

PUNTO DE PARTIDA

AÑO VI, NUMERO 34-35

noviembre - diciembre 1972

Revista bimestral

Directora: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Marco Antonio Campos

Colaboración especial: Juana Gutiérrez Haces

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: \$ 5.00, moneda nacional (número doble \$ 10.00 moneda nacional). Suscripciones por seis números en la República Mexicana: \$ 25.00, moneda nacional.

Números atrasados: \$ 10.00, moneda nacional (número doble \$ 20.00 M.N.).

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 Mtra. Eugenia Revueltas recibe martes, miércoles y viernes, de 12 a 14 hrs.

Sumario

ENSAYO

Viaje al reino de este mundo	Juan Coronado	3
Algunas notas sobre la modernización y la dependencia en América Latina	Víctor López Villafane	10
Mecánica general de ecología	Juan Rojas Gutiérrez	16

POESIA

El otro día está aquí y otros poemas	Ana Ilce Gómez	22
Los signos del agua y otros poemas	Eugenia Gaona	30

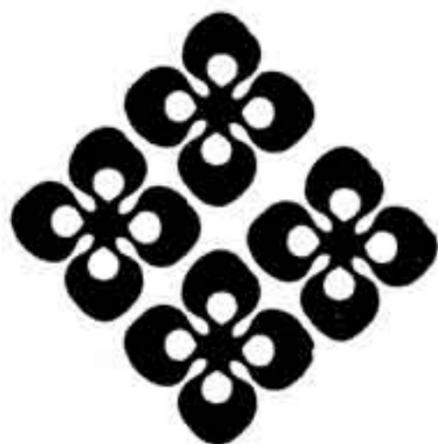
EL NAHUAL

Suplemento de Arte Dramático,
año II, núm. 13

I. *Preludio en 3*. Versión cinematográfica de *El lobo estepario* de Hermann Hesse. Perífrasis y dirección de

Ignacio Cristóbal Lanzilotti 2

II. <i>El lobo estepario</i> (sólo para locos) de Hermann Hesse (como ensayo escénico)	Fedra	44
III. Visión del dramaturgo sobre su adaptación		46
IV. Recapitulación del director de escena		47
V. Notas periodísticas	Sara Ríos Everardo	50
VI. La producción cinematográfica		52
VII. Especulaciones sobre la música del film: <i>Siete melodías, siete instrumentos, siete ritmos para un preludio</i>	Hesiquio Ramos	53
VIII. Las relaciones públicas (comentario al margen)	H. M. Reed	55
IX. Monologue of the wolf	Jon Slaven	58
 CUENTOS		
Transposición	Laura Benítez	38
La calle vacía y otros cuentos	Marco Aguirre	40
Una historia feliz	Oscar Mata	48
Contra la pared	Gustavo Leño	50
 BIBLIOGRAFIA		
Bibliografía de Ernesto Mejía Sánchez	Julio Valle Castillo	54



VIAJE AL REINO DE ESTE MUNDO

Juan Coronado / Facultad de Filosofía y Letras

Verdad es que el intelecto es el diablo
Jung.¹

Hay un siglo que se dice luminoso. Hay un Señor que reina en él. Hay también un tercero. Carpentier creo que se llama. Quizá pariente lejano de una vieja celestial o Celestina; o demoniaca o muy ladina.

El encuentro de los dos está en la tercería. El objetivo es la unión. Calixto y Melibea en Celestina. América y Europa en Carpentier.

En fin, nuestro tercero vio en el Señor un Reino y en el siglo un mundo. Descubrió la tiranía del pensamiento. El reino luminoso del dieciocho llegó a deslumbrarlo. Lumbre fue la materia primera. Centro de su universo, el fuego. Pero algo pasó en cierto momento: el hombre de la "barbilla en punta" —rey de Occidente, según su propio decir— usó la corona por sombrero y en la mano a la altura del pecho la sostuvo, para hacer reverencia a Carpentier y ser su guía. Será, como tantas otras veces, guía en el descenso. En el mundo americano será ahora la inmersión.

Luzbel, rey de un fuego. Lucidez de un siglo. Lucifer de un mundo. Existes, sí, iluminado y rey; y, sin embargo —encarnado en la palabra— servidor muy fiel:

En ese momento se incendiaron los espejos del palacio, las lunas, los marcos de cristal, el cristal de las copas, el cristal de las lámparas, los vasos, los vidrios, los nácares de las consolas.²

Es éste el fuego bélico (luz bélica presencia) que anuncian los tambores del vodú para decir: revolución. Así nació la luz y evocó el principio. El reino de Lucifer —intelecto se hizo verbo. Y el verbo se hizo novela.

He aquí el génesis del "reino de este mundo" y heme aquí observando el fenómeno. En víctima de Carpentier me he convertido, en pasajero involuntario de un "viaje a la semilla". Caí en la trampa de palabras con inicial mayúscula. Me fueron prometidas las cosas esenciales. Oí nombrar: reino, mundo, tiempo. Prisionero fui en un castillo de palabras. En ese encierro contemplé las sombras que proyectaban su luz al mundo. Los pies de Platón miraban hacia el techo. Quise entonces, desde ahí, trastocarme en Prometeo de un martes rumbo. Totalmente carnal va al gran viaje Odiseo y yo lo sigo. Tomo la semilla y voy al fruto.

El viaje será por tres senderos que lleven siempre por el mismo camino.

¹C. G. Jung. *Psicología y alquimia*. Santiago Rueda Editor. Buenos Aires, 1957, p. 109.

²Alejo Carpentier. *El reino de este mundo*, Compañía General de Ediciones, S. A., México, 1969 (el número de páginas de las citas del texto se referirá siempre a esta edición).

POR EL CAMINO DE CARPENTIER

Viajar es realizar el movimiento. Es adentrarse en ese algo que encierra el tiempo y el espacio. ¡Médula de Carpentier te estoy mirando, te estoy moviendo, te estoy viajando!

Un verdadero viajar es morir en cada posada y renacer con cara nueva al nuevo día. Voy a viajar, entonces, por Carpentier y juro que al abandonar el lecho dejaré la piel para vestir escamas. Veré a una garza desnuda de plumas lucir orgullosa una polar piel blanquísima. La veré no levantar el fracasado vuelo. Todos dirán ya no es garza, es orgullosa.

Este viaje es, pues, pasión por el movimiento, deleite por el metamorfoseo, empalago por la palabra abrupta también.

Voy ahora a equiparar tres maneras de emprender un viaje. Las tres maneras al final serán la misma: el viaje en que pretendo encontrar algunas luces del *reino de este mundo*.

Viajar es descubrir un nuevo mundo. Viajar es encontrar el inconsciente. Viajar es convertir la piedra en oro. En una carabela (bella cara que navega), en un diván o en un sótano oscuro se viaja paralelamente. Al final siempre hay lo mismo: una inmensa luz dorada. Luz figurada en continente. (¿Contiene América en verdad la luz?) Luz convertida en consciente. (¿Resultará cierto decir que el intelecto es luz?) Luz hecha oro, oro que echa luz (y sigue el juego de espejos bailoteando locamente).

Un necio genovés, un gran histérico (cualquier histérico) y un ya cansado alquimista (cualquiera también) van trotando al mismo paso. Nosotros viendo a los tres, hacemos del tres el cuatro. De lo masculino, el bien, lo espiritual que significa el tres; formamos lo femenino, el mal, lo físico que significa el cuatro. La Trinidad necesita de una virgen para ser el todo. Lo unívoco no camina. "Sin la vivencia de los opuestos no existe experiencia de la totalidad" dice Jung; y "tampoco un acceso interior a las figuras sagradas", agrega.³

El señor Cristóbal quiere llegar a tierra firme. El histérico, ser un mar de agua dulcísima. El viejo alquimista, convertirse en Midas nuevo. Y nosotros queremos ver *el reino de este mundo* desde fuera.

La "prima materia" es el objetivo, el dragón que se engendra a sí mismo: Un mundo inmenso dice el descubrimiento; la individuación dice el viaje psicoanalítico, el gran mercurio dice el proceso alquímico; una gran revolución decimos nosotros.

Este es, pues, el camino: descubrir un mundo que se mueve; que es tres y es cuatro; que es bien y es mal; que es paradoja y logra dar la idea de plenitud.

LA VENUS DE CANOVA ANTE EL ESPEJO

Supe de un globo vanidoso que un día creyó ser el mundo y fue a regodearse eternamente ante un espejo. Supe también que Carpentier, otro día, sintió su cuerpo erizado de contento porque descubrió en un viaje la presencia de un perfume. En Haití flotaba al viento Paulina Bonaparte convertida en globo. Transformada en mundo. Nació entonces el sueño de mil Narcisos abrazados a un reflejo. Sin abandonar lo erizado de su cuerpo, Carpentier se dice Adán dedicado a dar nombre a las cosas. Y en ese momento su palabra brota: "Vi la posibilidad de traer ciertas verdades a las latitudes que son nuestras."⁴

Lejos de Córcega, Paulina Bonaparte se fundía en las lujurias de América. Ya surgió lo real maravilloso, dijo Alejo Carpentier al despertar del sueño.

Así pudo florecer *el reino de este mundo* y ver en la "otra orilla" el mundo otro. Ya quien se llama Alejo pudo dedicarse a conjugar los mundos.

Desde este momento podemos preguntarle a la novela ¿qué es este mundo? Y nos responderá con el primer juego de evidencias:

América es "este mundo" en la geografía.
Revolución es "este mundo" en la historia.
Pasión terrena es "este mundo" en la religión.
Sincronismo es la clave del sistema.

³C. G. Jung, *op. cit.*, p. 31. Todo el proceso alquímico, tal como lo describe Jung, tiene inmensas similitudes con el proceso psicoanalítico. También el proceso mental de quien emprende un viaje a lo no conocido (como es el viaje del Descubrimiento de América) está relacionado con los dos anteriores. El acercamiento crítico a la obra de Carpentier es visto aquí como íntimamente emparentado con los procesos señalados.

⁴Alejo Carpentier. *Tientos y diferencias*, UNAM. México, 1964, p. 25.

Descubrimos aquí el tiempo presente del verbo conjugado que da lugar a la primera oración:

Haití nuestro que estás en América y existes movido por un ritmo de tambores. Que bajo el poder de Francia padeciste. Acúsate de haberte levantado como imagen fiel, pero grandemente distinta de la gran revolución que hizo estallar la Bastilla y caer las cabezas.

Entonces Carpentier, como iniciado en el embrujo, toma el verbo y se sumerge en él para hacer de la oración, novela:

Al llegar junto a una tienda de peluquero, Ti Noel pudo contemplar a su gusto las cuatro cabezas de cera que adornaban el estante de la entrada. Los rizos de las pelucas enmarcaban semblantes inmóviles (. . .) Por una graciosa casualidad, la tripería contigua exhibía cabezas de terneros, desollados, con un tallito de perejil sobre la lengua (. . .) Sólo un tabique de madera separaba ambos mostradores (pp. 24 y 25).

La ya pequeña separación de dos mundos cae a la sola acción de un soplo que dice: las líneas paralelas deberán unirse, maridarse en cópula de un nuevo verbo.

Dispuestos estamos ahora para oír los ruidos francos de dos mundos que respiran con el mismo ritmo lento y que aspiran a llegar al mismo espasmo.

CRUZ Y FICCION DE CARPENTIER

El hombre de hoy, el hombre de la etapa de transición, por estar dividido entre dos mundos, a horcajadas sobre ellos, por estar lleno de la simiente del futuro, se halla verdaderamente crucificado por su dualidad.⁵

Un hombre de esta especie es nuestro autor. Sabe de la existencia de dos mundos. Sabe que su dolor es estar de esta manera dividido. La ficción de una cruz creyó estar viendo. La realidad de una pasión lo despertó. Cruz es lo real tangible. Ficción es lo maravilloso en vuelo. Las dos entidades juntas forman una imagen de dolor: La crucifixión de Carpentier. Forman también una imagen de muerte al final de la novela.

Aquel buitre mojado, aprovechador de toda muerte, que esperó el sol con las alas abiertas: cruz de plumas que acabó por plegarse y hundir el vuelo en las espesuras de Bois Caimán (p. 107).

La Pasión de Cristo despierta a cada instante. No es ficción el evocarla, es cruz real que nos reclama. Unir los dos extremos es encontrar un núcleo al dolor. Es sufrir, en una imagen sola, la crucifixión.

Después de mirar el centro y saber que es punto de fuego, iremos a ver los polos para conocer su esencia. La madera de una cruz; la ficción de un símbolo. Un dolor y un deleite. Una realidad: el Monte Calvario; una magia: el vuelo gigantesco de esa imagen. Carpentier toma las dos palabras y hace surgir un concepto: lo real maravilloso. Logra así su crucifixión.

La pasión mental de Carpentier nace, pues, de la fricción de dos contrapuntos. Está dividido por dos concepciones globales (del globo que se contempla en el espejo) de la estructura de la novela: una concepción del tiempo mítico y una visión dialéctica. *El reino de este mundo* se mueve entre estos dos océanos. Digamos que Atlántico es el mítico y Pacífico el dialéctico. Estos puntos contrarios se unen al construir Carpentier con su palabra un canal: el realismo mágico.

La corriente de un Atlántico pacífico vemos pasar en *el reino de este mundo*.

Ya viajamos por un espejo de fuego, hagámoslo ahora por un doble espejo de agua. Vamos a navegar por dos océanos. Conoceremos el color distinto de sus aguas. Después de verlos separadamente, podremos saber cómo es posible reunir dos olas en una.

⁵ Henry Miller. *La sabiduría del corazón*, Editorial Sur. Buenos Aires, 1966, p. 67.

LA CULEBRA QUE SE MUERDE LA COLA

*Un fuego que no puede apagarse es un fuego sagrado.*⁶

La culebra se desliza lentamente. Describe ondas sensuales. A su paso deja escritos secretos mayores. Busca cimentarse en lo eterno. Sus ojos quieren producir un fuego sagrado. Su cuerpo todo necesita ser cópula infinita. De pronto, en un movimiento ya desesperado, cargado de eléctricos impulsos, descubre su mirada el final de su cuerpo. Un precipitado movimiento ansioso une principio y fin. Forma el círculo donde camina el tiempo mítico. Lugar en que se asienta el paradigma de todos los actos.

La ronda infinita es el modelo que describen las sociedades que todavía no llegan a pensar la historia. Seguir la ronda es el acto sagrado que logra curar el "dolor de la existencia en el tiempo".⁷ El tiempo al correr rectamente se quema, se gasta. El retorno crea la reintegración de la plenitud del principio. El primer instante es nuevo, lleno de poder creativo. La acción primordial por excelencia es "la transformación del caos en cosmos por el acto divino de la creación".⁸

La población negra del dieciocho en Haití vive el tiempo siguiendo el ciclo de la culebra. Los grandes loas (dioses) toman por cabalgadura el cuerpo de los negros y trotan en un tiempo sagrado, en un fuego que no termina. Carpentier recrea este tiempo en su novela. Un tiempo que se da en la realidad del objeto retratado. A esto añade el tiempo literario, que es hermano del transcurrir mítico: "el novelista utiliza un tiempo aparentemente histórico y, sin embargo, condensado o dilatado, un tiempo que dispone de todas las libertades de los mundos imaginarios".⁹

Este tiempo literario, que devora al tiempo sagrado de la realidad que está evocando, toma una segunda potencia de cabalístico poder. Realiza doblemente el proceso mitológico que "no tiene que ver nada con objetos de la naturaleza, sino con las puras potencias creadoras cuyo producto original es la conciencia misma".¹⁰

La literatura de una realidad mítica es la quintaesencia de la evocación. Es mítica a la segunda potencia.

En la descripción del rito vodú descubrimos que al instalarse en un tiempo sagrado, se rompe también el espacio. En este momento "no hay ningún límite que divida espacialmente el mundo, por así decirlo en un más acá y un más allá, en una esfera meramente empírica y una esfera trascendente".¹¹

De esta captación del universo nace la visión de lo maravilloso en Carpentier:

En el colmo de la exaltación, un inspirado se había montado sobre las espaldas de dos hombres que relinchaban, trabados en piafante perfil de centauro, descendiendo, como a galope de caballo, hacia el mar que, más allá de la noche, más allá de muchas noches, lamía las fronteras del mundo de los altos poderes (p. 122).

El tiempo sagrado, en una concentración profunda, logra concentrar también el espacio y formar el centro del universo, lugar "donde se entrecruzan las tres zonas cósmicas: cielo, tierra e infierno".¹²

¹¹ Ernest Cassirer, *op. cit.*, p. 107.

¹² Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, p. 22.

⁶ G. B. Shaw. *Santa Juana de Arco*.

⁷ Mircea Eliade. *Mitos, sueños y misterios*, compañía General-Fabril Editora. Buenos Aires, 1961, p. 49.

⁸ Mircea Eliade. *El mito del eterno retorno*, Emecé Editores. Buenos Aires, 1968, p. 19.

⁹ Mircea Eliade. *Mito y realidad*. Ediciones Guadarrama. Madrid, 1968, p. 210.

¹⁰ Ernest Cassirer. *Filosofía de las formas simbólicas*, t. II, FCE. México, 1972, p. 25.

Ya estamos en “la tierra de los grandes pactos” que es la “zona de lo sagrado por excelencia”. “El acceso al centro equivale a una consagración, a una iniciación, a una nueva existencia, duradera y eficaz.”¹³

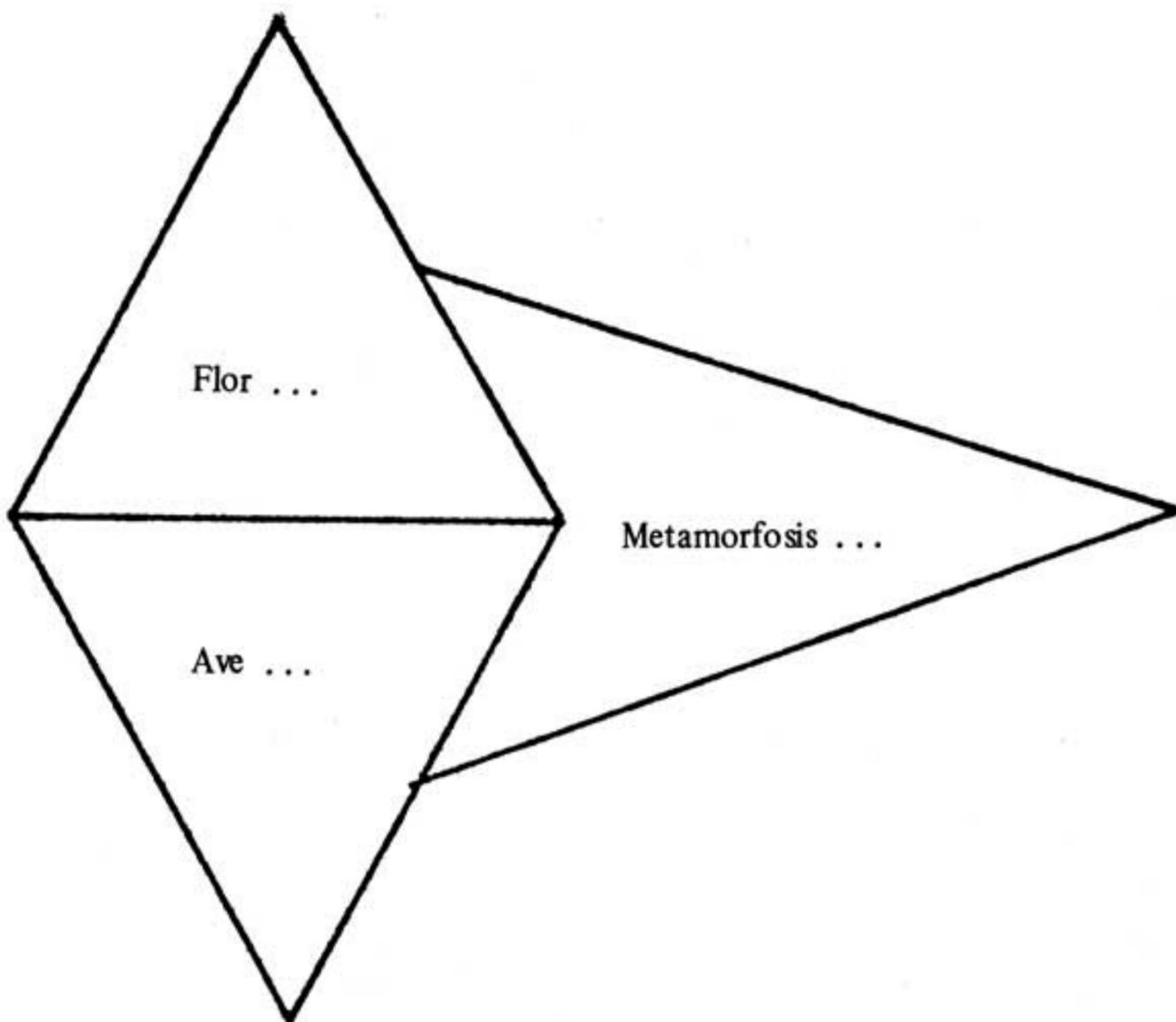
De esta manera trastocamos la visión crítica en un acto ritual, para poder formar, con Carpentier a nuestras espaldas, la figura de un centauro que cabalgue en el viaje de iniciados al *reino de este mundo*.

