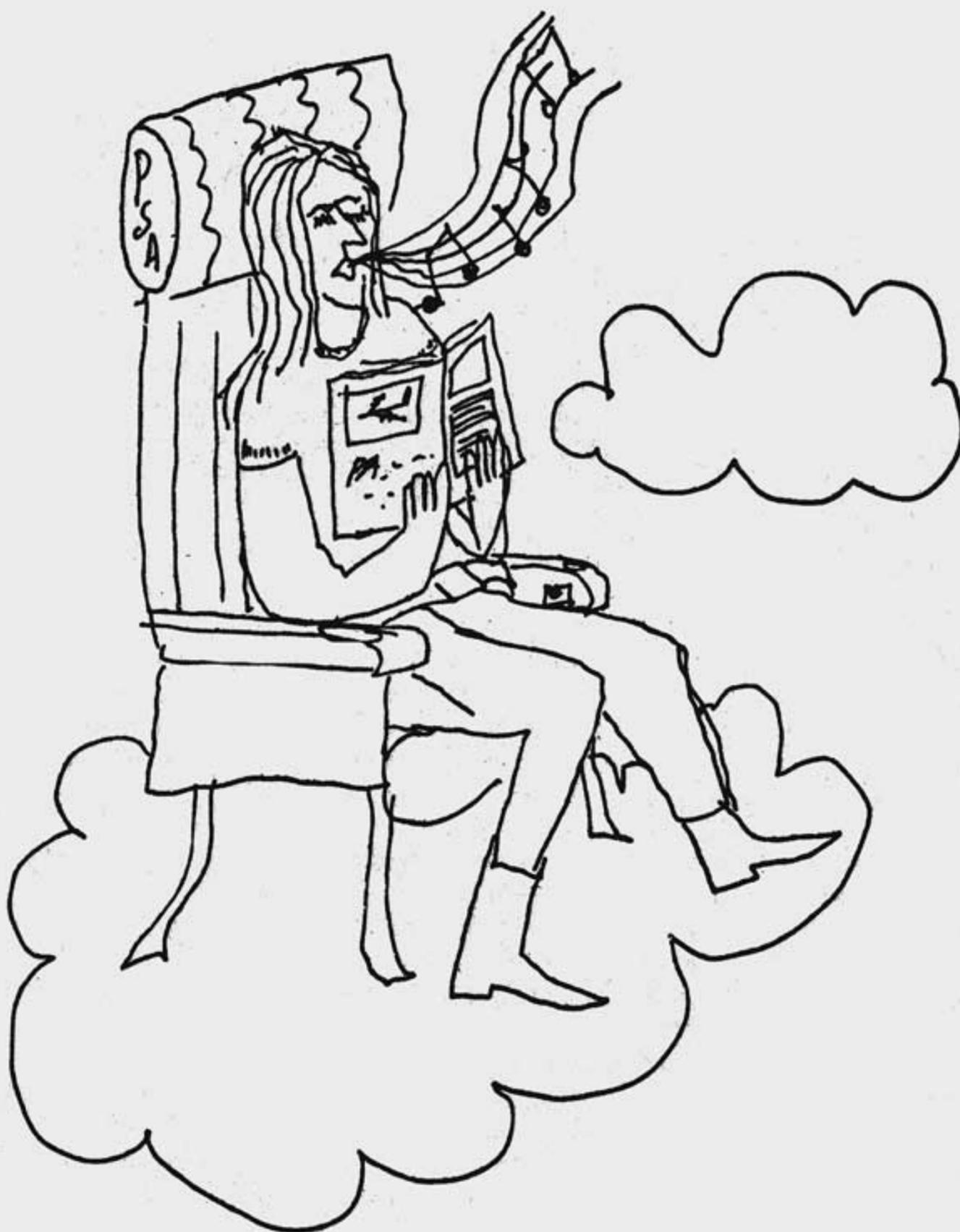
ACTO UNICO

basado en la obra

PROMETEO ENCADENADO

de  
Esquilo

Paolo Di Castro



<sup>1</sup>Colaboración de la Escuela Nacional Preparatoria.

## PERSONAJES

Poder  
Fuerza  
Efesto  
Prometeo  
Océano  
Io  
Io, el sueño  
Hermes  
Coro de estudiantes (I)  
Coro de artistas e intelectuales (II)  
Coro de obreros y mineros (III)  
Coro de agricultores (IV)

La acción se desarrolla en cualquier lugar, tiempo y época.

Las últimas notas del primer fragmento de "Also sprach Zarathustra" indicarán la abertura del telón.

Un círculo de luz blanca en el centro del escenario ilumina un cilindro negro. La escenografía será constituida por varias figuras geométricas. La luz en el escenario será predominantemente de tonos fríos.

Llegan hasta el círculo de luz Fuerza y Poder, que tienen cogido de los brazos a Prometeo. A su izquierda, ligeramente abajo, queda Efesto.

Fuerza: Al fin hemos llegado al lugar escogido para tu martirio, lugar de dolor y desolación. ¡Ven aquí, Efesto!

Poder: Cumple con tu deber, según lo que te han mandado. Anda, amarra con férreas cadenas a este loco que quiso atentar contra los poderosos, robando el fuego de la libertad para otorgarlo a los hombres.

Fuerza: ¡Que pague su culpa! Así aprenderá a someterse a la autoridad suprema y no intentar levantar al pueblo.

Efesto: (Avanzando hacia ellos) Vosotros habláis así porque ya cumplisteis las órdenes que os fueron dadas. Ya no tenéis problemas. Pero yo. . .

Poder: ¿Tú qué?

Efesto: Yo no creo tener el valor para hacer esto, para encerrar por siempre aquí, en esta celda, a un hermano mío, a uno de mi propia sangre. No soy capaz, ¿entienden? . . . O no quieren entender. . . (transición). Sin embargo, tengo que hacerlo, debo obedecer. ¡Cuántos crímenes se han amparado en esta frase:

“Obedecía órdenes”: (Fuerza y Poder sueltan a Prometeo y se alejan unos pasos de él) (hacia Prometeo) Tú sabes lo que siento: el castigo es injusto. Estarás por siempre aquí, lejos de los demás hombres y dioses, sin tener contacto alguno con ellos. Los años pasarán uno tras otro, inexorablemente, lentamente, y nadie, ni tú, podrán medir el tiempo de esta agonía. Te torturarán sin piedad y creerás que ya no puedes soportar más dolor; y aún así, el día siguiente te esperará con mayores sufrimientos (pausa). ¡Necio! ¿Ves lo que has logrado por intentar dar a los hombres lo prohibido? Podías haber sido feliz, ¿y ahora? ¿Qué has ganado? ¿Cuál es tu recompensa por haber infringido las leyes de los poderosos? Tus gemidos y llantos no llegarán hasta él, que desde la cúspide del poder dirige, con mano de hierro y corazón de piedra, a quienes lo pusieron en ese sitio.

Fuerza: ¡Calla, insensato! ¿A qué vienen estos lamentos vanos? ¿No te asquea quien atentó contra la seguridad de lo establecido?

Efesto: ¡Pero este ser es un ser como yo!

Poder: De acuerdo, de acuerdo. ¿Pero es posible no obedecer las órdenes superiores? Sabes bien lo que te podría pasar. . .

Efesto: ¿No tienes compasión?

Poder: ¿Y de qué serviría tu compasión? ¿Acaso lo salvaría? No perdamos el tiempo en discusiones inútiles. ¡Haz tu trabajo!

Efesto: Maldito sea mi trabajo.

Poder: ¿Y por qué maldito? Tu trabajo no tiene la culpa.

Efesto: ¡Por lo menos que le tocara a otro hacerlo, y no a mí!

Fuerza: Este deber es duro para ti, sin embargo. . . ¡cúmplo!

Efesto: Ya lo sé, ya lo sé; no me lo repitan.

Fuerza: Entonces hazlo y rápido. ¿No querrás que allá arriba se enteren de tu debilidad? Ponle primero las esposas.

(Efesto recoge del suelo unas esposas y las pone a Prometeo. Todo esto a base de mímica).

Efesto: Ya está hecho.

Fuerza: Y ahora las cadenas. Clávalas firmemente en la pared.

(Mímica como la vez anterior: dos golpes de martillo a cada clavo; un golpe a cada exclamación de Fuerza y Poder).

Efesto: Ya. . . Ya. . . Ya. . .

Poder: Más fuerte. . . Más fuerte. . .

Fuerza: Más fuerte. . . Más fuerte. . . Más fuerte. . .

Efesto: (Derrumbándose frente a Prometeo y gritando) Ya. . . (Poder y Fuerza se retiran) (hacia Prometeo) Oh Prometeo, (se incorpora) estas cadenas han sido hechas para que ningún ser humano o divino las rompa (retirándose). ¿Podrás tú? podrás. . . tú. . . Tú. . . podrás. . . (vase).

(Pausa.)

Prometeo: (Gritando) Ah. . . Dioses del infierno y demonios del cielo, mirad, miradme a mí, Prometeo, prisionero de vuestra injusticia. Ved lo que estoy padeciendo, a lo que me castigó el tirano que manda. Y no hicisteis nada para impedirlo. ¿Acaso sois impotentes frente a él, que se cree un dios, pero un dios mezquino y cobarde? (transición). Y yo estoy aquí, desamparado, y por años, siglos, milenios o por la eternidad misma padeceré tormentos, y mis lamentos no encontrarán eco alguno. Todos los oídos son sordos a mis gritos (transición). ¿Y qué hacen estos hombres, desafortunados mortales, a quienes busqué dar un nuevo aliento de vida, sople mágico y misterioso, desconocido y siempre anhelado. . . ¡la libertad! (pausa. Empieza a oírse la música). ¡Hombres, rescatad a Prometeo y recobrad vuestra libertad!

Coros: (En un crescendo, con la música) Prometeo. . . Prometeo. . .

Prometeo: (Asombrado) Oigo voces extrañas. Pero es mi mente que oye estos sonidos, no mis sentidos. La locura va a apoderarse de mí. Mi cabeza va a estallar. ¿Es esto un nuevo sufrimiento ideado por mis enemigos?