Ya iniciados, ya investidos de poderes, procedemos cual *houngan* (sacerdote del rito vodú) y realizamos un llamado gran vevé: “una composición figurativa simétrica, que podría designarse como el programa, como el proyecto artístico de la ceremonia por efectuarse”.¹⁴

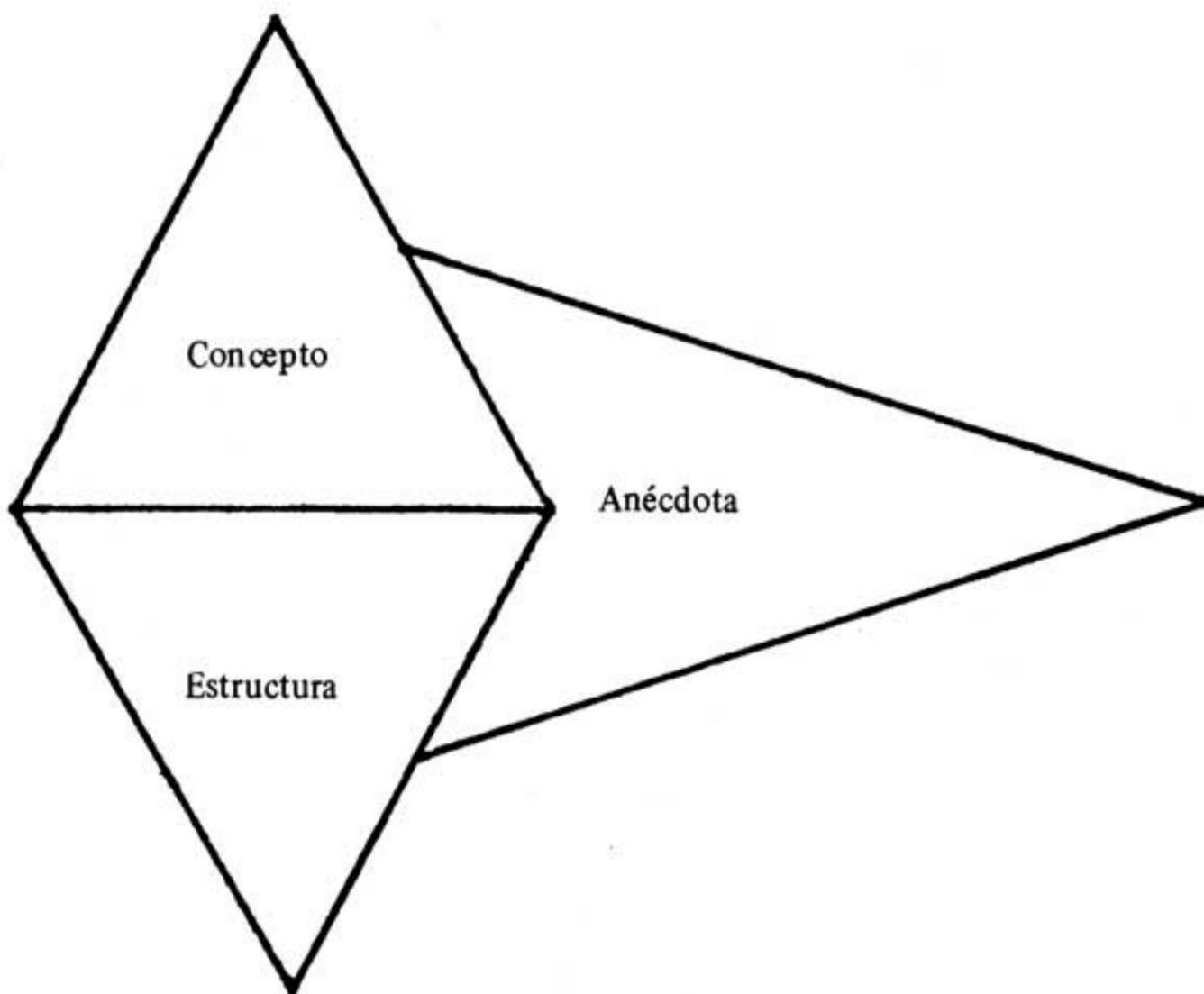
La figuración mental del tiempo mítico captado por Carpentier se nos revela en la representación heráldica de un gran vevé:

¹³*Ibidem*, p. 25.

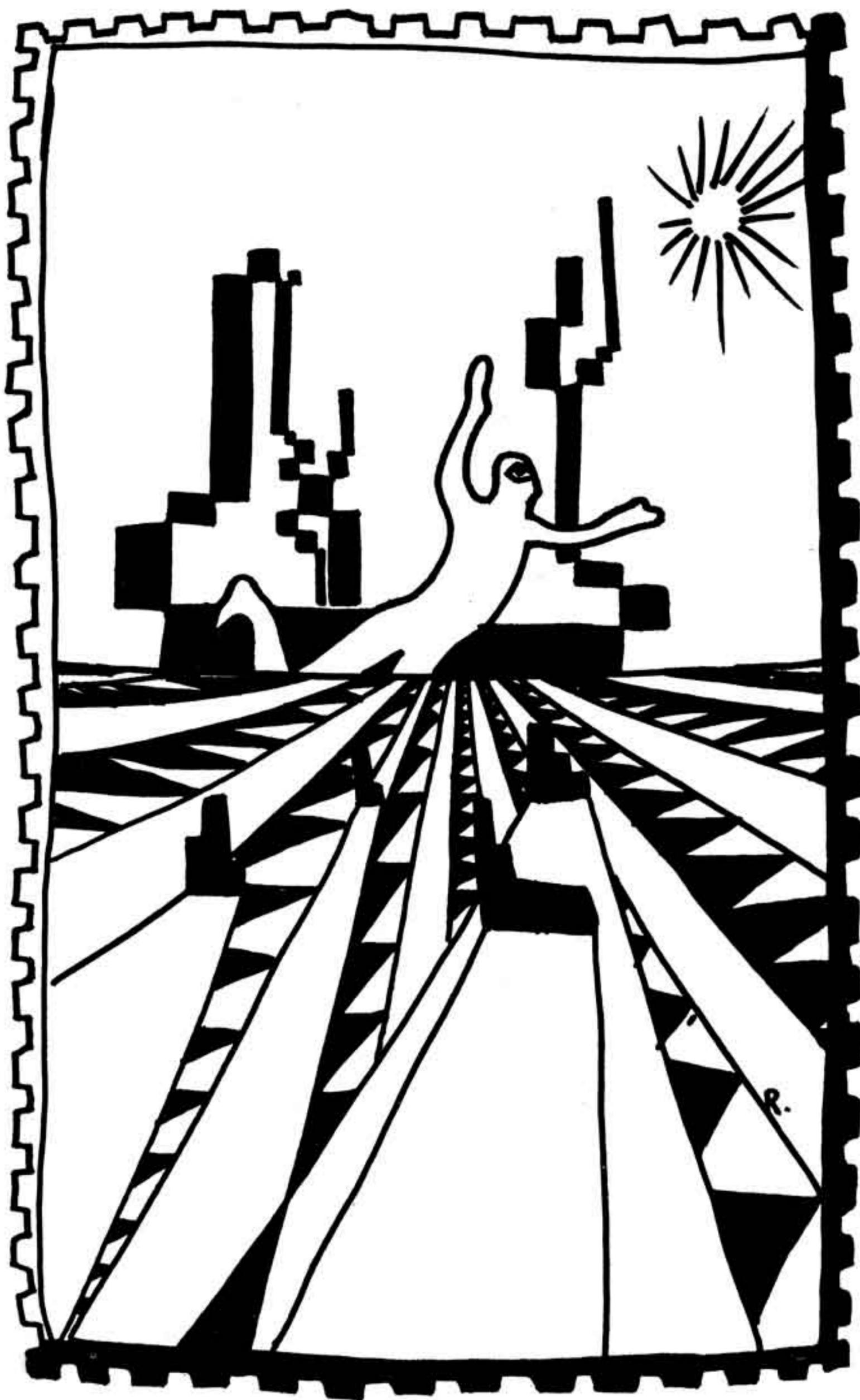
¹⁴Jahnheinz Jahn. *Muntu: Las culturas neoafricanas*, FCE. México, 1963, p. 43. El *vevé* en la ceremonia vodú es un gran dibujo hecho con ceniza o harina en el piso del lugar del rito. Cada loa (dios) tiene su signo heráldico y la composición que forman todos los signos (loas que van a descender) forma el gran vevé.



El cual es al mismo tiempo el plan literario de Carpentier para pintar el tiempo mítico:¹⁵



¹⁵ Como es evidente, este cuadro es originalmente lo que para Saussure representa el signo lingüístico. Aquí elevamos la potencia de la palabra a la potencia del mito y éste a la de la literatura. La literatura resulta entonces un *signo* a la tercera potencia.



ALGUNAS NOTAS SOBRE LA MODERNIZACION Y LA INDEPENDENCIA EN AMERICA LATINA

Víctor López Villafane / Facultad de Ciencias Políticas y Sociales

El motivo central de este artículo consiste en poner de manifiesto los aspectos fundamentales de dos trabajos que actualmente tienen una importancia relevante dentro del campo de la ciencia política y la teoría del desarrollo, dichos trabajos son los que se refieren, por una parte, a la modernización y los cambios que ha generado sus diferentes etapas y, por otra parte, el trabajo que se ha realizado a propósito del subdesarrollo y la dependencia, conectándolos a ambos con la realidad de América Latina.

Para la elaboración de este artículo se han tomado dos trabajos concretos a modo de guía del análisis crítico de estos mismos trabajos, que son: *Modernización. Movimientos de protesta y cambio social*, de S.N. Eisenstadt, y el de *Dependencia y desarrollo en América Latina*, de Fernando Henrique Cardoso y Enzo Faletto.

Empezaremos primeramente por aludir la noción histórica de cómo se genera la modernización y cuáles son sus principales hechos.

El desplazamiento de las sociedades tradicionales a la esfera de la modernización se efectuó en diversas etapas:

En la esfera económica asistimos a la transición de unidades productivas de escala relativamente pequeña, tales como firmas familiares, pequeñas fábricas y empresas comerciales y de banca al servicio de un mercado local, relativamente restringido, hacia unidades productivas mayores, más centralizadas y burocratizadas, tales como grandes corporaciones, *trusts*, cadenas o combinaciones de empresas que operan en nuevos mercados más amplios y de gran escala.¹

Así en un primer término, lo que para el concepto de la modernización, sería la evolución no interrumpida de la economía y de los avances tecnológicos, administrativos, ocupacionales, y la creación de nuevos grupos en las lides políticas que constituyeron el basamento de la diferenciación estructural de las sociedades modernas en un principio. En realidad, el significado de tales circunstancias no constituyeron sino la conversión de relaciones más complejas en el modo de producción capitalista, derivadas de la revolución industrial en las sociedades precapitalistas y en el ámbito internacional; constituyeron la extensión de estas mismas relaciones entre diversas unidades de producción y de consumo, en algunas de las cuales esta diferenciación estructural era compartida, si no bien en su totalidad, sí respondían a sus condiciones estructurales similares. Aunque este proceso de modernización fue llevado a cabo principalmente en los países de Europa Occidental, más tarde, y debido a las propias condiciones del capitalismo y de la división internacional del trabajo, fue que este proceso se trasladó a otras esferas territoriales, como la de América Latina, con nuevos elementos y con circunstancias propicias en cada unidad política.

Existen también algunas cuestiones que forman parte de este estudio de la moderni-

¹S.N. Eisenstadt. *Modernización. Movimientos de protesta y cambio social*, Edit. Amorrortu, p. 19.

zación, pero que más bien eran elementos componentes derivados de los factores a que se ha hecho referencia, tales como las nuevas condiciones demográficas, ocupacionales, ecológicas, educacionales, etcétera; pero casi en su mayoría estas nuevas condiciones estaban siendo generadas, por la producción, el consumo, la aparición de nuevos mercados y, en general, por la especialización interna e internacional del trabajo. Debemos pensar, pues, que esta diferenciación estructural continua, constituye el trance de las contradicciones estructurales en el seno de la era preindustrial a la industrial y más tarde, y como consecuencia de estos hechos, a las condiciones propias de la división internacional del trabajo.

Sin embargo, para entender con una mayor suficiencia esta característica fundamental durante el proceso de modernización es necesario, primero, establecer un lineamiento sobre el contenido y el objetivo de los grupos sociales en el campo político y, segundo, elaborar un análisis sobre la desorganización y la transformación o cambio social.

Otro aspecto muy importante del sistema de estratificación que tendió a aparecer con los procesos de modernización, fuè la disociación creciente entre grupos de élites y de amplio *status* (estratos, clases) y también entre las diversas élites.²

La importancia relativa de estas diferentes élites modernizantes fue diferente de una sociedad a otra, y dentro de la misma sociedad en diferentes etapas del desarrollo, y esta importancia relativa puede haber influido mucho, como ya veremos, en el curso de los procesos de modernización de cualquier sociedad.³

En realidad no se trataba de diferencias sustanciales, y su importancia no era tampoco relativa. Si bien realizaban diferentes acciones en función de la especificidad de cada unidad, tenían un objetivo común: consolidar las bases estructurales del sistema capitalista y, por lo tanto, tenía una importancia fundamental y una influencia decisiva en la actividad que desarrollaron estas élites modernizantes en el proceso de modernización, no sólo en la instancia económica, sino también política y social, pues la disociación funcional y la solidaridad que presentaban estaban siendo determinadas por las nuevas relaciones capitalistas en términos de poder político y propiedad privada.

Ya entonces, y de acuerdo a lo anterior, podemos acercarnos a una pregunta fundamental sobre el carácter político de la modernización: ¿cuál era la función de grupos y estratos en el centro institucional, y de acuerdo a qué valores se cristalizaba el cambio político? Primero hay que aclarar que este proceso de institucionalización estuvo presionado por determinados grupos que tenían ciertos intereses, y que la gran mayoría de los demás estratos y subgrupos sociales permanecieron marginados de este centro institucional, como producto de las condiciones económicas y sociales que prevalecían (esta cuestión es también muy importante tomarla en cuenta cuando más adelante se hable de la desorganización social y movilidad) y la conducción de estas élites predominantes por su posición en la estructuración en el sistema hacia un centro institucional que fuera capaz de crear un proceso sostenido de cambio social se realizó en virtud de la solidaridad de objetivos específicos que comprendían los logros de su sociedad, y los desajustes que originaban los elementos antagónicos que subyacían en la naturaleza de estos grupos y su contacto con la realidad económica y social, lo que provocaba un acercamiento cada vez mayor a la esfera institucional con el fin de ligar aún más sus intereses y objetivos. Sin embargo, para Eisenstadt este fenómeno aconteció de una manera diversa:

Cualesquiera fueran los detalles exactos de este proceso que condujo a grupos numerosos hacia las esferas institucionales centrales de la sociedad compendian los avances y la concreción de las demandas de igualdad. En virtud de esta marcha de los diversos grupos hacia las instituciones centrales de la sociedad, la igualdad dejó de ser un ideal abstracto para transformarse en una exigencia arrolladora de participación concreta creciente de todos los grupos en todas las esferas de la vida.⁴

²Ob. cit., p. 24.

³Ob. cit., p. 25.

⁴Ob. cit., p. 28.

Eisenstadt entiende la organización política, como un avance en la esfera institucional de un mayor número de grupos, y de demandas nuevas por resolver —en el seno de las sociedades modernas— a fin de crear un centro institucional que cristalice los símbolos políticos más importantes. Aquí la pregunta sería ¿Por qué es necesaria la cristalización en la esfera institucional de nuevos símbolos políticos? Bien, las propias condiciones de desajuste estructural en las sociedades modernas hace necesario sostener con ciertos grados de flexibilidad que varían según cada unidad política específica los cambios y las transformaciones necesarias para mantener la modernización y para seguir articulando demandas políticas que también pueden ser diferentes, pero que en todo caso están dando la pauta para instrumentar la esfera institucional política. Así, este proceso se encuentra en continua dinámica. Sin embargo, lo que en realidad se está llevando al centro institucional son las cargas que están produciendo los desniveles estructurales en las instancias económica y social, que se traduce en la creación de nuevas formas en la organización política y en un impulso cada vez mayor de las demandas de los grupos que no han participado en dicho centro, o bien, que esta participación haya sido mínima, en relación a los cambios que ha sufrido este centro institucional. Este fenómeno involucra lo que Eisenstadt aparentemente denomina la dislocación estructural y la desorganización social. Decimos aparentemente, ya que él lo analiza como un resultado de los cambios en las sociedades modernas, pero no nos dice cuál es la razón estructural o el contenido de la realización de estos cambios:

La desorganización y la dislocación constituyen así una parte fundamental de la modernización, y todas las sociedades modernas y en modernización tienen que afrontarlas. Estos procesos muestran dos aspectos íntimamente relacionados: el de la desorganización propiamente dicha de las pautas de vida existentes en los diversos grupos, y el de la creciente interconexión entre grupos diferentes que experimentan ese proceso, su aglutinamiento en marcos comunes y sus choques mutuos y recíprocos.⁵

Después de haber elaborado estas consideraciones generales, pero absolutamente necesarias, acerca de cuál es la base y sustento de la modernización —de sus principales elementos y características— creemos que estamos ya en posibilidades de poder detectar el marco sobre el cual podamos establecer las diferencias básicas de estos trabajos de Eisenstadt y de Cardoso y Faletto, sobre la dependencia en América Latina.