Coros: (Como antes) Prometeo. . . Prometeo. . .

Prometeo: (Asustado) ¿Qué quieren? ¿Quiénes sois que os venís a burlar de mi desdicha? ¿Es realidad o sueño; sueño o locura; locura o muerte? ¿Qué es? ¿Quiénes son? El aire vibra con estas voces, voces que toman forma ante mis ojos. ¡No os acerquéis, dejadme! ¡Dejadme en paz. . . solo con mi dolor!

Coro: No tengas miedo, Prometeo. Somos tus amigos.

Coro 2: El ruido de estas cadenas y tus gemidos llegaron hasta nosotros.

Coro 3: A lo profundo de las minas y a las cárceles de las fábricas.

Coro 1: A las aulas donde perdemos el tiempo inútilmente.

Coro 4: Se extendieron sobre los campos que por milenios hemos estado trabajando.

Coro 2: Los oímos todos nosotros cuyo pensamiento y arte sufre por tu cautiverio.

Coros: Y levantamos nuestra mirada hacia ti.

Prometeo: Qué triste espectáculo para vuestros ojos.

Coro 3: En realidad triste, oh Prometeo. Sin ti nosotros somos nada.

Coro 4: Nuestras acciones no tienen ya sentido.

Coro 2: Zeus impuso su arbitrio sobre todos.

Prometeo: Hubiera preferido la ilusión de la muerte, tenue esperanza de toda existencia, meta final de nuestros sueños, pasiones, amores y odios. Esta realidad es más infame. ¿Para qué seguir viviendo, ya que sin libertad muere la vida?

Coro 3: ¿Quién puede sacar placer viendo tales torturas?

Coro 4: ¿Dónde está quién no lllore de tus males?

Coro 1: Sí, hay alguien. . . que ebrio del poder nos esclaviza.

Prometeo: Pero no será por mucho tiempo, os lo aseguro. Yo no puedo, pero alguien escuchará vuestro llamado, y os libraré de él. Lo que no se puede hacer con la persuasión, hay que hacerlo con la fuerza. Ya ha dado la hora. Andad, hombres, tomad lo que es vuestro.

Coro 2: Cuidado con lo que dices. A veces las palabras salen de nuestros labios inadvertidamente.

Coro 1: Y lo que se ha dicho permanece.

Coro 4: Para recordarnos nuestra condición.

Coro 3: Somos seres humanos.

Prometeo: Vosotros sois falibles, el error acompaña toda vuestra vida. Pero yo no soy humano porque soy fruto del pensamiento, que es inmortal. Mi esencia causa mi existencia; yo sólo existo en vuestras mentes, en vuestros deseos, en vuestras aspiraciones y sueños. Existo cuando estoy presente, y más aún cuando estoy cautivo, como ahora. . .

Coro 4: Cuéntanos tus males, Prometeo.

Coro 2: Confía en nosotros.

Coro 3: Ansiamos saber el por qué de todo esto.

Coro 1: Dinos cuál es tu culpa.

Prometeo: Amigos, vosotros queréis que hable de algo cuyo solo recuerdo me produce dolor. Sin embargo es preciso que sepáis todo (pausa para recordar). En el principio del mundo, cuando idioma alguno salía de los labios de los hombres, el Bien y el Mal, creadores y engendrados de todo lo existente, lucharon entre sí para extender su dominio sobre los nuevos seres. Yo no vivía aún, y por eso los humanos padecieron el despiadado arbitrio de los todopoderosos (con ternura). Hasta que un día (luz blanca) un hombre y una mujer cuyos nombres y rostros se han perdido en la memoria de la eternidad, levantaron su vista del suelo. . .

(En la parte derecha abajo del ciclorama se verán las sombras de El y Ella, que actuarán según los parlamentos.)

Ella: Mira, amor, cuántos luceros brillan allá arriba.

El: ¿Qué veloces cruzan el firmamento! ¿A dónde irán?

Ella: No lo sé (transición). Parece que se pueden alcanzar estirando los dedos.

El: Es cierto (pausa). Dime, ¿qué será de nosotros cuando todo esto acabe?

Ella: No te entiendo.

El: Sí, cuando el sol ya no alumbre, cuando la claridad de la luna se pierda en las tinieblas, cuando ya no haya estrellas que velen sobre nuestros sueños. ¿Qué será entonces de nosotros?

Ella: Será lo que el destino quiera. Siempre él ha dispuesto de nuestras vidas. Su

- voluntad y la nuestra son una sola cosa.
- El: ¿No te gustaría por un instante solamente, por el tiempo que tarda aquella luz en apagarse para volver a su antiguo resplandor, poder hacer de tu existencia lo que tú deseas?
- Ella: ¿Es posible?
- El: Lo ignoro (transición). Podemos probar, ¿sabes? Cierra los ojos y repite conmigo:  
Yo quiero. . . disponer. . . de mi vida. . .
- Ella: Yo quiero. . . disponer. . . de mi vida. . .
- El: Para buscar. . . la felicidad. . .
- Ella: Para buscar. . . la felicidad. . .
- El: Yo quiero. . . ser. . . libre. . .
- Ella: Yo quiero. . . ser. . . libre. . .
- (Pausa. Se apagan los reflectores que proyectaban las sombras).
- Prometeo: Así yo tomé consistencia en el alma humana. Mis raíces llegaron a lo hondo de vuestros corazones. Y el hombre escapó al dominio de los otros hombres y de los mismos dioses. Ya no había una sola voluntad para todos: todos eran su voluntad. Se forzó en los humanos una conciencia, y empezaron a juzgar a sus gobernantes celestes y terrestres. Se invirtió el orden del Cosmos: la libertad reinaba (pausa). Esta es mi culpa: quitar las cadenas que los tenían esclavizados; y este es mi castigo: ser prisionero de esas cadenas mismas. Ved lo trágico de mis sufrimientos, lo desgraciado de mi suerte; si de vuestros ojos no están brotando lágrimas, ¿de qué suelen llorar?
- Coro 1: Razón tienes en verdad. Sólo al ver tus males nuestra alma se atormenta.
- Prometeo: Yo, el ser libre, cautivo y humillado, despojado de su naturaleza humana y divina.
- Coro 4: Para que tu condición sirva de ejemplo a tus secuaces.
- Prometeo: Soy el aviso de la venganza, el principio de la ira.
- Coro 3: Y ese estado de cosas seguirá, hasta que alguien le ponga término.
- Prometeo: ¿Quién podrá? ¿Quién osará arriesgarse a compartir conmigo mi prisión en un inútil intento de rescate?
- Coro 2: Nosotros, Prometeo, para edificar sobre los escombros del pasado la fortaleza del futuro.
- Prometeo: Si es así, corred a todos los rincones del mundo, decid a la humanidad entera.
- Todos: Prometeo no ha muerto. Prometeo volverá con los hombres.
- Coros: (Apagándose poco a poco) No ha muerto. . . Prometeo. . . con los hombres. . . Prometeo. . . volverá. . . Prometeo. . . con los hombres. . . volverá. . .
- (Océano cruza lentamente el auditorio hasta subir por una rampa al escenario).
- Océano: Desde muy lejos llego a ti, dios hijo de los hombres, esclavo de tus súbditos, para participar del dolor de tus desdichas. Mi pobre ayuda te ofrezco.
- Prometeo: ¿Tú también vienes como espectador de mis infortunios? Entonces mírame, graba en tu recuerdo la visión de un dios vencido.
- Océano: Lo que veo me repugna y más aún sabiendo que Zeus se sirvió de ti antes de tornarse déspota. El tirano habla de libertad y de justicia mientras que no tenga el poder, y después todo lo olvida, hasta a sus mismos amigos (pausa). Te voy a dar un consejo: no sigas atacando a tus verdugos por ahora; busca contenerte y frenar tu lengua. El está lejos de aquí, pero todo llega a sus oídos. Y si supiera lo que andas diciendo desde esta celda, lo que has padecido hasta ahora sería poco frente a los nuevos tormentos que te esperan. Cálmate, Prometeo, domina tus impulsos; y mejor dedica tu tiempo en encontrar una solución para salir libre de aquí.
- Prometeo: Es muy fácil para ti, que no estás sufriendo dolores y humillaciones, hablar de calma y encontrar hermosos y altisonantes consejos.
- Océano: (En el escenario) La voz de la experiencia guía mis palabras, que sin embargo a ti parecerán palabras de viejo. Ya son numerosos tus males; ¡no hagas que a ellos se agreguen otros peores debido a lo altanero de tu lenguaje! Zeus es

más fuerte que tú, y el que manda no tiene que rendir cuentas a nadie de sus actos.

Prometeo: Pero ya el mundo ha sido informado de mi suerte. El grito de dolor ha encontrado un eco en los corazones humanos y como un martilleo incesante se repercute en los oídos de los hombres. Ellos harán algo.

Océano: ¿Tú crees, Prometeo? No seas ingenuo. ¿Qué podrán hacer ellos, pobres y míseros mortales, frente a un dios? ¿Acaso piensas que él escuchará sus voces suplicantes? ¿Desde cuándo un ser divino ha tenido compasión de los humanos?

Prometeo: Yo tuve compasión de ellos.

Océano: Y nadie la tiene de ti (transición). Voy a intentar algo, Prometeo, aunque no sé si dé resultado alguno: iré a visitar a ese tirano de los dioses y mortales a lo alto de su palacio y le pediré clemencia por ti. Eso es lo más oportuno.

Prometeo: Te agradezco tu ayuda, no obstante pienso que vas a perder tu tiempo. El es inflexible y no podrás persuadirlo ni tan sólo lograrás ablandar su corazón. No te molestes inútilmente.

Océano: Confío que mis palabras lleguen a su mente y lo conmuevan un poco. Ten fe, y lograré poner un término a tus penas.

Prometeo: Oh viejo amigo, cuídate. No sea que Zeus tome a mal tu intervención y te considere también un delincuente. Todo es posible. . .