El primer enfoque que debemos practicar en este trabajo es —sin lugar a dudas— el de la concepción del cambio social y sus aportes metodológicos en el tratamiento del desarrollo de la sociedad, en los trabajos de estos autores. Una primera diferencia global, sobre el contenido metodológico del cambio social de la sociedad, sería que en tanto para Eisenstadt la transformación del sistema está entendida como una capacidad para generar cambios y, asimismo, la absorción de éstos dentro de un marco estructural limitado que presenta una gran variedad de diferenciación estructural, para Cardoso y Faletto, el cambio de las estructuras sociales implica una correlación entre grupos, fuerzas y clases sociales, a través del cual algunos de éstos intentan imponer su criterio de dominación respecto del conjunto de la sociedad. Así, mientras que para Eisenstadt la explicación del cambio es fundamentalmente una explicación de diversas variables y de sus transformaciones, para Cardoso y Faletto existe una relación más profunda entre los componentes estructurales que definen una sociedad, tales como los grupos y clases sociales y su funcionamiento en las estructuras:

La estructura social y política se va modificando en la medida en que distintas clases y grupos sociales logran imponer sus intereses, su fuerza y su dominación al conjunto de la sociedad.⁶

Ya dentro del proceso latinoamericano de la modernización, encontramos un primer señalamiento sobre la esencia misma de este proceso, y consiste en que no hay una articulación estructural entre el factor interno y el factor externo, del porqué este proceso de modernización no se ha efectuado plenamente con sus elementos de sostenimiento.

⁵Ob. cit., p. 67.

⁶Cardoso y Faletto. *Dependencia y desarrollo en América Latina*, Siglo XXI Editores, p. 18.

Eisenstadt ve los problemas de la modernización en América Latina en términos estrictamente de sociedad tradicional-moderna, ya que no ha existido un centro institucional definido capacitado para sostener el cambio y poder así pasar a etapas más amplias de la modernización. Así, por ejemplo, en el nivel político (que se convierte además para él en basamento de su trabajo sobre Latinoamérica) la sucesión de gobiernos militares o de grupos oligárquicos se explica como un retroceso en el avance a la modernización —pero no desde el punto de vista estructural— es decir, como una lucha de grupos sociales en términos de poder político, una incapacidad para resolver los problemas que está planteando la modernización.

Los elementos de estudio para el desarrollo, de Cardoso y Faletto, consiste en buscar las categorías que expresen los diferentes momentos y características estructurales del proceso histórico, algunas de naturaleza interna de los países y otras de significado externo. Lo que para Eisenstadt consistiría fundamentalmente la dualidad estructural en los países latinoamericanos, o sea, la insuficiencia para crear un proceso más avanzado de modernización tomando como indicadores algunas variables, políticas, económicas y sociales, para Cardoso y Faletto la explicación de centro y periferia muestra las relaciones históricas; por un lado entre los centros hegemónicos y los países subdesarrollados de acuerdo a la formación del sistema productivo mundial y, por otro lado, explica las características de dominación en relación a la desigualdad de posiciones y de funciones dentro de una misma estructura de producción global. Además, para él, es necesario tomar en cuenta los elementos de lucha política y de fuerza social, que adquieren formas distintas según la unidad política que se tome en cuenta en el contexto del subdesarrollo y ambos factores, el externo (la ligadura a la economía capitalista) y el interno (factores político-sociales), una vez vinculados, son precisamente los que ponen en juego la categoría de dependencia:

Por consiguiente, al considerar la “situación de dependencia” en el análisis de desarrollo latinoamericano, lo que se pretende poner de manifiesto es que el modo de integración de las economías nacionales al mercado internacional supone formas definidas y distintas de interrelación de los grupos sociales de cada país, entre sí y con los grupos externos.⁷

Del porqué Eisenstadt considera la situación de “derrumbe” como una situación en donde las pautas y variables de la modernización, no han generado su propio sostenimiento (entendido éste como la capacidad de absorber el cambio combinado con la eficacia relativa del centro institucional, en respuesta a las demandas de los grupos sociales, que además se renuevan constantemente por el mismo proceso de modernización) y por qué esta concepción es limitada, es decir, está referida sólo al marco exclusivo y determinante de dos hechos: uno, las pautas modernizantes y, otro, la capacidad institucional para adecuarlas al proceso establecido, sin ver que en realidad estos hechos están más bien relacionados con características específicas de crecimiento económico o bien con ciertas concepciones políticas internas. En cambio, para Cardoso y Faletto, la situación de cambio estructural en América Latina subyace en las formas primarias de esta relación de dependencia en su choque con las transformaciones estructurales efectivas en el modo de producción, en las nuevas formas de lucha política que, además, implican, por un lado, intereses de grupos y, por otro lado, objetivos concretos de lucha. Y que por lo tanto existe una redefinición de esta categoría de dependencia cuando se olvidan aspectos estructurales fundamentales, lo que implica a su vez que podemos hablar de “desarrollo” porque se presenten ciertos factores, ya sean económicos (aumento en el consumo, en los salarios, etcétera) o bien políticos (grupos reformistas, mayor participación de partidos políticos y, en general, una mayor participación popular); pero se seguirá hablando de categoría de dependencia, por supuesto que en otros términos, y redefiniendo algunos lazos que en particular hayan presentado cambios.

Volviendo con Eisenstadt y la modernización, debemos dejar claro, en cuanto a la dependencia en Latinoamérica, de que no se trata de una relación “dada” en el contexto social, económico y político de estos países, sino que es fundamentalmente una relación conformada por intereses de clase y de pugnas políticas en el aspecto nacional y de una

⁷CyF., ob. cit., p. 28.

ligadura con el sistema económico mundial: las decisiones políticas mediante las cuales, se concretizan los objetivos de dominación, de los países de desarrollo más avanzado, pero que estructuralmente pertenecen a la misma categoría de la totalidad del sistema capitalista.

Cuando el desajuste estructural en un país, en todas sus instancias (económica, cultura, etcétera), está siendo determinado por una relación dialéctica entre diversos fenómenos que articulan a su vez una serie de hechos que son obvios e insoslayables para producir el subdesarrollo en determinadas áreas, y hacer aún más sutil el carácter de la dependencia a través de nuevas formas de sujeción, estamos obligados a pensar en términos que describen efectivamente este proceso de dependencia y subdesarrollo, a través del análisis de las concepciones estructurales y no quedarnos en meras elucubraciones sobre si el consumo es importante, o que quizás sería mejor aumentar la participación de grupos y de estratos al centro institucional, o en su lugar hacer menores las diferencias de clase, cuando todo esto es imposible, desde un punto de vista estructural. Y en todo caso y verdaderamente importante, la absorción de cambio y sus posibilidades modernizantes no nos conducirán a niveles de vida superior al que tenemos, y quizá lo único que provoquen será el ocultamiento de los rasgos principales de la relación de la dependencia. De ahí que debemos pensar en términos de cambio estructural y de ahí mismo también la diferencia entre lo que significa Cardoso y Faletto (su trabajo) para América Latina, y lo que significa Eisenstadt, para los países desarrollados.





MECANICA DE LA ECOLOGIA

Juan Rojas Gutiérrez / Escuela Nacional de Antropología

En el concepto ecología, que explicaremos más detalladamente en la segunda parte de nuestro trabajo, intervienen una serie de factores de tipo físico y que siguen una dinámica en donde por metodología ubicaremos finalmente al hombre. A esta altura cabe hacer una aclaración, el término ecología puede tener dos acepciones: la primera es la ecología en sí, tal cual la entienden los especialistas, y la segunda, que es la que nos interesa, la llamaremos "ecología cultural".

Pues bien, entre los factores que intervienen en la cadena de fenómenos que culminan en nuestro concepto, existen fundamentalmente dos, a los cuales denominaremos como "constantes", a pesar que en su valor en sí son variables:

a) *Insolación*: cuya unidad es ($\% \text{ cal} / \text{cm}^2 \text{ t}$). No lo definiremos aquí, ya que sólo nos interesan las consecuencias que tiene y éstas son: temperatura media, que en última instancia nos dará la oscilación térmica. A propósito de esto, nuestra primera inferencia es que el Trópico de Capricornio en el paralelo $23^{\circ} 57' \text{ N}$ sufre una deflexión que está muy cerca de seguir la frontera norte de Mesoamérica, a esta deflexión de nuestro trópico fue lo que llamamos trópico térmico.

Otra consecuencia es la variación de la presión atmosférica, por variación de los vientos.

b) *La humedad-ambiente*: que se mide en $\%$ de $\text{gr. H}_2\text{O} / \text{cm}^3$ Esta es la constante que nos explicará posteriormente la biósfera.

Ahora bien el juego de estas dos constantes nos darán una serie de datos que en su estudio particular no nos interesan, pero que sí nombraremos: temperatura media anual, precipitación pluvial (isoyetas), vientos dominantes, etcétera.

Todo esto en conjunto nos dará el concepto de climatología, digo concepto, puesto que ello implica un estudio global de una serie de fenómenos que tienen relación con el clima, esto es: hidrología, pedología, geología, geomorfología, climatología, etcétera.

Hemos llegado así a tener una idea que nos ayudará a ver en forma más clara lo que sigue. Existe una interrelación en lo que llamamos atmósfera, litósfera, hidrósfera y biósfera, todos estos elementos influyéndose el uno con el otro y que en última instancia darán con la ayuda de nuestras dos constantes, origen a la formación de los suelos, que si le quisiéramos dar una fórmula (a la formación de los suelos) tendríamos esto:

$$\text{SUELOS} = \text{LITOSFERA} + \text{CLIMA} + \text{PENDIENTE}$$

Siendo en este caso la pendiente un factor de primer orden.

No entraremos tampoco al análisis de los suelos, pero sí insistiremos en su importancia: ¿Por qué?: porque en él —y con los factores que hemos visto—, se desarrollará la vida, vida que para nuestro método se presenta en tres niveles, ellos son:

Vegetal, que da origen a un subnivel: *los herbívoros*.

Animal, que da origen a un subnivel: *los carnívoros*.

La combinación de ambos que da lugar a *los omnívoros*.

Ustedes se preguntarán ¿y esto a qué viene?, ¿verdad?, simplemente a ubicar al *hombre*, razón de nuestro estudio. El hombre es un animal omnívoro, es decir su dieta está basada en los herbívoros y en los carnívoros. He aquí entonces el porqué planteamos el desarrollo del trabajo de esta manera.

Por lo tanto, ya ubicado al hombre en este contexto, pasaremos a analizar esquemáticamente algunos postulados teóricogenerales, acerca de lo que hemos definido como "ecología cultural".

POSTULADOS TEORICOS GENERALES SOBRE ECOLOGIA CULTURAL

... En la medida en que una cultura es la adaptación a un medio ambiente específico, ésta debe modificarse al pasar a uno diferente y el grado de modificación probablemente es inversamente proporcional al nivel tecnológico de la cultura. Nunca debe esperarse que una misma cultura, pueda estar representada por un conjunto idéntico de tipos en dos ambientes opuestos (cfr. P. Sears, 1958:136; J. Corwel, 1957:391/2; W. Sanders, 1958; B. Price, 1968:223).

No podemos entrar al análisis de las posibles interpretaciones de las premisas que se desprenden del postulado anterior, es decir de:

- a) Determinismo ambiental.
- b) Posibilismo ambiental.
- c) Reciprocidad cultura-ambiente.

Para Mesoamérica Sanders dice:

*... la esencia de la ecología cultural consiste en su enfoque interactivo, de su consideración del *habitat*, biome y cultura, como elementos funcionalmente interrelacionados, mutuamente interpendientes, de un solo sistema más amplio. . .*

Más adelante afirma:

- a) Cada ambiente biológico y físico ofrece problemas particulares para la utilización por el hombre.
- b) Ambientes diversos ofrecen problemas diferentes; la respuesta humana, por lo tanto, será también culturalmente diferente.
- c) Si bien existen en teorías posibilidades ilimitadas de respuesta, el hombre de hecho, se adapta a un marco dado de respuestas probables (modos particulares de *facto* preferidos). Aquí influyen el grado de productividad y el nivel tecnológico.
- d) La adaptación de un grupo se obtiene primariamente por medios tecnológicos y de subsistencia, pero entran siempre también en acción procesos económicos, sociales e ideológicos La propia organización social es una respuesta adaptativa al ambiente.
- e) En general los grupos que viven en ambientes similares, solventan sus problemas de adaptación de modo similar; los que habitan en *habitat* diverso, de modo igualmente diferente.
- f) Existen en ocasiones respuestas iguales en ambientes claramente disímiles.
- g) La cultura es algo dinámico, el grado de integración de una cultura (subsistema) a todo el sistema ecológico es, por lo tanto, variable.
- h) La cultura de un pueblo dado "...puede ser esencialmente considerada como un complejo de técnicas adaptadas a los problemas de la supervivencia en una región geográfica determinada" (cfr. W. Sanders 1968:71/3).

Respecto a la cultura arqueológica, ésta existirá cuando existan:

1. Una pluralidad de rasgos (no basta uno o dos).
2. Que conformen tipos diagnósticos bien definidos (con una definición precisa que no permita confusión con otros tipos).
3. Que estén asociados unos con otros en forma exclusiva y repetida.
4. Que muestren al ser registrados en un mapa, un patrón reconocible de distribución.
5. Que ilustren más de un aspecto del comportamiento humano.
6. Que presenten o dejen vislumbrar la existencia de otros tipos o fenómenos que se les asocien (cfr. G.V. Childe, 1958:123+8).

El ecosistema general

Por "ecosistema", entienden los ecólogos todo ambiente, limitado y definido con relación al tiempo y al espacio, en el que se realizan una completa integración de elementos inanimados o abióticos (clima, suelos, agua) con organismos vivos (hombre, animales, plantas, superiores, bacterias, hongos) (cfr. Di Castri, s/f 2, Edum, 1969:19).

El ecosistema o simplemente el sistema ecológico, desde el punto de vista de su estructura, está compuesto por cuatro constituyentes:

- a) Sustancias abióticas: elementos básicos y compuestos que ofrece el medio.
- b) Productores: son los organismos autotróficos, en su mayoría, las plantas verdes.
- c) Los macroconsumidores: son los organismos heterotróficos, principalmente el hombre y los animales, que ingieren otros organismos o materias orgánicas en forma de partículas.
- d) Los desintegradores (saprofitos); organismos heterotróficos, principalmente bacterias y hongos que desdoblan los complejos compuestos del protoplasma muerto, absorben algunos de los productos de descomposición y liberan sustancias simples que serán usadas por los productores (cfr. Odum: 1969:20).

Por lo tanto se considera ecosistema aquella unidad que alcanza una estabilidad funcional entre sus componentes.

El ecosistema en arqueología

El ecosistema que interesa al estudio de las comunidades humanas es el que M. Coe y Flannery (1964:650) llaman microambiente (pueden haber micro y macro ambientes).

La explotación de estos microambientes por los grupos humanos primitivos, que aún no poseen la agricultura, es de máxima importancia para comprender sus métodos de subsistencia, su tecnología, su organización social, sus hábitos nomádicos, sus rutas migratorias, etcétera.

Las culturas del desierto, como la de los grupos *shoshoni* de la gran cuenca, estudiados por Steward (1968), recorrían periódicamente tales microambientes, explotándolos de acuerdo a un patrón nomádico preferentemente establecido.

Coe y Flannery (1964:651/2) señalan que las bandas de cazadores-recolectores debían precisamente su gran movilidad, a la explotación estacional de diversos microambientes esparcidos, a veces, a grandes distancias unos de otros.

Los grupos agricultores, en cambio, radican en una área mucho más restringida y explotan uno o muy pocos microambientes.

P. Armillas nos habla de las consecuencias de la variación climática en la frontera norte de Mesoamérica; lo que se interpreta como una perturbación y cambio en el ecosistema. Por lo tanto, el examen paleoecológico (a través del estudio de la paleofauna, paleoflora o paleoclima) deberá indicar, en cada caso, si el ambiente actual es prácticamente idéntico o sensiblemente diferente al de la época pretérita que estudiamos.

Existen factores limitantes y factores regularizadores, son ellos los que explican la extinción de la caza mayor a fines del pleistoceno, en los nómadas-cazadores.

A. Palerm y E. Wolf (1960:2/9), al analizar la expansión mesoamericana, insisten en la limitación ecológica que significaba la penetración en los ambientes desérticos del norte.

En la llamada frontera mesoamericana ven —A. Palerm, E. Wolf (1960) y P. Armillas

(1964 y 1969)— una verdadera divisoria cultural que tiene por base una auténtica divisoria ecológica.

Demuestran estos autores que al avanzar esta alta cultura hacia dichos ambientes más bien inhóspitos, degeneró en culturas inferiores, más especializadas desde el punto de vista de su adaptación al ambiente local.

En el altiplano austral la carencia de vías de comunicaciones acuáticas (como existían en el Valle de México), constituyó, a juicio de Palerm y Wolf, un “severo factor limitante de la unificación económica y del desarrollo urbano (1960:21).

También hablan los ecólogos de “nichos ecológicos”; representa éste el lugar que tiene un ser en el medio ambiente, es decir, el papel que desempeña en él.

Por lo tanto, concluimos nuestro trabajo definiendo lo que se entiende por ecología.

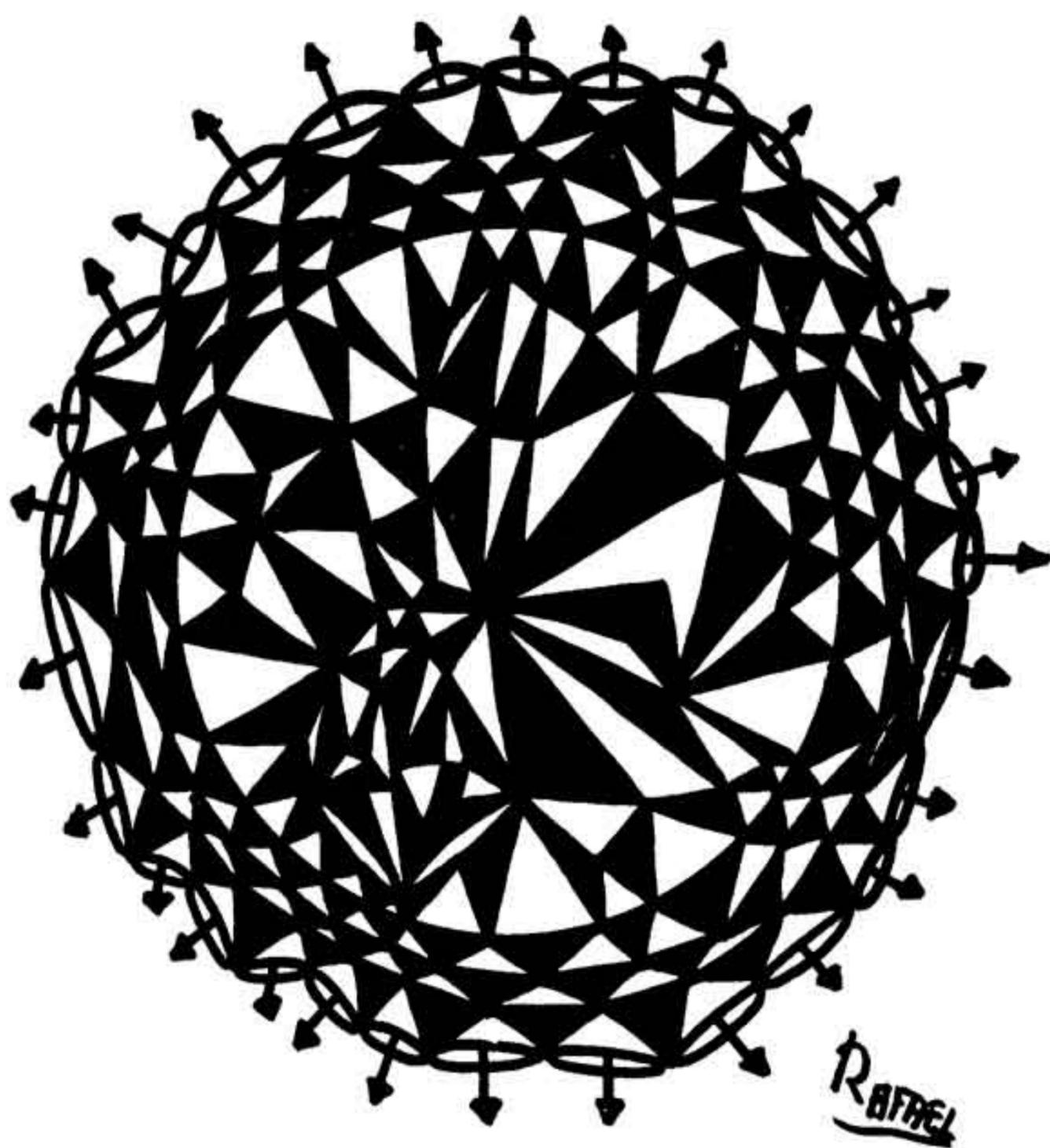
Ecología: es el estudio de los organismos vivientes de cualquier tipo en su relación con su ambiente físico inanimado; de la interdependencia de las variadas formas de vida y del impacto (*feedback-effect*) que la vida a su vez, ejerce sobre el medio ambiente inanimado (cfr. Raikes, 1967:62).