Océano: (Desde la rampa de la derecha) No te preocupes por mí. Tantas palabras se han dicho en vano, palabras que no tienen sentido alguno y sólo guardan propósitos engañosos. Mi lengua será movida por la razón y por mis buenas intenciones.

Prometeo: Jamás olvidaré este noble gesto. Pero, por piedad, mantente alejado de este asunto. Si soy un desdichado, no quiero que mi infortunio alcance a otras personas. Aumentaría mi sufrimiento. Ya mucha gente padeció tormentos en mi nombre; soy como el que tiene una terrible enfermedad: el que se le acerca, perece con él.

Océano: No le temo al odio y a la ira; no me doblegan las torturas y los suplicios; no me ofenden las infamias y las calumnias. No arriesgo nada: el que nada posee, nada tiene que perder.

Prometeo: Me asombran tu valor y tu fe.

Océano: Tu situación me infunde más valor; la razón robustece mi fe. Aprende, Prometeo; nunca desesperes, nunca pronuncies esa palabra que indica la más cruel de las derrotas: imposible. Nada es imposible para quien sabe creer (vase).

Coro 1: Todo el Universo llora la muerte de Prometeo.

Coro 2: Cunden la indignación y la ira.

Coro 3: Y la reacción no se hará esperar.

Coro 4: El viento lleva a todos los oídos de los hombres el grito de angustia de quien, por amar la libertad, sufre castigo.

Coro 1: Y de boca en boca se repiten palabras amargas llenas de desencanto y de tristeza.

Coro 2: Todo lo que nos habían enseñado resulta ser mentira.

Coro 3: El orden, la libertad, la justicia: ¿dónde están?

Coro 4: Nos llenaron la cabeza de frases vacías aprendidas en los libros de escuela.

Coro 1: Frases que ya no son, porque nunca fueron.

Coro 2: ¿Es posible, hermanos, que creáis en fantasmas dialécticos fruto del interés y la ambición?

Coro 3: Nosotros ya no creemos en nada. Hay que empezar de nuevo.

Coro 4: Debemos crear ahora los postulados de una nueva realidad.

Coro 1: La realidad del hombre.

Coro 2: El solo ser que reconocemos como nuestro medio y nuestro fin.

Coro 3: A cuya liberación y realización nos esforzaremos todos.

Coro 4: Cueste lo que nos cueste.

(Por la lateral derecha sale Io (1), y baja corriendo desesperadamente por todo el teatro).

Io (1): ¿Dónde estoy? ¿A qué región del mundo me han llevado mis errantes pasos? Veo una sombra encadenada, pálido fantasma negro, con el rostro desfigurado

por el dolor. ¡Ay, ay de mí! Cien voces me persiguen, mil pares de ojos me acosan con su espantosa mirada. En todos lados a mi alrededor hay miedo, terror, desolación, muerte. . . Y frente a mí, un pavoroso abismo del cual no se divisa el fondo. ¿Qué han hecho conmigo? Mis días están contados, el tiempo apremia: sólo unos cuantos granos de arena faltan caer para que mi destino se decida (pausa). Despreciada y humillada, he buscado refugio en cada rincón del Universo y en ninguno he encontrado la paz. Siempre me señalan con el dedo, me injurian y escupen en mi cara; y tengo que esconderme de esa gente para emprender de nuevo mi peregrinaje (transición). Pero ya no puedo más, las fuerzas me faltan, la vista se me nubla. Zeus, estoy rendida a tus pies; ¿no era esto lo que tú querías? Ahora, ten piedad de mí (cae junto a la rampa de la izquierda).

Prometeo: No derrames tus lágrimas inútilmente; tus súplicas son voces al viento. El no puede tener piedad. No sabe qué es extender amistosamente su mano.

Io (1): ¡Eh! ¿Quién eres tú que no respetas mi dolor y osas dar consejos impregnados de altaneras palabras?

Prometeo: Soy un ser aborrecido por los dioses y casi olvidado por los hombres. Mi nombre es Prometeo.

Io (1): ¿Tú eres Prometeo? Entonces somos hermanos en el dolor y la desdicha. He oído tu historia, y de verdad que se parece a la mía.

Prometeo: Ignoro por completo tus desventuras.

Io (1): Si quieres oírlas te las voy a narrar. Escucha entonces: era yo feliz, y la gente que me rodeaba compartía mi alegría. No existía el miedo, se desconocía el dolor. Todo prosperaba, ya que la naturaleza entera disfrutaba de la paz existente. De eso, hace mucho tiempo, en los albores de la historia del mundo. Y los dioses tuvieron envidia de la felicidad del hombre y sembraron en su corazón la semilla del odio y la discordia. Pronto dio fruto, y los hermanos mataron a los hermanos, los hijos a los padres, las esposas a los maridos, los amigos a los amigos. Se pronunció con horror una palabra: muerte; y se inventó la técnica del exterminio: la guerra. Como una terrible epidemia, se difundió rápidamente en todas las tierras; yo quise huir, y empecé un largo viaje sin destino que aún no tiene término. Donde mis ojos se fijan, el espectáculo siempre es el mismo: el fuerte vence al débil, entre los aplausos de los demás o con su tácito consentimiento (empieza a dormirse). ¿Por qué los dioses son tan inhumanos y encuentran deleite de estos mezquinos espectáculos? (queda vencida por el sueño).

(Por la derecha sale Io (2), muy suavemente, casi saliendo de un sueño).

Io (2): Te quiero, Prometeo. Te he extrañado mucho, ¿sabes? Cuando estoy sola tu rostro aparece en la neblina de mis recuerdos, tu voz suena en mis oídos. ¿Cómo sería posible olvidar los dulces ratos juntos, en medio de los eternos instantes de separación? Me haces falta. . . y tengo miedo. Miedo de perder tu amor, ese gran amor que todo en mí lo hace posible. Temor de que mi mano nunca más esté prisionera entre tus dedos, de que tus labios ya no me besen como antes, con cariño y pasión. Necesito tenerte junto a mí, para que me enseñes el camino que nos llevará hasta la cima de aquella montaña inalcanzable desde la cual se mira al Universo entero. Me prometiste llevarme allí, ¿recuerdas? Cuanto tiempo ha pasado y cuanto más ha de transcurrir hasta que nuestros sueños se cumplan. Sueños hechos de pequeñeces y de cosas raras: correr por la campiña como dos enamorados, apenas tocando la hierba que, llorando su rocío, se inclina ante nuestros pasos; embriagarse con el perfume de las flores; sentir la delicada caricia del tibio viento; gozar del reflejo de un atardecer sobre las olas agitadas por una ligera brisa; esperar un nuevo amanecer que nos encontrará juntos, abrazados el uno del otro (pausa). Hemos sido muy felices, juntos (se arrodilla a los pies de Prometeo).

Prometeo: Y lo volveremos a ser, algún día. Nosotros hemos hecho florecer a la humanidad, la hemos hecho prosperar. Hemos puesto en el hombre toda clase de inquietudes que lo impulsan hacia un mañana mejor, a conocer más, a tener más. Dimos vida a toda ciencia, a todo arte, a toda filosofía; el ser humano

traspuso las ancestrales barreras de la ignorancia para proyectarse hacia nuevas dimensiones de sabiduría.

Io (2): El hombre exploró dentro de lo sumamente pequeño lo infinitamente grande. Encontró los misterios que rigen su existencia y fue capacitado para crear formas de belleza que los dioses, con toda su imperfección, jamás conocieron. . .

Prometeo: Amplió sus horizontes, descubrió nuevos mundos. Se lanzó hacia nuevas metas. . .

Io (2): Metas dictadas por el afán de encontrarse a sí mismo. . .

Prometeo: De forjar un mejor futuro para sus hijos. . .

Io (2): Hijos concebidos en el amor, grande e impenetrable fuerza que ahora desconocen, llave mágica para abrir la puerta de la felicidad (se levanta). ¿Es posible que los hombres hayan olvidado el amor?

Prometeo: No, no lo han olvidado: a él miran en sus noches de soledad, a él imploran en los momentos de dolor, a él invocan en las humillaciones y en los tormentos. Sin el amor no hay felicidad posible.

Io (2): Pero. . . ¿existe la felicidad? ¿No será sólo un sueño inalcanzable que cada día se aleja más? ¿Algo ficticio, inexistente, cuya única finalidad es hacernos vivir hasta mañana?

Prometeo: ¿Crees eso?

Io (2): No. Yo soy feliz contigo. . . y entonces la felicidad existe (transición). Está hecha de instantes que a veces sacrificamos por la ilusión de un futuro incierto. Podríamos ser felices y no lo somos, porque pensamos que este precioso don escapará de nuestras manos. La felicidad está en aprender a vivir en el amor: puede estar en una palabra de cariño, en una mirada, o en una sonrisa; o es posible que se manifieste en un paisaje, en la poesía encerrada en los pétalos de una margarita, en un atardecer, cuando el sol cede su luz a las estrellas, o en la lluvia, mientras el cielo llora compadecido de las miserias humanas (pausa). En muchas formas se manifiesta, que a veces escapan a nuestros sentidos y a nuestra comprensión. ¿No eres tú feliz cuando me amas? Si alguien tiene la capacidad de amar siempre será feliz (vase).

Prometeo: Nosotros seremos nuevamente felices, y la humanidad entera con nosotros.

Io (1): (Despertando) Nunca los hombres volverán a sonreír. De sus rostros se ha borrado la expresión que tenían de niños. ¿Cómo es posible tratar de vivir cuando sobre nosotros pesa un destino desconocido y cruel? ¿Cuándo la destrucción total está a cada esquina, a cada paso? ¿Para qué acabar unas leyes morales y naturales, cumpliendo con nuestros deberes y obligaciones, si eso de nada nos servirá? Desde que la razón ilumina nuestras mentes, cuando aún nuestros pies no pueden llevarnos con seguridad, se nos dice lo que hay que hacer y lo que está prohibido. ¿Prohibido por quién? Por una sociedad que con su ejemplo niega sus enseñanzas. Y como vamos creciendo, nos damos cuenta que todo es mentira y nada es verdad. El hombre recibe esta desilusión y tiene que aceptar esa mísera realidad: la Tierra se precipita en las tinieblas del abismo. ¿No hay que dejar que esto suceda (por la izquierda, abajo, se asoma Hermes); hay que impedirlo! Zeus debe morir, y con él todos sus secuaces de éste y del otro mundo.