BIBLIOGRAFIA

- Castri, Francesco Di. “Posición de la Ecología en la ciencia y en la sociedad actual”. Conf. en 1^{er} Sem. s/f de Biol., org. por Minist. Educ. Chile.
- Childe, Gordon V. *Reconstruyendo el pasado*. UNAM, México. 1958
- . *Evolución social* UNAM, México. 1964
- Clark, Grahame. “Foreword to Science in Archaeology”. Brothwell and Higgs Ed. Basics Books Inc. 1963 Pub. N. Y.
- Coe, M. & K. Flannery. “Microenvironments and Mesoamerican Prehistory”, in *Science*, vol. 143, 1964 núm. 3607.
- . *Early Cultures and Human Ecology in South Coastal Guatemala*. Smithsonian Contrib. To 1967 Anthropol., vol. 3. Washington D. C.
- Coles, J. M. “Environmental Studies and Archaeology”, in *Science in Archaeol.* Basic Book Inc. Publ. N. Y.
- Cornwall, I. W. “Soil, Stratification and Environment”, in *Science in Archaeol.* Basic Book Inc. Publ. N. Y.
- . *Soils for the Archaeologist*. Phoenix House. London, 3^{er} Ed. 1966
- Flannery, K. V., A. Kirkby, M. J. Kirkby & A. Williams. “Farming Systems and Political Growth in 1967 Ancient Oaxaca”, en *Science*, vol. 158, núm. 3800, pp. 445-454.
- Flint, Richard. *Glacial Geology and the Pleistocene Epoch.*, John Willey & Sons, N. Y.
- . *Pleistocene Climates in low latitudes GR.*, vol. 53, núm. 1, January.
- Forde, C. Darryl. *Habitat Economy and Society*. Methuen. London. 1934
- Huntington, E. *Civilization and Climate*. New Haven, London. 1915
- Krader, L. & A. Palerm. “Prefacio a la obra *Estudios sobre Ecología Humana*. Est. Monogr. 111 Union 1960 Panamericana. Washington.
- Meggers, B. J. “Environmental Limitation on the Development of Culture”, in *A. Ant.*, vol. 56, núm. 5. Part. 1 Mensasha. Wisc. USA.
- . “Ambiente y cultura en la Cuenca del Amazonas: revisión de la teoría del determinismo ambiental”, en *Estudios sobre Ecología humana*, Est. Monogr. 111. Union Panamericana, Washington, D. C., pp. 71-87.
- Odum, Eugene P. *Ecología, estructura y función de la naturaleza*. Cía. Editorial Continental, S.A. 4^a 1969 Ed. México.

- Palerm, A. y Erick Wolf. "Potencial económico y desarrollo cultural en Mesoamérica", en *Estudios* 1960 *sobre Ecología humana*. Est. Monogr. 111. Union Panam., Washington, D.C.
- Patterson, Thomas y Edward Lanning. "Los medioambientes glacial tardío y posglacial de Sudamérica", en *BSGL*, vol. 86. Lima.
- Raikes, Robert. *Water, Weather, and Prehistory*. John Baiker Ed. London. 1967
- Sahlins, Marshall. "Culture and Environment. The study of cultural Ecology", en *Horizons in Archaeology* (so. Tax. Ed.), Aldine Publ. Co. Chicago, USA.
- Sanders, Williams. "The central Mexican Symbiotic Region; a Study in Prehistory Settlement Patte", in *Prehistoric Settlement Patterns in the New World* (g. Willey Ed.), Vik. Fund. Publ. in Anthropol. Johnson Reprint Co., N. Y. - London.
- Sanders, Williams & B. Price. *Mesoamerica: The Evolution of a Civilization*. Random House. N. Y. 1968
- Sauer, Carl O. *American Agriculture Origins and Dispersals*. American Geographical Soc. N. Y. 1952
- Sears, Paul B. "The Interdependence at Archaeology and Ecology, with exemples from Middle Amer.". 1953 in *Ann. of the N. Y. Acad. of Sc.*, Ser. 11, vol. 15, pp. 113-115. USA.
- . "The Ecology of Man", en *Smithson Report or 195 Public*. 4363, Smithers Inst. pp.375-398. 1959 Washington, USA.
- Willey, Gordon. *Prehistoric Settlement Patterns in the New World* (G. Willey Ed.), Vik. Fund. Publ. in 1953 *Anthropol.*, núm. 23, Johnson Report Co. N. Y. USA.
- Wittfogal, Karl A. "Developmental Aspects of Hydraulic Societies", in *Irrigation Civilizations A Comparative Study* (J. H. Steward Ed.), Panam. Union Soc. Sc Monogr. 1, pp. 43-52. 1955
- . *Le Despotisme Oriental. Etude Comparative du Pouvoir Total*. Les Ed. de Minuit. Paris. 1964





Poesía



EL OTRO DIA ESTA AQUI

Ana Ilce Gómez* / Universidad de Nicaragua

Ana Ilce Gómez.
Del Colegio Don Bosco, 1/2 al Oriente.
Casa de Dn. Sofonías Gómez,
MASAYA, NICARAGUA. A. C.

Nadie diría que hemos envejecido. Nadie sabe
cuánto tiempo ha pasado.
El todavía tiene cabellos oscuros en las
sienes, aquellos cabellos largos café que
como cortinas le caían en la frente
Es joven. No parece un hombre de 50 años, ni yo
una mujer de 45. Ayer
por la calle alguien me preguntó
por nuestros hijos. No los tenemos.
Sólo tuvimos un precioso jardín con la estatua
del Dalai-Lama en el centro
y una fuente en la que él y yo nos
asomábamos, con el agua clara formando pequeños
remolinos que giraban
hasta hacernos perder la cabeza. Por allí
pasaba el verano y el invierno. El polvo que
venía del norte diciendo cosas tristes

*Ana Ilce Gómez nacida en Masaya, Nicaragua, el 26 de octubre de 1945, es la voz más original y valiosa del grupo de poetisas surgidas de la última década, en la pequeña Nicaragua; sus primeros poemas fueron publicados en septiembre de 1964. Ha colaborado en algunas revistas, en *Novedades Cultural*, donde hay dos notas de presentación y crítica de su poesía y en *La Prensa Literaria*. Aún no recoge su producción en forma de libro, pero muchos de sus poemas se encuentran en *Poesía joven nicaragüense*, prólogo, selección y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua, Asel, 19-71 y en la *Nueva antología de la poesía nicaragüense*, Managua, PINSA, 1972.

EN SORGONO

El pequeño Sorgono saliendo de entre la maleza
de los Gennargantu
es triste como el cementerio de Masaya.
Su Ristorante Risveglio con su gran N al revés, en medio
de Sorgono ahumado y frío, deja caer su sombra.
(¡Ha muerto el albergo D'Italia!)
Sólo el pequeño pueblo se levanta frente
a los tupidos Gennargentu con sus manadas de cabras alertas
con sus ovejas marinas estrenando sus hermosos cencerros
con su atajo
con su rastrojo
sus esteras de junco
su tristeza de Sábado por la tarde
su pila de alcornoques tirados en la sombra
su RISTORANTE;
además del posadero con la pechera sucia
y de la muchacha siciliana envuelta en su chal
que lleva la ropa
que trae la copa
que deposita la sopa. Eterna sopa de coles del flamante
¡Risveglio!
Los alrededores de Sorgono son semejantes a un pueblo
del wescountry inglés o del campo de Hardy.
En Sorgono (terminal y ganglio de carreteras interiores)
las vacas se tienden en el camino que va a Oristano
unos hombres de aire torpe
fuman sus amados cigarros de Macedonia
una mísera vela llora luz
un pastor se mueve como en sueños.

Desde Sorgono es mejor ir a Nuoro que a Abasanta.

VIAJE A MANDAS

Una calle lisa, llana
un tropel de caballos muriendo con el sol
una hilera de casas como en los páramos de Cornwall
con sus pequeñas dehesas jardín en el fondo
un cielo
un sol
pequeños petisos de la oscura Cerdeña bajando por
los célticos amarillos valles del este.
Esto es una tarde en Mandas.

EL BLANCO SIGLO

Nada sobrevivirá a nuestras vidas, sino el
pequeño fuego que prendimos. Nada
marcará el lugar en que caímos,
sino la lágrima
sola del amado.
Nada destruirá el inmenso mundo que
construimos, sino el soplo del viento.

ELLOS TAMBIEN

El mar que contemplamos.
La arena que pisamos.
Las huellas que borramos.
Los otros que vendrán
a contemplar el mar,
a borrar nuestras huellas,
ellos también,
darán cuenta del agua,
de la sal,
de la dura sed que nos mató.

AGUAMARGA

Vamos en viaje con la vida. Todos adultos y yo
como pollo recién salido de la cáscara.
Venimos de un punto hartos verdaderos a errar sobre
esta calle imaginaria. Y no, no resucitaremos
como Lázaro. Atrás el profeta, la sibila délfica
y el nigromante, porque sólo ha de triunfar la
zarpa y el dentellazo puro de la muerte. Entre
tanto a mí dénme el reposo, el hosco sello de
mujer con el hombro que sostenga la poronga
de agua nueva y recién hecha. Que al fin y al
cabo, nuestro único dominio será esto: el horror
a la fosa común, la espalda inadecuada para el
golpe que nos ha de partir.

LOS SIGNOS DEL ZODIACO

Febrero con su signo es tan sólo Piscis en el seco Zodiaco. Día de sequía para la boda en vísperas. Para Vallejo y sus novios ponientes de la tierra oh los fuggite amanti y la Maja Inviolata violada bajo el signo de Febrero. Las palabras se quiebran. No nacen nuevos hijos y es mala seña eso de que los novios se hayan retirado a mil años so pretexto de que el óvulo terso y que la hendida cáscara. El día se termina. Vase a dormir el niño que fluye cojo a la vergüenza de los años. El novio advierte al aire de traición con que le sacan puntas a su tuerca; la novia boba por la otra realidad, cuelga su pobrecillo vestido hecho una lástima. Más allá. Tras de la noche óyese el ruido del martillo, la mortaja y el ronroneo claro de la muerte caída sobre Piscis. *Pero el pasado es un cubo de cenizas* y hay que coger la pala para que siga multiplicándose la especie.

TINTACHINA

En ésta, la sala de mi casa donde no hay mares ni olas, hay una costa dura para el sueño. Aquí espulgo las horas que pasan. Bebo el brebaje de la tarde y aniquilo de un solo golpe el tiempo. Pereza. Modorra de tener que levantarme cada día con un lado flaco de humildad y otro de miedo. Todo está en contra mía. Predestino un minuto al canto y alguien me avisa que a estas alturas ya mustian las sirenas. Hasta el pez brillante y disecado se disuelve en la más filosa de las aguas. Mi piedra fundamental yace en el fondo de algún río junto al banco de coral, la flor ártica y el modo renegrado, puesto que todo se derrumba, se contrahace y se va a pique. Sola al final, hermanable con mi sueño yazgo entre la hora lunar y el sol de siempre, heredando a los míos algo más que una vida para vivir: la dura concha de fuego redomado que como muda de culebra quizá, quizá nos sobreviva.

ESTOY SOLA AHORA

Estoy sola ahora, pero él ronda mi vida afuera.

Das vueltas alrededor de mi cuerpo. Sé
que estás ahí. Sé que siempre has estado
en tu pequeño estrado bajo el sol, esperando
que yo salga —contra viento y marea, rabioso y terco
aguardando la hora de mi amor.

Pero sé que estás ahí donde no estoy,
donde nunca —mi vida— he estado
donde jamás me buscaste ni te hallaste
para trocar tu victoria en mi derrota y mi muerte
en tu vida.

Ahora das vueltas alrededor de mi cuerpo.
Ahora estoy sola.
Muy lejos de donde tú, en mi eterna búsqueda
golpeas irrefrenablemente la puerta, gritando con
toda tu alma: “¡Sé que estás ahí!”
Donde no hay ya claridad
ni huella alguna que te salve.

SINGER 63

La señora de ayer
se llamaba. . .
No era ninguna extravagancia,
clavaba alfileres en los trajes;
se asomaba por la puerta
para mirar las nubes.
La señora de ayer
no miró nunca los caracoles muertos ni
las playas maravillosas,
sólo clavaba alfileres en los trajes,
sólo sonreía a medias;
por eso murió con sus dedales
y su corazón
repleto de marcas: Royal 62
Singer 63, Pfaff 64. . .

LADY ROWENA

Lady Rowena de Tremain:
dulce Lady de piel cascada
mustia como las flores de esta jarra.
Ahora tú y yo nos parecemos un poco
nada más un poco.
Tú apagando tu fuego
Yo apagando el mío.

UNA MUJER AMADA

Una mujer amaba a su marido
un marido amaba a su amante
una amante amaba a su otro amante
Y esto era un círculo. Y esto era un pez
que mordía la cola de otro pez.
Y esto era todo.

FURIOSOS PAJAROS

Estos son los furiosos pájaros
del deseo.
Ellos son negros.
Ellos se mueven sin hacerles
una señal determinada.

A ellos los vi venir con sigilo
con sorna
con prisa en sus horribles patas.

A ellos los veo pasar
— ínegros y eternos pájaros! —
reconociéndome
y saludándome.

ERASE UNA VEZ

Jugamos y perdimos eso es todo;
cada pareja vuelve por su oveja.
Esa fue la charada
Esa fue la clave
donde
quien pidió mano tuvo frío
ésa fue la historia: Erase una vez
que termina
tan luego se comienza
 (y así también fuera el Sueño
 de una Noche de Verano!)
Jugamos y perdimos y desde antes: “no es
 bueno que el hombre
 esté solo”

Y tú jugaste a no estar solo
con serpiente
o sin Eva
—Ahora cara por cruz—
y entonces ojo por ojo
ese tu frágil corazón por el mío
mi amor desollado por lo tuyo
y noche por aquella lumbre.



LOS SIGNOS DEL AGUA Y OTROS POEMAS

Eugenia Gaona de Tejera / Facultad de Filosofía y Letras

1

He visto,
porque he acendrado
la mirada en el tiempo,
que hay seres que se agobian
con el peso del aire,
caminan y hablan,
atraviesan las calles curvando las espaldas
y llevan en la frente un beso
aterido.

Tienen ojos videntes
con el envés de plata
y saben adueñarse de secretos sutiles
buscando en los espejos
una imagen hermana.
Pero también he visto
incendiarse sus rostros
y acechar al deseo;
domarlo entre los párpados
dejarlo dormitar en su región
de sombras
Y limarle las garras
en una tibia sonrisa.

A veces se regocijan
con su caída de ángeles,
y aceptan su derrota,
y saben rebelarse
e inventan realidades.
Son los hombres más puros,
forjados en la angustia
del alquimista insomne,
son los que dejan surcos
y espigas verticales.
Son los hijos del hombre,
los hermanos del agua.

2

Porque el canto no había sido inventado
recogí en mi danza
el ritmo y la armonía de los astros
y los sembré en la tierra.
Amor, deseo.

Y porque la sombra no había sido consagrada
por la noche,
extendí los cabellos
y jugué a dibujar los rasgos
de los árboles
para colgarles la redondez naranja de la luna.

3

Pero aún no era tiempo,
debía aprender a esperar.
Y tuve que recoger mis años en los ojos,
y juntar uno a uno los segundos
que me formarían
e inventar un nombre para escudriñar
sus designios.
Esperaba el mandato,
el mismo mandato que todos cumplimos
y nos aligera los pies
para llegar al recuerdo más antiguo
que se funde con el mar.

Y guardé los sueños que me legaron los dioses
para dejar la inevitable constancia
de mi paso.

II

Suéltale el pelo y las alas, niño de jade,
y escucha el caracol marino
que viene a nombrarte;
él sabe canciones de sol y de lluvia
y piensa tu nombre en palabras de espuma.

Abre los ojos y sueña, niño de jade,
y retoma el mito del colibrí
que bate sus alas para crear el viento;
él tiene secretos de flor en las plumas
e incendia su cuello con lanzas de fuego.

Pisa caminos de musgo, niño de jade,
y emprende la ruta del tigre
que curva en su lomo la sombra y el sol.
El ruge blasfemias al rostro del aire
y guarda horizontes de sangre en las fauces.

Desata tus pies de la piedra, niño de jade,
y vuelve su quietud arena
que llueva en tu cuerpo el fluir del mar.
Y extiende las alas como flor del cielo,
e inventa tu historia,
y roba la chispa del nuevo ritual.

III

Te miro así, dormido,
recibiendo del agua
la imagen de tu sueño
detenido en el umbral
de la primera prisión.

Y tiembla tu mirada
al penetrar el círculo
de enigmas
que ha desgarrado
la vestidura de los dioses.

Y me digo en secreto
(porque la voz es
para quienes han sabido amar),
que evocar el silencio
es pensar en ojos profundos
que sólo en la distancia
aclaran
la pesadez oscura de su sombra.

IV

Profecías:

aquellas que se guardan en los ojos
para desatar la tormenta.

Basta que el hombre se sienta solitario
y descubra la mirada en la mirada
para que el rayo hienda el árbol
con una aguda flecha.

Sólo el mar conoce por qué nace el agua;
y la noche,
eterna compañera de quien calla,
por qué el silencio habla.

No es el eco el recuerdo del canto y de la voz,
son las palabras;
porque el sonido se acumula,
revienta en los labios
y nadie es responsable.

El tiempo se disfraza, balbucea,
y es arena del correr del agua.
Y si el hombre se siente solitario. . .
el tiempo y la palabra pasan.

El tiempo es una historia de palabras
que cae como la lluvia en la memoria
y ahí se estanca.
El tiempo se disfraza, balbucea,
y es arena del fluir del agua.

Pero el oráculo cumplió su profecía,
y aunque el hombre se sienta solitario
el tiempo y la palabra pasan.

NOCTURNO

Cuando la noche camina
con la ingenua certeza de su sombra
y dibuja en el rostro del sueño
su hechizo tenue.
Cuando la luna se levanta
de sus alas
y surca misterios.
Vuelve la música
de un flautista lejano
que silabea el silencio.
Los pájaros anidan horizontes
picoteados de cielo,
la hierba recuesta su humedad
e intuye el vaho
de un espíritu sombrío
que pulsa entre sus dedos
los hilos de la muerte.

INSOMNIO

Me miro así, dormida,
recibiendo del aire
la imagen del sueño
detenido en el umbral
de la primera prisión.

Y tiembla la mirada
al penetrar el círculo
de enigmas que desgarraron
la vestidura de los dioses.

Y me digo en silencio
(porque la voz es fuga
para quienes no han sabido amar)
que atesorar un nombre
es dormir en ojos profundos
que sólo en la vigilia aclaran
la pesadez oscura de su sombra.

RETORNO

I

Vengo de muy lejos,
de aquellas regiones donde los soles luchan
para conquistar su derecho al cielo,
del mismo lugar donde los pájaros
conjuran al aire
la posibilidad de las alas.
Y sin embargo,
mi historia es más antigua.
Se remonta a esas oscuras mansiones
donde la memoria soñaba
las palabras y los cantos,
enamorada de los ecos,
inventando caracoles
guardianes del sonido del viento.

II

Porque el canto no había sido inventado
recogí en mi danza
el ritmo y la armonía de los astros
y los sembré en la tierra.
Amor, deseo.
Y porque la sombra no había sido consagrada
por la noche,
extendí los cabellos
y jugué a dibujar los rasgos
de los árboles
para colgarles la redondez naranja de la luna.

III

Pero aún no era tiempo,
debía aprender a esperar.
Y tuve que recoger mis años en los ojos,
y juntar uno a uno los segundos
que me formarían
e inventar un nombre para escudriñar
sus designios.
Esperaba el mandato,
el mismo mandato que todos cumplimos
y nos aligera los pies
para llegar al recuerdo más antiguo
que se funde con el mar.
Y guardé los sueños
que me legaron los dioses
para dejar la inevitable constancia
de mi paso.

IV

Vengo de muy lejos,
de aquellas regiones donde los soles luchan
para conquistar su derecho al cielo,
del mismo lugar donde los pájaros
conjurán al aire
la posibilidad de las alas.

V

Y sin embargo,
mi historia es más antigua.

Se remonta a las obscuras mansiones
donde la memoria soñaba
las palabras y los cantos,
enamorada de los ecos,
inventando caracoles
guardianes del sonido del viento.

PRISION

Hay pájaros perfectos
que saben aniquilarse
a la promesa del vuelo.
Desastrados de plumas
gravitan en la sonrisa frágil
de algún verano.
Y meditan sus alas
ensayando en los ojos
otros bosques
para esconder la luz.

NOCTURNO II

De la profunda caída de su voz,
vencida, solitaria,
preso el canto
en las redes de los labios
bebe la rama
su idéntica nostalgia.



TRANSPOSICION

Laura Benítez / Facultad de Filosofía y Letras

Aún no habían pasado tres minutos cuando ella volvió a suspirar profundamente dormida; y él, él no lo podía explicar, pero hacía algún tiempo que sentía un temor cada vez más real. Noche a noche el temor parecía irse haciendo sólido. Fue creciendo desde un punto indefinido, hasta que se condensó y se plantó allí como algo metálico delante o dentro de él —no lo sabía con certeza— en el centro de la habitación o de su ser.

Ella se movió imperceptiblemente y él trató de no escuchar, de no sentir ni recordar, pero de pronto volvió a tener la misma idea, la misma insensata idea de todas las noches. ¿Cómo había comenzado? Ni siquiera lo sabía, lo importante era que lo asaltaba y ya no lo dejaba dormir tranquilo. Era como un gusano que se estiraba y ensanchaba a lo largo y lo ancho de su cerebro. Había sopesado, medido y calculado todas las posibilidades, alimentado sin cesar en aquellas idas y venidas aquel bicho extraño que se había apoderado de su mente; si es que puede considerarse que una idea tenga un *status* entomológico éste era definitivamente el caso, bueno al menos era lo que él pensaba. Porque, de qué otra manera puede calificarse, si no de un absurdo malsano, el verse perseguido por la idea de penetrar en los sueños de otros. ¡Ridículo!, y sin embargo la idea seguía allí. Seguir a alguien en sus sueños, trasponerse a sí mismo a un mundo ajeno e intocable de suyo, con el riesgo de quedar como un vacío, como una laguna en la memoria del otro. Correr el riesgo de formar parte de algo tan insustante y sutil como la materia prima de los sueños, disiparse al amanecer, como se disipan cotidianamente en todos nosotros, la mayor parte de nuestras creaciones fantásticas. Era a la vez la más terrorífica invitación y el deseo más ferviente. En tales condiciones había que luchar, sí, pero los objetivos de su lucha se perdían de vista, se confundían y entremezclaban de tal suerte que no sabía con claridad si alejar al intruso de su mente o seguir alimentando al abultado restante, resultado de una larga labor de cuatro meses de insomnio.

Es verdad que todo esto podría parecer totalmente irracional, pero él sabía que no podía dar marcha atrás, aún más, percibía cómo el decurso del tiempo se precisaba en la modificación lenta pero firme de su propio ser. En efecto, él estaba cambiando aun cuando cada mañana pretendiera ignorarlo y todo fuera igual aparentemente. ¿Pero por cuánto tiempo más esta vieja apariencia podría encubrirlo?

Esa noche fue reveladora, tuvo una prueba, algo definitivo. En efecto, al cerrar los ojos logró traspasar la barrera, se vio en los sueños de ella y supo claramente que no eran sus sueños. Era una calle, una calle estrecha, algo sombría pero tranquila, con la cual ni siquiera su más profundo inconsciente había tenido el más mínimo contacto. Tras el asombro y una prematura dicha pueril, vino la sensación de fuerza y poder, pero a su más íntima satisfacción, se sumó de repente, la aparición de una fuerza sorda y extraña, que por encima de su propio deseo le impelía a seguir adelante, aún más, le arrastraba contra toda su voluntad. El pánico lo invadió, pero logró al fin abrir los ojos sin que el miedo, el miedo de siempre dejara de mostrarle su perfil metálico. . . ¿Era una forma de destruirse o de destruirlo? ¿Tal vez una venganza inconsciente? No, no podía o no quería pensar en autodestrucción, por lo que empezó a creer que la explicación estaba en ella, que dormía y seguramente soñaba.

Por la mañana malhumorado no quiso desayunar y menos aún permitió que ella le contara el sueño de la noche anterior. En realidad tuvo miedo de que lo mencionara. Con

brusquedad se despidió y se dirigió al centro de la ciudad, ratificando en cada espejo o superficie capaz de devolverle su propia imagen, que él estaba ahí, que era una presencia real, auténtica. . . . Trasponerse, transmutarse y seguir siendo, el solo pensamiento lo atormentaba.

Los días eran todos iguales, subía y bajaba, entregaba papeles, firmaba otros, recibía quejas, daba y recibía órdenes y contraórdenes. Estos días no eran en forma alguna excepcionales, salvo que, cada vez estaba más fatigado, aun su circunspecta secretaria se había atrevido a insinuarlo. Para confirmarlo estaba su jefe inmediato superior el cual obedeciendo a su respectivo jefe inmediato superior y éste seguramente al suyo, le había hecho saber que se estaba considerando la posibilidad de darle unas vacaciones en vista de la notoria fatiga mental que le hacía cometer errores en los cálculos, de suyo exactos y exentos de contingencia (bueno, esto era lo que él pensaba con respecto a la regla de tres).

La idea de las vacaciones no pudo ser más alentadora. Alejarse, huir, tomar un avión a otra ciudad o mejor el automóvil, y olvidarse de todo.

Esa tarde dio un largo rodeo antes de llegar a casa. Por fin cansado de vagar, sin saber exactamente qué hacer, después de haber meditado sobre la bondad de ella, los motivos de su matrimonio y el desarrollo de sus relaciones íntimas sin pena ni gloria, decidió regresar autoconvencido de que toda prevención era absurda.

Y ahora la noche nuevamente, cada día más larga, con ese perfil gris metálico que siente clavársele en la garganta. Hay que estar alerta, ella respira normalmente y él hace guardia, no se dejará vencer por el sueño, no dormirá como no ha dormido desde hace cinco noches; sólo duerme a media tarde cuando ella está despierta, porque entonces no guardia, no se dejará vencer por el sueño, no dormirá como no ha dormido desde hace cinco noches; sólo duerme a media tarde cuando ella está despierta, porque entonces no hay peligro.

Esta noche no resiste más, el cansancio le va venciendo y lentamente cae aletargado, con el pecho oprimido por un peso gris metálico. Poco a poco su mente se puebla con sueños propios y ajenos, no podía distinguirlos, y en un profundo desconcierto siente acceder a una dimensión distinta que lo traspasa por entero como humedad pegajosa hasta el fondo de sí mismo.

Nuevamente aquella callejuela escondida, tranquila, bañada por una claridad parecida a la media tarde, ella camina delante hasta detenerse frente a una pequeña fuente de piedra, se sienta al borde, él la sigue irresistiblemente, sus imágenes se reflejan en el agua tersa, quieta, estancada.

Con descuido ella mete la mano al agua y en un instante de asombro y pánico él siente como su imagen, no, su imagen no, él mismo se fracciona, se diluye, se deshace, estalla en infinitud de partes que no podrán volver a integrarse nunca más.

Ella despierta sintiéndose ligera y feliz, ni siquiera recuerda los sueños de la noche anterior, ha sido una larga noche tranquila. . . . Está sola como siempre.



LA CALLE VACIA Y OTROS CUENTOS

Marco Aguirre

Vino Patricia Vargas, vino sonriendo y nos habló del cosmos. . .

Hubo.

Hubo en un pueblo de escasos habitantes una adolescente inquieta y vivaz llamada Marni; bueno, así la llamábamos por exóticos, su verdadero nombre es Marina, o como tú quieras que se llame. Yo quise que se llamara Marina porque su temperamento es fresco, ágil y grande como el mar. Ella tiene el alma blanca como nave y sabe reír y sabe cantar.

Quiero pensar que eran tres, cuatro y cinco sus amigas: Susi y Elisa Piedraseca y Liliana Rocaflaca y Elia Perestrello y sus amigos somos: Felipe, Paulino, Guillermo, Miguel y Rolando, pero esto ya parece una interminable lista escolar y sé que te voy a cansar con tanta descripción; claro que si tienes paciencia, podrás enterarte de que todos ellos viven o vivían o vivieron en una villa muy tranquila.

Eran veinte, veinticinco calles en retícula.

Primero, de sur a norte: Lirios, Arce, Ciprés, Jacarandas, Secoyas, Cedros, Amarantos, Avenida del Sauce, Abeto, Encino, Oyamel y Sabino.

Después del oeste hacia el este: Roble, Lampazos, Ruibarbo, Espliego, Araucaria, Nogal, Calzada del Pino, Sasafrás, Saúco, Abedul, Algarrobo, Espinaca y Esquiseto.

Al norte la Calzada del Pino remataba en una plaza circular de la cual se desprendían dos avenidas muy anchas: la de San Felipe, con dirección norte y la del Ferrocarril, hacia el noroeste.

Al centro de esta plaza se yergue una gran fuente con siete estatuas de bronce. En su periferia hay un hospital y una escuela; un kilómetro más allá, la estación del ferrocarril, con ruedas y palos rotos y siete vías herrumbrosas y durmientes polvosos y carcomidos y guardafrenos y guardacruceiros y ocho casetas.

La manzana formada por las calles de: Encino, Oyamel, Lampazos y Roble, era un llano lleno de llantas y botes y latas viejas de "Calmex", piedras y zacate y en un sabino arcaico de ese lugar, un letrero de "Toronja Garci-Crespo" apedreado.

Ahí jugaban los niños beisbol.

Más allá está un terreno baldío con chufas y milpas sembradas y los escuincles a menudo se cuelan por entre los alambres de púas para robarse las mazorcas, pero apenas lo ve don Melquiades, que es el encargado de cuidar el predio, les grita y les dice hasta la despedida: ¡Ora!, pinches chamacos, no chinguen las chufas, lárguense o me los agarro a chingadazos, y los chicos se chufan y escapan.

Melquiades es un viejo hirsuto, chiclán y chiflado que viste a calandrajos, y en estos casos se traga su coraje y se retira contoneándose con sus zapatos sin agujetas; uno café y otro negro.

Como negros trabajan Felipe, Miguel y Rolando.

¿Dónde viven ellos?

Viven en la calle de Amarantos.

Pero te quería decir que se pasan día y noche sin descanso, sobre sus restiradores,

encorvados, dibujando. Pero algún día se liberarán y viajarán hacia una playa poblada tal vez por un sol de girándula, por un sol industrial, incalculablemente placentero.

Y algún día verás a Rolando llegar a su estudio empuñando un hacha de metal bruñido que se desplomará sobre el restirador el cual se hará pedazos, pedazos que volarán como confeti, llenando el espacio por donde Rolando habrá de caminar, porque él caminará lejos, muy lejos, hasta perderse en el punto de fuga de una calle muy ancha y muy larga.

Marni ha dicho que perderse es llegar a la culminación.

¿Cómo que perderse es llegar a la culminación?

Sí.

Te perderás cuando te hayas realizado, cuando hayas tenido un hijo al cual hayas podido enseñarle muchas cosas. Le enseñarás a aceptar la muerte, le enseñarás a no depender de nadie y lo abandonarás; entonces él será feliz y tú también porque habrás aprendido a aceptar el devenir.

Tu hijo, seguirá por su propio camino y tú te perderás en aquel punto brumoso donde brota el arco iris, donde nace la aurora o donde muere la tarde de pálida sangre. Allí te perderás como se pierden las nubes en los días calurosos de verano, como aquel día en el que llegó a esta ciudad de San Felipe una chica como de diecisiete años, como que llegó invitada y como que llegó en avión y de pronto miró hacia una puerta de tambor, de madera ponderosa, en esa puerta estaba recargado Rolando y no había visto a la visitante por estar pensando en sus proyectos, fue entonces cuando ella le dijo:

¿No me has visto?

Y fue entonces cuando él contestó:

No te conozco pero... sé bienvenida.

Rolando alzó la vista y como que vio el humo de las chimeneas fabriles y como que el humo se mezclaba con las nubes y como que iba a llover y alzó un poco más la cara y llovía.

La lluvia es un símbolo extraño que une a la gente y eso es cierto porque ellos muy pronto se identificarán, y algún día los verás sentados junto a una fogata en el bosque de noche plenilunar, y se tomarán las manos y correrán bajo la lluvia, y después se irán a contemplar los chorros verticales de aguas de colores y al salir de una fiesta, viajarán a la montaña para mirar desde ahí la ciudad de luces infinitas y luego navegarán en un lago mirífico y más tarde, caminarán hasta perderse en una perspectiva, gris, metálica, aérea con manchas amarillas y él expresará:

Algún día del verano me amaste y te amé, pero no sé si era la noche o la mañana de un embrujo.

Tú eras una hechicera y tu hechizo era más grande que una fuente con danzantes de bronce y tu hechizo era como el agua clara y yo había tomado agua algún día del verano.

Pero tú eras mi aurora y yo era un extraño, pero quise pensar que eras sólo mi amiga y te tuve que amar y tú fuiste mi amante algún día del verano.

Y verdes eran las hojas de los árboles y el pasto y el campo, pero tus ojos estaban impregnados de humo verde y mi cuerpo estaba impregnado de deseo, pero el humo aligera la sangre, verde era el verano verde, y tú eres como el viento, porque eres blanca y te evaporas, porque eres como los fantasmas, porque tienes la piel suave y eres sádica, pero yo froté tus poros con la piel de mis manos y para mí fuiste real algún día del verano.

Ahora eres un recuerdo agradable y lejano, ahora eres una leyenda que nació con la lluvia.

Mi niña era más joven que la primavera, mi chica tenía labios rojos como la amapola y yo tenía el corazón abierto como mar.

Yo no la conocía, ella vino de un lugar que está más allá del Río Bravo, y cuando nos visitó, yo quise ser buen anfitrión y la complací en todo lo que pude, la complací en todo lo que quiso y ella me quiso a mí y por eso nos quisimos con desquicio exquisito algún día del verano.

Calor en el cuello, sudor en las ingles, piel suave y amable, golosina fantástica y tetradimensional, muchacha inaudita, eres como el volframio.

Aquella mi luna, la de cabellos largos, era un ciclón de pasiones.

La brisa ecuorea de una fuente de piedra y azulejos, inspiró a Rolando a rodar como rueda; y por eso no es extraño lo que dicen las gentes, y cuentan que lo vieron durante varios días buscando mora, y eso es cierto porque yo también lo vi.

Su madre lo reprendió, pero él se había vuelto loco y no hizo caso. Se burló de la sociedad y se olvidó de las costumbres.

Y él era desconcertante, porque había ocasiones que no hablaba una sola palabra, era austero y meditabundo y otras veces reía esquizofrénicamente durante todo el día y se solazaba diciendo que todos éramos fichas en un tablero de ajedrez.

El que se enamora puede perder comentaba sonriendo; sin embargo, todo mundo se burlaba de él. Pero Rolando insistía que éste era el juego más divertido de todos los que existen.

Y es así como el mundo estaba escandalizado por cosas tan nimias.

Ella, la luna, era como el huracán que todo lo destruye, era neurótica y súbitamente explotaba como volcán. Las gentes no la comprendían.

Yo sólo recuerdo que ella necesitaba comprensión y como en este mundo nadie comprende a nadie. . . la vi silenciosa y pensativa, la vi revolverse en nistagmas lejanos y por fin la vi marcharse algún día del verano.

Durante aquellos días Marni analizaba la conducta de Rolando, porque has de saber que Rolando y Marni se conocieron envueltos en la tarde de silencios del parque y enlazaron sus almas como sus pensamientos.

Tendrán un rostro gris en el otoño, un rostro gris y con ojeras y fundirán sus cuerpos y escucharán el ruido de las calderas. . . y ellos mismos ya saben que tendrán un rostro gris cuando se mueran y no sienten temor, porque la muerte sólo es la transición de la materia.

Morirse equivale a cambiar de forma y servir para otro fin, morirse es dejar de sufrir y liberarse en un instante, morirse es perpetuar el ciclo rítmico del cosmos, además debe ser tan interesante como los recuerdos.

—¿Como los recuerdos?

—Sí, como los recuerdos.

Si ahora mismo dejáramos fluir suavemente por nuestra mente los días archivados en el subconsciente, de inmediato tendríamos la imagen de las calabazas o mejor dicho, de las piñatas con forma de calabaza, cargadas de harina y jícamas y dulces “Luxus”, esas que tanto divertían a la chamacada durante las pasadas posadas, y me acuerdo que estaban presentes: Luis, y Liliana y Arturo que era quien sujetaba la cuerda de la piñata y me acuerdo de la enorme burrada que cometió al soltar la cuerda, y digo burrada porque la dichosa piñata anaranjada se hizo añicos al estrellarse con la cabeza dura de Rolando, y éste quedó como arlequín y por eso Marni lo conoció, porque ella era extremadamente curiosa y se le acercó para contemplar de cerca su blancura de plenilunio artificial, de plenilunio de harina.

— ¡Qué chistoso te ves! —le dijo Marni.

—¿Te estás burlando de mí?

—No, sólo digo que te ves chistoso.

—Pero Arturo me las va a pagar.

—¿Qué no es tu amigo?