Hermes: (Con violencia) Calla, mujer con lengua de víbora que vienen a dar insidiosos consejos. Guárdalos para ti cuando los necesites. ¡Fuera de aquí, fuera!

Io (1): (Huyendo) ¿Cuál es mi nuevo destino? Oh, desventuras, compañeras inseparables, esperadme. Vuestra compañía es mejor que la soledad. Esperadme. . . esperadme. . . ahora vengo (sale).

Hermes: Pobre insensata, está loca sin duda alguna. No sabe lo que dice.

Prometeo: Yo te aseguro que, al contrario, es la sola persona cuerda que hay por aquí.

Hermes: (Hacia Prometeo) Y tú, hablador mentiroso, tendrás que arrepentirte de tus palabras. Te creías muy seguro aquí, estabas convencido de que tus frases no escaparían de estas paredes. Y no; el viento las transportó hasta los oídos de Zeus y un enemigo más tremendo todavía caerá en breve sobre ti.

Prometeo: Oyeme bien; tú que eres menos que un siervo de los dioses: yo uso el lenguaje que más me plazca, aunque a ti y a él se les antoje altivo, altisonante y altanero. ¿Entiendes? ¿Acaso estoy temblando de miedo? ¿Voy a pedir entonces

- humildemente perdón? ¿Voy a doblarme en reverencias frente a él, que no merece ni el esfuerzo de una palabra? Si esto es lo que él desea, puedes regresar y decirle que todo lo que haga en este sentido será hecho en vano.
- Hermes: Bien te mereces lo que estás padeciendo. No respetas el orden del mundo; el que está abajo tiene sólo un deber: obedecer.
- Prometeo: ¿Obedecer a quién? ¿A un régimen? ¿A un puñado de gentes o dioses sin ningún derecho sobre los demás? Tu esclavitud a esos seres es más despreciable que la mía a estas cadenas.
- Hermes. Eres un estúpido idealista.
- Prometeo: No, soy alguien que prefiere un brutal encierro de tormentos a prostituir sus convencimientos, como tú lo haces.
- Hermes: Estás delirando (casi yéndose).
- Prometeo: Fíjate, tanto miedo le tienes a la verdad que prefieres resumirla en una palabra: delirio.
- Hermes: (Regresando rápidamente) No sigas insultándome o te costará caro.
- Prometeo: ¿Qué más puedo esperar de ti y de ellos? Toda ilusión sería. . . lo que es, una ilusión. No hay tormento alguno que pueda doblegarme: ni el hambre, ni la sed, ni el látigo, ni la prisión perpetua lograrán que intente levantar mis manos en actitud suplicante, para convertir mi esclavitud en vasallaje. Estos suplicios me darán fuerza y vigor, y así no dejaré nada intentado para que el tirano se derrumbe y su corona de poder lo aplaste con su peso.
- Hermes: Para que tú satisfagas tu ambición.
- Prometeo: Sí, también hay ambición, lo confieso. Pero te faltó pronunciar una palabra: justicia. Justicia para los hombres y para los dioses.
- Hermes: A Zeus no le va a gustar eso, tenlo por seguro. Y antes de lo que tú te imaginas su voz se hará oír y su tremendo castigo se abatirá sobre ti.
- Prometeo: Anda, dile de una vez por todas que Prometeo no le teme, que Prometeo se ríe de su maldad envuelta en buenas intenciones.
- Hermes: (Yéndose) No digas después que no fuiste avisado. Cuando el infortunio esté encima de tu cabeza no culpes de ello al destino o a tu mala estrella: la culpa será tuya y sólo tuya. No será algo imprevisto: será la consecuencia de tu locura (vase).
- Prometeo: Si me puedes oír, tirano de los dioses, dios de los tiranos; escucha mis palabras: no te tengo miedo, y el día que nos enfrentemos sabrás quien es Prometeo.
- Coro 4: Tendrás ocasión de hacer esto, Prometeo, cuando seas libre. Tus cadenas caerán, disueltas como nieve al sol. Ya el mundo no dará vuelta alrededor de un eje de palabras. Los hechos son los que cuentan. Hechos de los que surgirá una nueva modalidad de vida. No queremos un déspota que nos mande; deseamos un amigo que nos guíe.
- Coro 2: Te libraremos, Prometeo, porque te necesitamos. Tú y tu fuego de libertad deben vivir con nosotros, en el corazón de cada quien. Esa eterna llama que nos sirve para alumbrar el incierto camino por donde pisamos debe estar junto a nosotros, para que no nos extraviemos en la oscuridad que nos rodea. Con esa luz podremos ver los obstáculos que nos circundan y los enemigos que nos acechan; evitaremos los unos y lucharemos con los otros. Y venceremos a ambos.
- Coro 3: El déspota será humillado, el tirano será derrocado; y en su caída arrastrará a todos aquellos coyotes del poder que lo adulan y lo aconsejan, movidos por su interés y no por sus creencias. No queremos que existan imperios de ninguna clase: ni políticos, ni sociales, ni económicos, ni tampoco religiosos. No obedeceremos ni a un hombre ni a un dios: sólo escucharemos la voz de la razón y nuestra voluntad. Ya somos mayores.
- Coro 1: Pero a nosotros se nos considera mayores sólo para enviarnos a morir; para comprar nuestra decisión con falsas promesas o para encarcelarnos por más tiempo. Si no, nosotros no tenemos ningún derecho a opinar, a dar a conocer nuestras ideas, sugerencias, y hasta nuestro sentir. Y si osamos hacerlo, en un destello de valor o de locura, los gigantes nos pisan y nos hunden bajo la tierra.