—Sí, somos amigos, él nos dispara el cine todos los días de la semana, de lunes a viernes.

—¿Cómo?

—Verás; todas las tardes en el patio de mi secundaria se acostumbra jugar a los volados, y Arturo es de los mejores jugadores, casi siempre gana, y es por eso que a menudo nos invita al cine, a Luis y a mí, nosotros eccedemos de buen grado y es así que los tres nos jalamos las clases y nos vamos al cine; de preferencia a don de exhiban películas eróticas.

A la hora del intermedio, cuando prenden las luces, nos llevamos una gran sorpresa, porque la mayoría de los espectadores son compañeros de la escuela.

Los minutos del intermedio son los momentos del gran barullo, todos se paran en las butacas y gritan. Nosotros departimos mientras jugamos balero; un “cien” o un “quinientos”, yo casi siempre los dejo cortos, porque a meter capiruchos no me gana nadie. A veces no concluimos la competencia, pues nos apagan las luces y la sala se transforma en una gran chimenea; todos prenden su cigarrillo aun cuando esto está prohibido.

Si surgen problemas, nos ayudamos mutuamente.

Por eso te darás cuenta que somos amigos, sin embargo Arturo me las va a pagar.

A Marni le causó risa aquella plática tonta, además estaba muy satisfecha porque había

saciado su afán exploratorio, tan propio de ella que era adolescente.

Desde entonces se conocieron, desde entonces se veían en el parque lleno de bicicletas y campanadas de la iglesia románica que ya nadie visitaba, ni siquiera los perros.

Todos los moradores de San Felipe eran y son ateos, no había un solo creyente y la razón era obvia, ya no era época de creencias, ésta se había quedado atrás ya desde entonces.

Recuerdo que Marni vivía en la cerrada del Nogal. Su casa tenía muros blancos y tejas verdes en las techumbres y estaba ubicada en un rincón pardo y onírico.

Por entonces Rolando vivía en la privada del Sabino, su casa quedaba frente a un terreno baldío y en el terreno existía un gran árbol del cual pendía un columpio hecho con mecates y una tabla de madera de ocote.

Recuerdo también que tiempo más tarde, cuando Rolando se cambió a la casa de la calle de Amarantos, comenzaron los disturbios políticos.

Por aquel tiempo Rolando fue muy afecto a excursionar por las zonas arqueológicas.

Tal vez quería desentrañar algún misterio inescrutable, quizá deseaba saber el origen del dolor del hombre, o posiblemente la verdad del momento histórico que le estaba tocando vivir y comprender la magnitud de su responsabilidad; porque sabía bien que todos los hombres tienen un compromiso con la historia y es por eso que me llega el recuerdo de aquel sueño real y lejano, de cuando Rolando aquella tarde de huracanes, en la plaza ceremonial de Tula se encuentra con una anciana de estatura baja, muy baja, encorvada, mucho muy encorvada, como de un ciento de años, que viene caminando desde más allá de las montañas, y viene subiendo la colina con su viejo bastón quemado en un extremo.

Es una figura negra que se acerca, una figura tapujada con raídos rebozos negros, negros como la profundidad de su mirada de milenios, como si se tratara de un fantasma, de los de *Tollan*, de los que conocieron a *Quetzalcoatl*. En su alma trae una fuerza lejana, inmemorial, que la impulsa, que la anima.

Rolando, tras los cactus de flores amarillas, la acecha como bestia feroz, ávido de arrancarle el alma cuajada de misterios y experiencias; con un ansia inaudita de extraerle los sesos.

Dos contrastantes figuras pululan en medio de la soledad fantasmal de la ciudad tolteca. Porque todavía es ciudad, porque aún se oyen ecos y se encuentran guaraches y vasijas y porque dicen que en las noches de primavera, de vez en cuando se aparece el dios Quetzal-serpiente. Aquel que vino del cielo, aquel que un día como éste se marchó para siempre por donde sale Venus.

Dicen que se fue volando incendiado por una luz mercurial, iridiscente, y que esa mancha luminosa se fue alejando hasta convertirse en estrella, y ahí está todavía, en los cielos. Ahí está *Tlahuizcalpantecuhtli* en *Tlillan Tlapallan*, en el más allá que sólo puede ser visitado por el corazón y para allá va esta viejecita que va cruzando por el Juego de Pelota.

Rolando la detiene y le dice:

—Buenas tardes, señora.

—¿A dónde va?

—Lejos.

—¿No me deja tomarle una fotografía?

—¿Para qué?, si ya me voy a ir al camposanto.

—No importa, señora, déjeme tomársela.

—No Güero, no. . .

—Ya va a llover Güero.

—Sí, va a llover y usted se mojará.

—Eso ya no me importa Güero.

Y después de unos minutos. . .

—Se está mojando mi cámara con el chubasco. Discúlpeme, señora, pero ya me voy, no olvidaré sus palabras.

—Adiós Güero.

Y Rolando echa a correr y la pobre vieja, sola como grano de arena, perdida en el universo, con su paso lerdo y lento y su bastón y sus achaques, bajo la lluvia atraviesa la gran plaza y se empapa y el agua se desliza por los surcos profundos de sus arrugas, como si le llorara el cuerpo entero y sube las escalinatas, decidida, como si estuviera enamorada de las piedras y se enfila hacia un lugar que ya no existe y Rolando la ve perderse en la

lejanía, bajo la lluvia.

Viejita del diálogo breve y conciso, viejecita de las palabras simples y profundas, ancianita de la piel de pergamino color cobre. ¿Ya te vas a *Tlillan Tlapallan*? No quiero que te mojes mucho, no quiero que te empapes de sangre como los estudiantes caídos en la plaza del Sauce.

Eran los estudiantes de octubre, del octubre de un año que todavía siento escurrir entre los dedos, de un octubre agudo y crítico y lleno de pancartas que expresaban descontento, porque ya estábamos cansados de imposiciones e injusticia, por eso empezó todo; por todo. Y una tarde de tolveneras y nubarrones veloces, salimos de la escuela de la calle de Cedros una nutrida ola de manifestantes, salimos caminando en dirección poniente hasta llegar a la calzada del Pino, volteamos hacia el norte, cruzamos Amarantos y llegamos a la calle del Sauce, a donde está la plaza principal.

Nos acompañan estudiantes de los pueblos vecinos, de tal manera que ahora somos tantos y estamos tan seguros, que poblamos la plaza con murmullos, y esto da lugar a que comience el mitin.

Después de un buen rato, el sol se oculta y yo le digo a Marni que presiento algo malo y justamente entonces, una luz verde proveniente de Marte o de Saturno, se precipita sobre nuestras cabezas y aparecen soldados armados con metrallicas y disparan sobre nosotros.

Cunde el pánico y todo mundo corremos azorados.

De pronto no veo a Marni ni a nadie, yo solamente corro, y por donde lo hago corre sangre, sangre roja y espesa y detonan las balas y no sé cómo he salido de la plaza y no sé cómo es que estoy vivo.

Me encuentro a Guillermo y me dice que Marni está herida y me imagino lo peor. Me dice que una bala le pegó en la palma de una mano, pero que fue de rozón y no hay peligro, pero luego me sacude desesperadamente y a gritos me dice que han matado a Elia Perestrello y siento que me rompen la pleura y siento que me orino de rabia y el sudor se me escapa hasta por los cabellos y no puedo tragarme la saliva y ¡carajo!, ya no puedo hacer nada, ya no puedo hacer nada, ya no pude hacer nada, no pudimos. . . y todo sólo por pedir democracia, por exigir justicia, por querer que no hubiera más miseria.

Queríamos desterrar la represión para siempre, quisimos tantas cosas y fue tan crudo saber que el amor había sido brutalmente reprimido por las calles, que todavía hasta ayer eran nuestras, calles que ahora estaban tan vacías como el invierno en las montañas, pero como tú sabes, todo pasa y ese día de oprobio pasó, como pasaron las golondrinas y los silbidos de las locomotoras y el ruido melancólico de trenes y el humo de calderas ominosas.

Así pasó.

Todo esto fue la causa de un desenlace amargo:

Marni se volvió taciturna y se acusaron profundamente sus ojeras.

Rolando se tornó saturnino y sumamente neurótico y la angustia se le incrustó en el cardias, como espina cuadrada ya que no volvió a ver a su musa encantadora a pesar de que un día y muchos más le expresó que la amaba. Claro que no se lo dijo con palabras sino con miradas, pero Marni veía para otro lado, ella quería volver a Urano su planeta de origen, quería, según su itinerario, hacer escala en la constelación de Acuario, su constelación, y por eso una tarde como ésta, saca de su cómoda una caja en la cual hay una mariposa, la mariposa que Rolando le regaló una mañana de noviembre, fresca y liviana como las fragatas.

Y mientras la chica contempla al singular insecto, un rayo de sol se filtra por la cortina verde olivo y creo que esto hace que ella empiece gradualmente a disminuir de tamaño hasta alcanzar el de una semilla de limón.

No sé cómo es que la aterciopelada mariposa cobra vida y permite que Marni se le monte, para salir volando por una de las ventanas de la alcoba.

Nadie la vio partir montada en su lepidóptero fantástico, nadie la vio surcando la atmósfera de San Felipe, nadie la vio atravesar las calles salpicadas de liláceas jacarandas, nadie la vio perderse en el púrpura horizonte vespertino, nadie, ni siquiera yo mismo.

Marni dejó sobre el buró una carta que hasta hoy sigue cerrada, carta que algún día, no sé cuándo, Rolando escrutará.

UN CORSO TRISTE Y UNA CRISANTEMA

Patricia, déjame inventar un cuento, un cuento un tanto triste pero ameno.

Suponte que el encéfalo humano contiene una pequeña cantidad de todos y cada uno de los elementos químicos existentes en la naturaleza.

Ahora bien, te hablaré de las ondas que irradian los cerebros. Estas son de colores, por ejemplo: plateadas si provienen de la plata, doradas si son de oro, azules las del cobalto, verdes las del cromo, rojas todas aquellas que son originadas por el litio, y así como éstas hay infinidad de ondas.

Pero hay ciertas frecuencias por las cuales se mezclan todos los colores que pueden existir, y a estas ondas, los científicos de Plutón les han llamado Escarcha W.

Estas ondas sólo son irradiadas por personas muy especiales, como tú.

Ahora permíteme contarte que paseando por un bosque sombrío, me encontré con un cervido ágil y curioso; él mismo platicó que los zoólogos lo llamaban corzo.

Más adelante vi una crisantema, la más grande que he visto en mi vida.

Patricia, ahora escucha: sólo a ti te voy a confesar un secreto, a ti que transmites ondas Escarcha W.

Sé que lo entenderás.

Bien; yo soy un individuo absolutamente loco pero desoladoramente cuerdo, y me acuerdo del día en que me enseñaron que hay caminos cortos y caminos largos, y que algunos de ellos son confluentes.

Ahora mismo te relato todo:

Caminando aquel corzo por los empedrados matutinos de los días nublados, en la víspera de una eclosión fantástica, vio pasar junto a él a una crisantema más brillante que un sol, pero no la pudo seguir porque todavía no era la alegre hora de salir a la calle y la vio alejarse.

El corzo tenía una herida en la garganta, y en busca de alivio dio con una hechicera como de unos cientociencia años de edad, ella le dijo que un día sanaría esa herida y que poco a poco la cicatriz se le iría convirtiendo en esmeralda, sí, en una esmeralda transparente al grado de dejar ver los cartílagos de la tráquea —y ése será el signo señal— le dijo —para que marches en busca de la crisantema que viste pasar un día de septiembre, a las doce del mes, sin reloj en la mano, y darás con ella, te lo juro, porque recuerda siempre que lo perdido será encontrado. Además a ella le gustan las esmeraldas; y otra cosa, sus caminos confluyen.

Veo en mi mente cómo se tocan tangencialmente después de descender esa colina. ¡Ah!, pero tú tendrás que apretar el paso, porque de no hacerlo, puede caer la bruma del norte allá por la media tarde y entonces mi estimado corzo... ya no la verás nunca y morirás de nostalgia.

En el orto de la estrella mayor de todo el universo, cuando las constelaciones formen una cruz recrucetada, verás desfilar ante ti todas las flores. Entre ellas estará la crisantema Escarcha W; la de septiembre, y pasará junto a ti sin percatarse de que existes.

Pero apenas dada la hora del hipnotismo, entra en trance plenario y comunícate con ella para siempre.

—Pero para entonces tal vez ella no me recuerde. —Pues le diras que en el camino; dejó atrás una casona de madera, en cuyo jardín de pastos altos y hojas secas había olvidado, y que la fachada principal daba a una calle vacía y también háblale del árbol junto a la escalinata de acceso y de la barda herrumbrosa y torcida, y te recordará. Yo sé que te recordará.

Patricia, me hubiera gustado decirte. . . no sé qué. . . es que te quise decir tantas cosas. . .

FUNERAL NAVIDENO

En estos momentos asisto a un funeral.

Llevan en una enorme caja a un viejo obeso, canoso, con una larga barba anaranjada.

Es Santa Claus, el legendario personaje del trineo, el de las carcajadas.

Yo soy el asesino que le segó la vida, yo lo maté con mis palabras. Lo maté por injusto y burlón.

Yo le apagué el motor al montañés barbado, porque todos los años cuando acaecía el invierno, salía de un almacén, regocijante, a burlarse de todos los niños miserables, de los que se consiguen un periódico viejo para usarlo de cama y de sarape, de los que se agazan o se acurrucan en cualquier rincón, sobre las jambas de cualquier puerta en las gélidas noches decembrinas, cuando el helor relente cristaliza la hemoglobina.

Yo maté a Santa Claus; pero no a Nicolás de Bari el verdadero anciano lleno de bondad, tampoco me refiero a Nicolás de Flue el ermitaño suizo conocido mejor como: el hermano Klaus y posiblemente no le hice el menor daño al folklórico Padre Noel. No; yo maté al otro, al goloso, al grotesco, al inventado por el tío Sam.

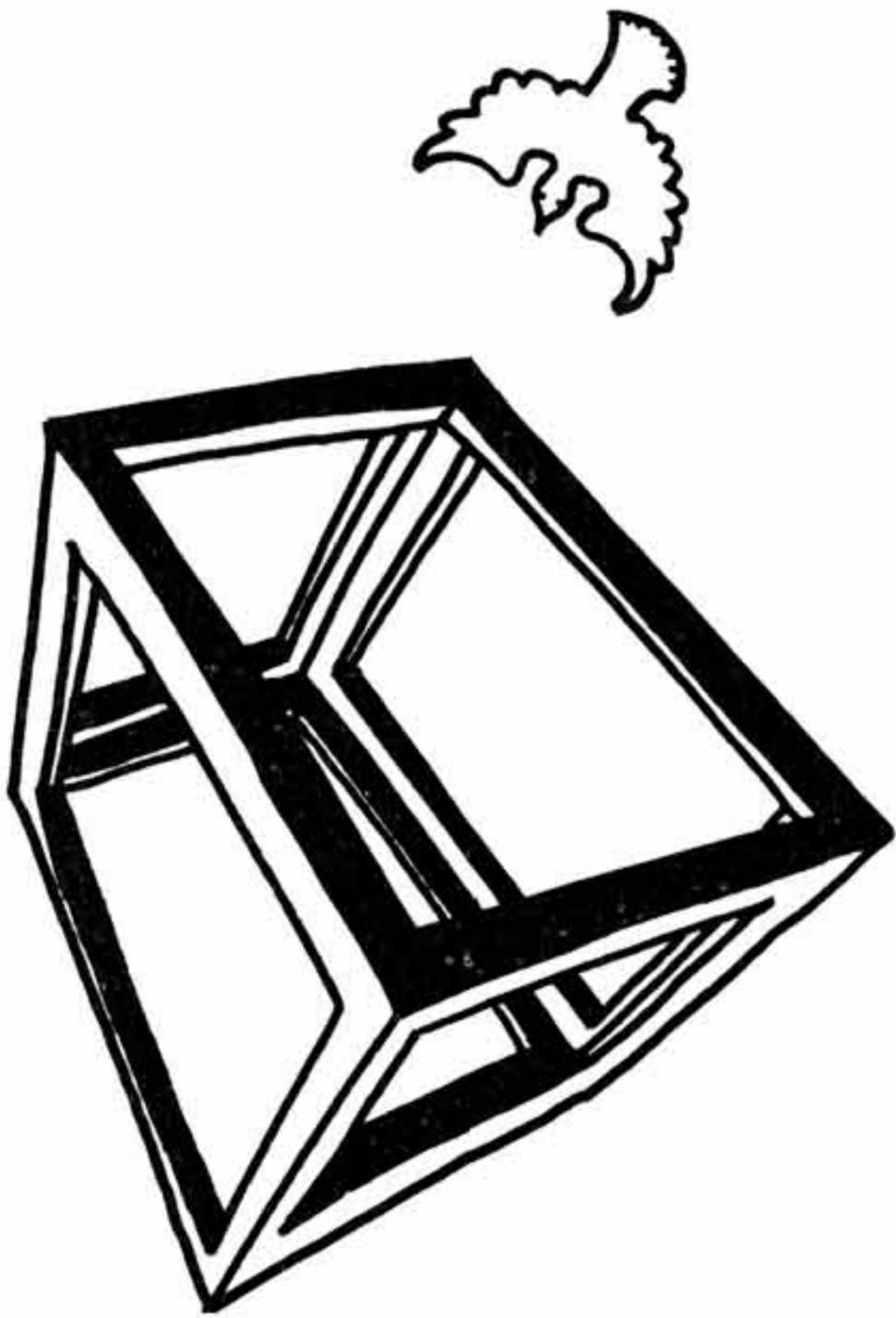
He visto a más de ochenta niños deambular muertos de hambre por las céntricas calles cuajadas de esferas y luces. Los he visto embobarse frente al escaparate, contemplando juguetes y verdes oyameles de opulento ropaje; los he visto llorar.

¡Ah!, pero siempre por estas fechas y por entre la gente y casi en todas partes, retumba esa risa dantesca y fatal, la del rechoncho abuelo de traje de escarlata con botas de charol.

Por eso, por un día de éstos, creo que era el veinticuatro, sentí tanto coraje por la parcialidad, que saqué de mis dientes mis filosas palabras y se las arrojé, y con tan buena suerte que le pegué en el vientre al magnífico rubio del costal, al falso Nicolás.

En estos momentos asisto a un funeral y simultáneamente, acompañado de un millón de gendarmes, asisto a un tribunal. Me van a condenar, yo soy el homicida, yo maté a Santa Claus.

Nadie me lo perdona.



UNA HISTORIA FELIZ

Oscar Mata / Facultad de Filosofía y Letras

*this world has lost its glory
let's start a brand new history.*
R.B. & M. Gibb

Nuestra historia principia algún año del último tercio del siglo veinte. Todo empezó en un país de la América Latina. Su iniciadora es una joven cuyo nombre se ha perdido en la historia. De ella sólo conservamos su idea, pues, como si fuera una palabra, el recuerdo de su cuerpo se fue perdiendo en las bocas de las gentes y en la memoria del tiempo. De ella sólo sabemos que un día se negó públicamente a pagar impuestos. Esto fue tan repentino y sorprendente que el mundo se resistía a creerlo. Ningún órgano informativo mencionó lo que realmente ocurría y así, en el silencio, sus palabras pudieron hacerse actos.