- Coro 4: Queremos que tú nos guíes hacia el mundo de libertad y de felicidad que nos prometiste: un mundo donde no haya amos y esclavos, negros y blancos, ricos y pobres; en el cual se desconozcan las miserias y los sufrimientos, el hambre y la hartura; donde las leyes se acaten no por miedo, sino por convicción; donde los gobernantes sean efectivamente escogidos por los gobernados. Sólo así la humanidad empezará a vivir, ya que lo que vimos hasta ahora fue únicamente una caricatura de la vida mortal.
- Coro 3: Deseamos la paz para poder dedicarnos plenamente a nuestras ocupaciones y familias. No debemos preocuparnos jamás de ¿qué comeremos mañana? ¿Qué será de nuestros hijos? Necesitamos esa paz, esa tranquilidad física e intelectual que hace que el hombre no tenga que estar siempre defendiéndose de los demás y pueda dedicarse a lo que más le plazca. Para que la paz exista es necesario que todos los hombres sean una sola cosa, que caigan las barreras de todo orden que los separan; y que miremos a nuestro prójimo no como un ser hostil, sino como un ser amigo.
- Coro 2: Debemos descubrir nuevamente el amor y fomentar la comprensión entre nosotros. A veces, amar no es tan fácil como parece y nos cuesta mucho sacrificio. ¡Olvidémonos de los defectos de los demás y fijémonos en sus cualidades! No hay gente mala y gente buena: todos somos iguales.
- Coro 1: Ayúdanos, Prometeo, a sustituir los dioses presentes y pasados por una sola divinidad: el hombre; para que a su realización concurren todos nuestros esfuerzos, logrando que el ser humano tenga poder sobre sí mismo y pueda finalmente contestar a las preguntas que desde milenios se ha ido formulando. . . ¿Quién soy? ¿A dónde voy? . . . con las siguientes palabras: soy el dios-hombre, el ser más perfecto y poderoso que existe, y mi destino es superarme para seguirlo siendo.
- Coro 4: ¿Qué estamos esperando? No perdamos el tiempo haciendo filosofía.
- Coro 3: Parece que hemos olvidado que Prometeo está padeciendo mientras que nosotros gastamos inútilmente palabras.
- Coro 4: Basta ya de discusiones. Ahora hay que actuar.
- Coro 3: Pero ¿cómo podremos liberarlo sin que el tirano nos descubra?
- Coro 2: No se acobarden, compañeros: ahora es cuando hay que dar el paso decisivo.
- Coro 1: No tenemos armas.
- Coro 2: Poseemos la fuerza de las acciones y la voluntad. Esto es suficiente.
- Coro 1: Entonces dominemos el miedo y vamos a rescatar a Prometeo.
- (Música. Suben por las dos rampas hasta el escenario. Salen a escena Fuerza y Poder).
- Poder: Te lo dije que no había que confiar en los humanos.
- Fuerza: (Hacia los coros) Ahora pagarán su atrevimiento. ¡Efesto! (llega Efesto). ¡Mátalos! (los coros quedan inmóviles; Efesto está indeciso). ¿No oíste? (pausa). ¡Mátalos!
- Poder: Haz lo que te mandan si no quieres quedar tú sujeto por cadenas aún más poderosas.
- Efesto: (Después de una breve pausa) No, esta vez no voy a obedecer. Ya me cansé de cumplir órdenes y más órdenes que me repugnan, de no poder juzgar por mí mismo, de tener que aceptar opiniones y decisiones que no comparto (se quita sus insignias). Prometeo, los dioses te condenan; los hombres te absuelven. Sea la voluntad de los humanos.
- Fuerza: ¡Efesto! Tu vida o la vida de ellos.
- Efesto: No, vuestra vida.
- (Música. Luz de destellos. Los coros y Efesto luchan con Fuerza y Poder. Estos caen al suelo derrotados).
- Prometeo: Al fin Prometeo verá de nuevo el sol (los coros y Efesto se ponen en semicírculo a los lados de Prometeo). Aceptará esa mano tendida por los hombres y la estrechará fuertemente sellando un nuevo pacto de unión y de amistad. ¡Temblad, tiranos y poderosos! Prometeo regresa con los seres humillados y sufridos (rompe las cadenas). Prometeo es libre.
- (Cesa la música. Mutis. Telón).