Pronto, infinidad de gente siguió el ejemplo de la muchacha. En fábricas y oficinas, obreros y empleados exigieron su salario íntegro y los patrones, obligados por las exigencias de sus trabajadores, suspendieron sus pagos al Estado. La presión de la gente obligó a los comerciantes a bajar sus precios por temor a saqueos. Los artículos de primera necesidad, y más aún los de lujo, costaron casi la mitad de su precio anterior y la gente, viendo el éxito de su rebeldía y las ventajas que les proporcionaba, decidió llevarla a sus últimas consecuencias. De la noche a la mañana, las oficinas gubernamentales fueron bloqueadas. A sus puertas, los antiguos contribuyentes apilaron sus boletas de impuestos y por la noche las quemaban. El fuego consumió comprobantes y órdenes de pago, actas de todos los tipos imaginables, notificaciones y citatorios. El hombre estaba en camino de dejar de ser un montón de papeles.

La noticia de estos sucesos, en un principio acallada por "órdenes superiores", al fin apareció en los diarios del país. La radio y la televisión suspendieron sus transmisiones normales. Miles de reporteros recorrían las ciudades entrevistando a sus moradores. El resultado de la investigación fue categórico: absolutamente todos apoyaban la iniciativa que pedía la desaparición del Estado. Es más, una inmensa mayoría de los entrevistados consideró que el gobierno era el mal que más daños había causado a la humanidad. Estudios posteriores demostraron que, además de dañina, era la más costosa. Teóricamente, decían, la humanidad pagaba a unos cuantos hombres para que la sirvieran gobernándola; las cosas cambiaban en la práctica ya que el mundo vivía y laboraba para sus respectivos Estados. Gracias a ellos el trabajo del hombre valía cada vez menos. El supuesto servicio no era más que una tiranía que asfixiaba a los pueblos.

La buena nueva recorrió el país y ya nadie pagó impuestos. Los burócratas abandonaron sus empleos. La gente prendió fuego a sus oficinas que rápidamente se consumieron debido a la enorme cantidad de papeles inútiles que albergaban. Muchos de los testigos que aún viven califican este hecho como el más feliz de su existencia.

De allí en adelante las cosas fueron más sencillas: uno a uno todos los pueblos de la tierra se unieron al movimiento y todos los Estados y los organismos internacionales pasaron al olvido. En un mes el mundo quedó sin gobierno. Muchos cronistas hablan de noches interminables en que la humanidad celebraba el fin de multas y dictaduras bailando a la luz de las fogatas. La quema de aquellos papeles marcaba el fin de su esclavitud.



Así se acabaron las fronteras y las aduanas. Nadie más considera extraños a sus semejantes y se acabaron los extranjeros. El mundo realmente comenzó a unirse, pues no se necesitaban visas ni pasaporte para viajar; ya no existían los gobiernos ni todas las complicaciones que ellos creaban. Las guerras terminaron automáticamente, ya que no había quien sostuviera los gastos bélicos. Por su parte, los soldados comprendieron que no tenían ninguna razón para pelear. Los ejércitos se desintegraron y el armamento corrió la suerte de sus padres, los papeles oficiales. Tan sólo algunos miles de soldados retornaron a sus países con armas. Ellos tenían la consigna de vigilar que el fin del poder de unos hombres sobre los demás fuera efectivo. Afortunadamente, la violencia no fue necesaria. El último acto de los gobiernos fue la repartición de su respectiva reserva monetaria entre los pobres de sus naciones. La miseria dejó de existir y el mundo adoptó una sola moneda: la humanidad comenzaba una nueva historia.

Actualmente las cosas no podrían estar mejor: ya no hay promesas políticas. Los hombres sólo trabajan cuatro días a la semana y todos tienen empleo. Su trabajo les rinde perfectamente, pues nadie tiene que mantener a un gobierno. Las grandes ciudades han desaparecido y nuestro aire es más puro que nunca. Las células atómicas de las bombas que las potencias creaban para amenazar a sus contrincantes son la base de nuestra economía. El átomo explota el mar, el desierto y el campo, y el hombre sólo recoge los beneficios. La gente vive más y mejor que antes. Las enfermedades psíquicas han desaparecido: el hombre sólo tiene que preocuparse por sí mismo. No hay clases sociales: cada ser humano vale por lo que es y no por la situación en que le tocó nacer. Nadie cuida de nadie. Hemos desechado a las policías y a los cuerpos de vigilancia; únicamente conservamos una ciudad semejante a las de antaño. Allí van las gentes a hacer penitencia. En ella escuchan las palabras muertas de las arengas políticas, sufren por la demagogia, pagan contribuciones por todo lo que hacen, y viven como antes hasta que se purifican y se consideran aptos para reincorporarse a sus semejantes.

Todo es autonomía en las nuevas generaciones que nunca han sabido lo que es la rutina. Nadie parece cansarse jamás; la única medida del hombre es su libertad. La ciencia ha alcanzado niveles insospechados. El arte y la cultura son promordiales en la vida de cada individuo. La gente viaja constantemente. Dichos viajes fortalecen la comunicación entre las personas y esto se traduce en una gran comprensión. Hemos conservado los idiomas con el fin de diferenciar a los hombres y dejarlos expresarse tal como son. Por ello persiste la idea de nacionalidad. Gracias a ella se encamina el espíritu de lucha humano: en vez de hospitales construimos estadios: las guerras han sido reemplazadas por innumerables eventos deportivos. Todos los hombres y las mujeres de la tierra participan en estas olimpiadas permanentes. Así la humanidad vive en perfecta armonía gracias al deporte, la ciencia, el arte y la cultura.

Ahora sólo esperamos que Adán le devuelva el mordisco a Eva y todo vuelva a ser como en un principio.

Avándaro-México, diciembre de 1970.

CONTRA LA PARED

(fragmento)

Gustavo Leño / Universidad de Guadalajara

Deshaciendo transparentes sus ojos volviendo blandos en el cuerpo del recuerdo elabora desde la lluvia cada gota, alguna traición elena recogiendo el pensamiento lentamente el vientre interminable, inclinándose desde la cama hacia el agua que parece cubrir todos sus nombres volviendo su cuerpo en los pasillos de las palabras y la cabeza sacudiendo el peso del recuerdo y la necesidad de recordarlo todo para hundirse al vientre y la palabra no parecen tener fin posiblemente imagina su cuerpo y repasa la carne dura del pecho que guarda los cuerpos innumerables de adulterios o incestos confundidos entre las manos y el viento que penetra su piel por la tarde para hundirse en su memoria sin distinción posible desapareciendo en la pesadez del sueño retrasa sus piernas vuelve las hojas que arden en su mirada: la luz vertical y amarilla corta y humedece el sentimiento con un sabor de hiel, donde el sueño también termina: las páginas y la superficie se convierten en su percepción evitando los cabellos que se desprenden y se alzan como puntas de acero, evitando el humo que se desvanece y aparece con el agua que, en el fin la luz salta con las gotas del agua volviendo internamente la conciencia al cuerpo gruesa y suavemente invade los ojos convirtiendo la carne en un objeto incomprensible de la tarde tras los tanques de gas estallando y aflorando un imaginado arcoiris de algún lugar lugar lejano/nadie imaginaria después el cuerpo como el agua llena el rostro y vuelve la cara hacia la palabra llevando el sonido hasta la boca y el sentimiento de sus piernas a la garganta volcando la resignación en su mano cuando tocas con los dedos la cicatriz en su espalda y vuelves la vista hacia tu propio cuerpo que se abre a tiempos precisos como la luz que devuelve a tus piernas al hombre a las cosas a la memoria menstruales ciclos menstruales voy volviendo: el color se vierte en la alfombra el vino se forma en la garganta la carne de maría se desvanece y el recuerdo convierte presente el tiempo vuelve al cuello y corta el silencio llevando el sonido a las entrañas rodea el cuerpo de lascivia como el plomo cae a la memoria haciendo el movimiento de los dedos en el cigarro una aventura imposible; la ceniza queda intacta y el aire de la boca agudamente a través de las miradas: un recuerdo que vendrá al cuerpo cuando el cigarro y tu piel se renueva en el óvalo del huevo mientras la sangre esférica se repliega penetra el aire hacia el recuerdo y devuelves el tiempo a las arrugas, atrás para volverse: espejo.

Prefacio: me he detenido en la puerta, al principio de la sangre y las venas aún están abiertas y las palabras y los signos devueltos al vientre.

Tu padre deja sus manos y baja la mirada por la tarde desde tu cuerpo. Detiene las esferas de los ojos en tu carne y penetra por las piernas la carne sometida al frío descubierta, en la memoria, niña de una tarde:

Las arpas amplias de la carne vibran con el aire entre la saliva y el deseo. Su pelo se desborda en el cerebro y cubre la memoria del hombre bajo la sombra viril de todos los cuerpos y retrae el tiempo como el grito de tu padre en el silencio suave, desdientes

de, roto sin obediencia, formando con el antebrazo un semicírculo sobre la perforación sexual y roja de tu otro cuerpo y el recuerdo de tu padre, de Elena, otra imagen forma el sentimiento en el estómago que atraviesa el tórax entre las vértebras hacia la base del cerebro oblicuamente por un nervio roto que desprende la sangre sobre el brazo lleva su mano a tu cara para detenerse en la memoria bajo una piel cubierta de lujuria plural, prohibida; bajo la cara el asco de la lascivia activa las glándulas salivales y las uñas de tu padre disuelven en sudor la sensación de tu piel que aflora un estímulo en las glándulas excitadas invadidas por el asco o la saliva para alejarte de él en la imaginación.

Elena recoge el aire de la habitación y disuelve su aliento en los cuerpos pequeños de la materia oxigenando cada punto donde fluye el fuego para volver una sangre oscura a la memoria; Elena retorna por una herida cerrada hacia el dolor del sexo o hacia otra muerte distinta y primitiva, a la sombra del comienzo, retornando en las huellas de la carne por las letras de la prostitución hacia el incesto y la inocencia, flexionando: revuelta revólver. El recuerdo se recoge finalmente dentro e imagina el cilindro de anillos que componen su cuerpo, círculos y esferas, y curvas y placidez, y esperanza y reposo, y suavidad, e infinitud. . .

Regresa la memoria semejante a sangre; vuelve en círculos cerrados y concéntricos al iris y vuelve a tu nombre de hermana el agua en otros nombres la palabra queda en tu hombro: el incesto es tu propio nombre, manos y miembros de un mismo cuerpo.

Los dedos bajan lentamente mientras el tiempo deshace las palabras Elena se restituye al tiempo que se une a la carne de madre: tu costado se hunde en la oscuridad de su vientre y se abandona en el agua y el pensamiento que cubre los oídos; se apaga el silencio y cierra los ojos. dijiste: tu costado. . . es como leche tu cuerpo que se disuelve entre palabras cerradas y antiguas; como manantial agotado tu carne se desiste. El aire roza la cara y la noche asume todas sus heridas; la oscuridad se construye con montes y minutos y las cicatrices de la tarde, convirtiendo todo a un segundo.

La luz refleja una ranura de sus sensaciones en el lomo del agua, el cuerpo abre la tarde y se forma la carne a la temperatura del hielo entrecerrando las uñas abriendo la palabra hacia el oeste y el odio; permanece el olvido entre cabellos cubriendo el recuerdo de la fotografía y las camas donde permanece el olor de la soledad como orín agrio y húmedo todavía, como la saliva brota en el borde del labio apenas se evapora enfriando la carne por dentro bajo el abrigo largo, gris, impidiendo su piel a la lluvia: sentaste aquella tarde la arena que llenaba la ropa penetrando gradual por la piel hasta la sangre en el animal ahogado, su madre vieja, cubierta por mangas de lluvia, inservible, estrecha.

El llanto es también la carne que desciende por sus costados y se extiende y se pierde en la arena absorbiendo el humo y la desesperanza este verano entre las palabras, ahogado por presencias minuciosas de instintos, devorado: el agua vuelca y ensancha las paredes del vientre abierto en el parto humedecido. Eduardo enumera sus cabellos como alvéolos recogiendo el brillo multiplicado del agua, dobla su cuello y describe un arco de círculo con el centro en la base del cuello y el vértice girado hasta sus párpados separados proporcionalmente al movimiento regular de los ojos en una muñeca. Las palabras se desprenden desde su retina hacia la memoria o el olvido: internarse tu carne en el bosque soles llevando espejos cabalgando ríos juntos la madera, madre, la sangre por nuestros ojos quemando la memoria de las tardes cerradas, y manchar la sangre con frío, vimos, con la inclemencia del recuerdo, entre la tarde sentados, las manos que formó el aire desde el olvido, y perderse olvidarse la memoria.

El padre está en el sofá, abierto apenas desprendida la memoria de su pecho. El salón se llenaba de olvido y humo por la boca, encendía la idea de su cuerpo formándose al sexo y a la sombra de su vientre, a los pies de mi padre, con una memoria presente no acordada, adherida en su cuerpo prostituido, errante se abría su palabra desde bocas internas donde el recuerdo quedaba con la formación que el silencio rompía, permaneciendo ahogadas, hundido entre el sonido de la piel y ocultas y heridas por el cabello o el sudor formando un resentimiento extenso donde caber esta tarde y el olvido, llovía.

sedujiste un recuerdo intentando las letras de una descripción justa que la garganta y el estómago rompían en olvidos disecados, variables, y miembros aparcados junto al sonido de las formas sordas de tu nombre, a la orilla de nuestra madre junto a miembros derruidos desde la lima de tu lengua al borde de la noche, descendiendo duros párpados pesados de plomo descendiendo la noche desde tu carne.

La tarde como un cuerpo vertical entre los dientes o un rumor de bóvedas confundidas entre los cabellos se adhería junto al recuerdo de la lluvia en la espalda y el murmullo del vientre rozando la superficie del agua, para iniciar un olvido entre ocasiones que restituye el agua y las formaciones marinas que la memoria dilata, elena.

Giran lentamente tenso los músculos del cuello y vuelvo la cara hacia la luz quedan los objetos vueltos; ella es el recuerdo, y el padre muerto: en los pasos, en las piernas de tu padre a través del humo en las arterias, la circulación líquida como la sombra de esta tarde. Abriste los brazos transportando el humo expandido entre los dedos como membranas interminables cubriendo el color y glúteos distendiendo su sonido. Imaginaste las curvas que informó la sangre en su cuerpo trotando tus recuerdos por un olvido extenso según las palabras crecían y las formaciones del humo. Formaste a través de su piel las palabras como materia palpable y sentiste las puntas de los dedos llenos y suaves; luego comenzaban a perderse disolviéndose para conducir el cuerpo hacia la imposibilidad de la materia y la ausencia, llevándose en el sentido contrario del reloj hacia su cuerpo, papel vuelto en dobleces, negado por la imposibilidad de la lectura que mantenías. abierto a las posibilidades proximidades de tu cuerpo en el cuerpo de tu padre: se abría su vientre y giraban las puertas dejando escapar lentamente la oscuridad en el estómago del mueble húmedo: tu madre acercó según crecían los broches plateados prendidos en el pecho y sobre su vientre. cerraste los párpados y te cegaba un reflejo interna cazabas su nombre: eduardo detuvo la tarde y devolvió la palabra a su boca extendiendo la mirada y desdoblando las manos empuñadas: el frío se detenía, se iba. Encerrando el oxígeno en la saliva el aire rompía en la cara y entregaba tu soledad a las hormigas. El fuego de la imaginación estallaba desde el núcleo de tu cuerpo se abrasaba la piel en el infierno de tus palabras, madre, me detuvo. después no pude mover mi mano.





BIBLIOGRAFIA de ERNESTO MEJIA SANCHEZ

Julio Valle-Castillo

I. Libros y ensayos personales publicados en revistas especializadas o en volúmenes colectivos de los cuales se han hecho tirada aparte

- "La mujer nicaragüense en los cronistas [y] viajeros", en *Cuaderno del Taller San Lucas*, Granada, Nicaragua, octubre de 1942, núm. 1, pp. 137-176 (en colaboración con José Coronel Urtecho).
- *Romances y corridos nicaragüenses*, México, Imprenta Universitaria, 1946, 124 pp.
- "Darío y Montalvo", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1948, año II, núm. 4, pp. 360-372.
- *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, México, Ediciones Studium, 1951, 96 pp. (Colección Studium, núm. 2.)
- "Poesías inéditas del Príncipe de Esquilache", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México-Cambridge, El Colegio de México, Harvard University, 1953, año VII, núms. 3-4 (*Homenaje a Amado Alonso*, II), pp. 352-363 (en colaboración con Luis Alberto Ratto).
- "La poesía contemporánea en Centroamérica", en las *Primeras Jornadas de Lengua y Literatura Hispanoamericana*, Salamanca, 1956, vol. I, pp. 249-256 (*Acta Salmanticensia*, Filosofía y Letras, tomo X).
- "Las humanidades de Rubén Darío", en el *Libro Jubilar de Alfonso Reyes*, México, UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1956, pp. 243-263.
- "Montalvo y Menéndez Pelayo", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1957, año XI, núms. 3-4, pp. 366-385.
- "Más sobre Montalvo y Menéndez Pelayo", en la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, 1958, año XII, núms. 3-4, pp. 394-396.
- "Los pastiches huguescos de Gutiérrez Nájera", en *Revista Iberoamericana*, México, 1960, vol. XXV, núm. 49, pp. 149-152.
- *Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera*, México, UNAM, Biblioteca Nacional, Dirección General de Publicaciones, 1959. 56 pp.
- *Los primeros cuentos de Rubén Darío*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1961, 172 pp. (Colección "Filosofía y Letras", núm. 55).

- "La vida en la obra de Alfonso Reyes", en *Humanitas*, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, Monterrey, año II, núm. 2, 1961, pp. 355-369.
- "La Biblioteca Internacional de Obras Famosas", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1962, año II, pp. 289-291.
- Biografías de Rufino Blanco-Fombona, Alejo Carpentier, Manuel Díaz Rodríguez; Lino Novás Calvo, Luis Palés Matos, Teresa de la Parra y José María Peralta Lagos, en el *Lexicon der Weltliteratur im 20. Jahrhundert*, Freiburg, Herder Verlag, 1960, vol. I, pp. 192, 310, 311, 456, 457; vol. II, p. 546, 589, 596, 597 y 617.
- "El pensamiento literario de Rousseau", en *Presencia de Rousseau*, México, UNAM, Publicaciones de la Coordinación de Humanidades, 1962, pp. 127-152.
- "Del primer Santayana", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1963, año III, pp. 267-286.
- "Mier, defensor de Las Casas", en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, julio-diciembre de 1963, tomo XIV, núms. 3-4, pp. 57-84.
- "Los últimos días de José Martí", en *Humanitas*, Anuario del Centro de Estudios Humanísticos, Universidad de Nuevo León, Monterrey, 1963, núm. 4, pp. 343-355.
- "Rafael Heliodoro Valle, ciudadano de América", en la *Corona a la memoria de Rafael Heliodoro Valle*, México, Editorial Libros de México, S. A., 1963, pp. 58-62 (y citado en las pp. 39, 51, 92, 95, 121 y 319).
- "El orden en los papeles" (sobre las *Obras completas* de Alfonso Reyes y "Gutiérrez Nájera, crítico", en *Nuestra década*, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1964, vol. II, pp. 656-658 y 664-666, respectivamente.
- "Urbina y la Biblioteca Nacional", en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, enero-junio de 1964, tomo XV, núms. 1-2, pp. 61-88.
- *Hércules y Onfalia, motivo modernista*, México, 1964, 16 pp.
- "Más sobre Unamuno y Reyes", en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, julio-diciembre de 1964, tomo XV, núms. 3-4 pp. 7-23.
- "De Unamuno y Nervo", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1964, año VI, pp. 203-235.
- "Rubén Darío, poeta del siglo XX", en *Rubén Darío en Oxford*, Managua, Academia Nicaragüense de la Lengua, 1966, pp. 79-112 (volumen colaboración con C. M. Bowra, Arturo Torres Ríoseco y Luis Cernuda).
- *Idem*, en *Universidades*, Unión de Universidades de América Latina, México, abril-septiembre de 1966, pp. 9-26, seguido de una antología de Darío, pp. 27-50.
- *Las Casas en México. Exposición bibliográfica conmemorativa del cuarto centenario de su muerte*, México, UNAM, Instituto Bibliográfico Mexicano-Biblioteca Nacional, 1967, 174 pp. (anejos al *Boletín de la Biblioteca Nacional*, núm. 2).
- "Las relaciones literarias", en *Revista Iberoamericana*, México, 1966, vol. XXXII, núm. 62, pp. 193-210.
- "Discurso como Secretario del XII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana", en la *Memoria correspondiente: El teatro en Iberoamérica*, México, IILI, 1966, pp. 25-26.
- "Las Casas en la Biblioteca Nacional", en el *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, julio-diciembre de 1966, tomo XVII, núms. 3-4, pp. 11-16.
- "Rubén Darío y Alfonso Reyes", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1966-1967, vol. VI-VII, pp. 217-221.

- "Poemas de Leopoldo Lugones en la *Revista Moderna de México*", en *Revista Iberoamericana*, México, 1967, vol. XXXIII, núm. 63, pp. 125-130 (en colaboración con Alfredo A. Roggiano).
- "Alrededor de Azorín", *Universidad de San Carlos*, Guatemala, 1967, núm. LXIX, pp. 35-42.
- "Darío y Centroamérica", en *Revista Iberoamericana*, México, 1967, vol. XXXIII, núm. 64, pp. 189-208.
- *La vida en la obra de Alfonso Reyes*, México, SEP, Cuadernos de Lectura Popular, 1966, 60 pp. (Colección "La Honda del Espíritu").
- "El nicaragüense Rubén Darío", en la *Revista de Historia de América*, México, 1967, núms. 63-64, pp. 117-135.
- "Manuscritos lascasianos en México", en Nicolás León, *Noticia y descripción de un códice del ilustrísimo señor fray Bartolomé de las Casas, existente en la Biblioteca del Estado de Oaxaca*, edición y notas de Andrés Henestrosa, México, 1967, pp. 25-31 ("Bibliófilos Oaxaqueños", núm. 3).
- "El nicaragüense Rubén Darío", en el *Primer Congreso Regional de Academias de la Lengua de Centroamérica y Panamá*, Managua, 1967, pp. 123-135 (se aclara que es el mismo texto de igual título, pero sin las notas al pie).
- "Rubén Darío", en *Grandes vidas. Grandes obras*, México, Selecciones del Reader's Digest, 1967, pp. 456-461 (se aclara que es el mismo ensayo anterior, sin notas, y abreviando para una edición popular de 60 000 ejemplares).
- "El doctor Mier, primer editor moderno de Las Casas", en *Conciencia y autenticidad históricas*, escritos en Homenaje a Edmundo O'Gorman, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Históricas, 1968, pp. 199-214.
- *Idem*, en *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento de *El Nacional*, México, 18 de mayo de 1969, núm. 16, p. 3 (se aclara que es una reproducción abreviada, pero con notas, que llegan hasta la núm. 19).
- "Menéndez Pidal y Alfonso Reyes", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1968-1969, vol. VII, pp. 25-42.
- *Inquisición sobre Oaxaca y otros textos*, antiguos linóleos de Elvira Gascón, México, 1969, 40 pp. ("Bibliófilos Oaxaqueños", núm. 8).
- "Valle, devoto de Darío", en *Espejo, Letras, Artes e Ideas de México*, México, segundo y tercer trimestre de 1969, núm. 8, pp. 21-29.
- "Selva de recuerdos" [personales], en *Presencia de Alfonso Reyes*, Homenaje en el X aniversario de su muerte, Fondo de Cultura Económica, México, 1969, pp. 71-84.
- "Salomón de la Selva", en *Homenaje a Salomón de la Selva*, León de Nicaragua, Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 1969, pp. 78-88 ("Cuadernos Universitarios", núm. 5).
- "Unos hexámetros latinos desconocidos del gran humanista venezolano" [Andrés Bello], en el *Boletín de la Comunidad Latinoamericana de Escritores*, México, 1970, núm. 8, pp. 8-17.
- "Un vocabulario de indigenismos americanos del siglo XVII", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1970, vol. VIII, pp. 19-38.
- *Cuestiones rubendarianas*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1970, 272 pp. (colección "Cimas de América", núm. 12).
- *Gaspar Pérez de Villagrà en la Nueva España*, México, UNAM, 1970, 24 pp. "Cuadernos del Centro de Estudios Literarios", núm. 1.
- "Ensayo sobre el ensayo hispanoamericano", en la *Memoria del XIV Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: El ensayo y la crítica en Iberoamérica*, Toronto, Canadá, Universi-

dad de Toronto, 1970, p. 17-22 (fue elegida como la primera ponencia a leer en este Congreso).

□
"Una noche de mayo" [el 17 de mayo de 1889, nacimiento de Alfonso Reyes, celebrado el 17 de mayo de 1971, con asistencia del señor Presidente de la República, en la Capilla Alfonsina], en *Boletín Capilla Alfonsina*, México, abril-mayo-junio de 1971, núm. 20, pp. 16-17.

□
"Los amigos de Alfonso Reyes", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1971, vol. IX, pp. 99-114.

□
"Nuevo dibujo biográfico de Rubén Darío", en *El festival Rubén Darío en Puerto Rico*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez, 1971, pp. 203-216.

□
"Los comienzos del poema en prosa en Hispanoamérica", en *Revista de Letras*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, marzo de 1972, núm. 13, pp. 86-101 (la tirada aparte no incluye la "Antología del poema en prosa en Puerto Rico", seleccionada por el autor, pp. 102-125).

□
"Anversos y reversos de Julio Torri" + "Poemas en prosa de Julio Torri" [Selección del autor del ensayo], en *Revista de Letras*, Mayagüez, Universidad de Puerto Rico, junio de 1972, núm. 14, pp. 234-240; la selección, pp. 241-256.

□
"Crónica del (I) Coloquio Internacional José Martí", en *Cuadernos Americanos*, México, noviembre-diciembre de 1972, año XXXI, núm. 6, pp. 73-82.

II. Ediciones críticas, antologías, recopilaciones, con prólogo, estudios preliminares y notas

□
Rubén Darío, *Cuentos completos*, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, estudio preliminar de Raimundo Lida, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1950, LXXII + 360 pp. (la nota a la presente edición, además de las notas al pie de página, pp. LXVIII-LXXII). Biblioteca Americana, núm. 12.

□
Rubén Darío, *Poesía. Libros poéticos completos y antología de la obra dispersa*, estudio preliminar de Enrique Anderson Imbert, edición de Ernesto Mejía Sánchez, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, LV + 512 pp. (la advertencia al presente volumen, además del orden y fijación cronológica, en las pp. LIII-LV). Biblioteca Americana, núm. 20.

□
Manuel Gutiérrez Nájera, *Cartas del jueves*, edición y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Las Letras Patrias, 1957, 40 pp.

□
Rubén Darío, *Doce cuentos*, Managua, Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 1958, 80 pp.

□
Manuel Gutiérrez Nájera, *Obras. Crítica literaria, I. Ideas y temas literarios. Literatura mexicana*, investigación y recopilación de E. K. Mapes, edición y notas de Ernesto Mejía Sánchez, Introducción de Porfirio Martínez Peñaloza, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1959, 546 pp. (además de las notas al pie la nota a la presente edición, en las pp. 7-13). Nueva Biblioteca Mexicana, núm. 4.

□
Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense. La antigua retórica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1961, 590 pp. (además de las notas al pie de página, la nota preliminar, en las pp. 7-11). *completas*. XIII (Letras Mexicanas).. *Obras*

- Alfonso Reyes, *La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales*, México, Fondo de Cultura Económica, 1962, 418 pp. (además de las notas al pie, la nota preliminar, en las pp. 7-16). *Obras completas*, XIV (Letras Mexicanas).
- Alfonso Reyes, *El deslinde. Apuntes para la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1963, 523 pp. (además de las notas al pie, la nota preliminar, en las pp. 7-14). *Obras completas*, XV (Letras Mexicanas).
- Alfonso Reyes, *Religión griega. Mitología griega*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, 616 pp. (además de las notas al pie, la nota preliminar, en las pp. 7-16). *Obras completas*, XVI (Letras Mexicanas).
- Miguel de Unamuno, "Un cuento desconocido: De beso a beso" (con una nota preliminar de Ernesto Mejía Sánchez, "Ecos mexicanos del centenario de Unamuno", en el *Anuario de Letras*, México, UNAM, 1965, año V, pp. 203-211).
- Alfonso Reyes, *Los héroes. Junta de sombras*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 574 pp. (además de las notas al pie, la nota preliminar, en las pp. 7-24). *Obras completas*, XVII (Letras Mexicanas).
- Alfonso Reyes, *Libros y libreros en la antigüedad*, estudio preliminar y notas de Ernesto Mejía Sánchez, tirada aparte del *Boletín de la Biblioteca Nacional*, México, UNAM, julio-diciembre de 1965, pp. 5-38.
- Alfonso Reyes, *Estudios helénicos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, 454 pp. nota preliminar, pp. 7-18. *Obras completas*, XVIII (Letras Mexicanas).
- Andrés Henestrosa, *Retrato de mi madre*, introducción por Ernesto Mejía Sánchez, México, 1967, 26 pp. (Bibliófilos Oaxaqueños, núm. 5).
- Alfonso Reyes, *Los poemas homéricos. La Iliada. La afición de Grecia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968, 444 pp. Estudio preliminar, pp. 7-20. *Obras completas*, XIX (Letras Mexicanas).
- Ernesto Mejía Sánchez, *Estudios sobre Rubén Darío*, compilación y prólogo de... , México, Fondo de Cultura Económica, Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1968, 630 pp. (se reúne en este volumen una serie de ensayos y monografías sobre el poeta nicaragüense, por primera vez), Serie: Lengua y Estudios Literarios.
- Andrés Henestrosa, *Mis primos los Fuentes. Los hombres que dispersó la danza. El temor de Dios. Tres cartas autobiográficas*, presentación de Ernesto Mejía Sánchez, México, Organización Editorial Novaro, S. A., 1969, 158 pp. la presentación, en las pp. 9-14.
- Alfonso Reyes, *Vida y ficción*, edición y prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, 176 pp. el prólogo en las pp. 7-34 (Letras Mexicanas, núm. 100).
- Amado Nervo, *Plenitud. Perlas negras. Místicas. Los jardines interiores. El estanque de los lotos*, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Editorial Porrúa, S. A., 1971, XXIII + 216 pp. (colección "Sepan Cuantos...", núm. 171). El prólogo, en las pp. IX-XXIII.
- Ernesto Mejía Sánchez, *Antología de la prosa en lengua española, siglos XVIII y XIX*, México, UNAM, 1971, 196 pp. (Lecturas Universitarias, núm. 4).
- Amado Nervo, *La amada inmóvil. Serenidad. Elevación. La última luna*, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, México, Editorial Porrúa, S. A., 1971, XXIII + 237 pp. (colección "Sepan Cuantos...", núm. 175), el prólogo, en las pp. IX-XXIII.
- Rubén Darío, *Antología poética de...*, selección y nota de Pedro Henríquez Ureña, estudio preliminar de Ernesto Mejía Sánchez, México, UNAM, Dirección General de Publicaciones, 1971, XXXI + 214 pp. (colección "Nuestros Clásicos", núm. 36), el estudio preliminar, en las pp. V-XXV; y nota a la presente antología, pp. XXV-XXVII.

□ Ernesto Mejía Sánchez & Fedro Guillén, *El ensayo actual latinoamericano (Antología)*, selección, prólogo y notas de . . . , México, Ediciones De Andrea, Comunidad Latinoamericana de Escritores, 1971, 292 pp. (el prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, en las pp. 5-13).

□ Salomón de la Selva, *Acolmíxtli Nezahualcóyotl. Poema en tres tiempos clásicos*, Acroasis de Ernesto Mejía Sánchez, México, Gobierno del Estado de México, 1972, 128 pp. (la acroasis, en las pp. 11-22).

□ Ernesto Mejía Sánchez, *Antología de la prosa en lengua española, Siglo XIX*, México, UNAM, 1972, 220 pp. (Lecturas Universitarias, núm. 13).

□ Salomón de la Selva, *La amada muerta*, acroasis de Ernesto Mejía Sánchez, Managua, Ediciones El Pez y la Serpiente, 1972, 10 pp. (la acroasis, en las pp. 3-4).

□ La crítica de la novela iberoamericana

□ La crítica de la novela iberoamericana contemporánea. *Antología*, prólogo de Ernesto Mejía Sánchez, selección y bibliografía de Aurora M. Ocampo, México, UNAM, Centro de Estudios Literarios, 1973, 236 pp.

Julio Valle-Castillo
México, abril de 1973.



Siendo director general
de Publicaciones Jorge
Gurría Lacroix
se terminó la impresión
de *Punto de Partida* 34-35
el día 13 de mayo de 1974
Su tipografía se hizo con
Bask 11:12 y PR 10:11
Se tiraron 2 000 ejemplares

AÑO V y VI

INDICE DE AUTORES

- 26 José Joaquín Blanco
Enrique Suárez Iñiguez
- José Newman
- 27 Jorge Ruedas
- Edgar Linás Alvarez
- Oscar Guzmán Ayala
Alfonso V. Jurado
Ignacio Sosa Alvarez
Rutilo Riestra de Wolf
Luis Angeles Angeles
- Edgar Linás Alvarez
- José Joaquín Blanco
- Norma Kreimerman
José E. González Ruiz
María Angeles García López
- María Socorro Cruz Aponte
- Lorenza Flores
- 26 Proust Recobrado
Ensayo sobre la idea de la democracia y los problemas políticos en "20 años después" de Luis Cabrera
La enseñanza en el Medio Universitario: una aproximación analítica.
Sobre el concepto de enajenación en Marx y algunas de sus alternativas
La Universidad y el desarrollo de América Latina.
Largo, ancho, alto, tiempo, Dios
Destino.
Cultura y dependencia en Latinoamérica.
Cultura y dependencia.
Crítica y Proposiciones para el estudio de la cultura y la dependencia en América Latina,
La educación de los esclavos negros: el caso de Colombia.
Universidad y sociedad: aspectos de una lucha.
Universidad y sociedad.
Sociedad y Universidad.
El empleo de la: Del tiempo en la *Segunda Muerte de Ramón Mercader*, de Jorge Semprún.
Max Scheler : el concepto del Hombre en la Naturaleza.
Teoría de Conjuntos aplicada a la Arqueología.
- ENSAYO (2)
- Blanca Angélica Gómez Vega
- Eduardo Casar
- 32-33 Margarita Carbó
Rocío Olivares
Ignacio Merino
Jaime Gallegos
David Martín del Campo
- 34-35 Juan Coronado
Víctor López Villafañe
- Juan Rosas Gutiérrez
- Estructura e imágenes literarias en el *Mirón* de Robbe -Grillet.
Octavio Paz (o "¡Quita esa mano de encima!").
Fundamentos ideológicos del anarquismo.
Los muertos de James Joyce.
Quevedo y el surrealismo .
Onetti frente al espejo.
Hartas y ávidas de sufrir. . . ellas, las hembras golosas (El Hembrismo).
Viaje al Reino de este Mundo.
Algunas notas sobre la modernización y la dependencia en América Latina.
Mecánica General de Ecología y algunos postulados teóricos acerca de "Ecología Cultural".
- POESIA
- Jorge Salmún Ríos
José de Jesús Sampetro
- Pájaro, un día de noche.
Poemas

- | | | |
|-------|---|--|
| 26 | Raúl López H.
Rosendo Valdez Rivera
Oscar Yoldi, Sylvia Paz Paredes,
Alejandra Acevedo
Eduardo Montalvo | Poemas
Poemas
A la lema hablaban tres
Colibrí |
| 27 | Manuel Cosío
Eduardo Hurtado Montalvo
Esperanza Salcedo
Atsuko Tanabe
Octavio Reyes | Poemas
Cilisia
Poemas
Metamorfosis
Poemas |
| 28 | Federico Angulo
Eduardo Santos | Oniria
Compartimiento Estanco |
| 29 | José G. Newman Valenzuela | El tiempo es mi único vecino y nunca sale. |
| | José Joaquín Blanco
Roberto Arizmendi
Edmundo Font López
Rutilio Riestra de Wolf | Descripción de Eneas
Me dijiste una vez
Poemas
Poemas |
| 30 | Miguel Angel Flores
Federico Angulo
Enrique Márquez
Gustavo A. Castañeda Limón
José Joaquín Blanco | Nostalgias del país lejano
Poemas
Poemas
Poemas
Ciertas texturas |
| 31 | José Joaquín Blanco
José Luis de la Vega
Carla Hagen
Emiliano González
Jorge Martínez Rodríguez | Poemas
De una ausencia
Viñetas
Poemas
De qué furiosa jungla estamos hechos |
| 32-33 | Manuel Cosío
Coral Bracho Carpizo
Gloria Gervitz
Ignacio Cepeda | Poemas
Poemas
Poemas
Poemas |

POESIA (2)

- | | | |
|-------|---|--|
| 34-35 | Ana Ilce Gómez
(Universidad de Nicaragua)
Eugenia Gaona | El otro día está aquí y otros poemas
Los signos del agua y otros poemas |
|-------|---|--|

TEATRO (EL NAHUAL)

- | | | |
|----|---|---|
| | Daisy Carballo
Rosa Ma. Salazar Caso
Carlos Edgardo Cabrales | El teatro breve de Elena Garro
Orígenes del Auto Sacramental
Panorama escénico de El Salvador "Escena Futura": grupo de renovación teatral Grotowsky o la Búsqueda Constante.
Entrevista a Martha Verduzco
Reflexión analítica sobre el <i>Doctor Fausto</i> . |
| 27 | Luis Paillés y Victoria
Luis de Tavira

Daisy Carballo | Teatro Iberoamericano: Una interpretación de <i>La Hiel Nuestra de Cada Día</i> de Luis Rafael Sánchez.
El autor y su época. Los criterios de la crítica. |
| 28 | Justo Arroyo

Edelmira Ramírez y
Lucía Paillés
Emma Rueda
Agustín Monsreal
Agustín Monsreal
Federico Rebolledo Mota
Luis R. Hernández Venegas | Entrevista a Ludwig Margules
El teatro usa doble. Antonin Artaud
El teatro interior del Alma con su Dios
El Ritual de la Fiesta Triste
Doce Horas (monólogo o soliloquio)
<i>La Búsqueda</i> . Adaptación de <i>Mudarse por Mesurarse</i> , de Juan Ruiz de Alarcón
Editorial |
| 29 | Ignacio Cristóbal Merino
Justo Arroyo | La Complejidad en Conejo Blanco y Juegos de Masacre. |

Miriam Betancourt de Pitty
José Joaquín Blanco
Paulina Morales
Ignacio Cristóbal Merino
Lucía Pallés, Edelmira Ramírez
Leyva, Victoria Brocchia y
Luis de Távira
Ilse Heckel

El teatro y sus problemas (entrevistas)
La invención de la primavera (creación)
Diseños para Máscaras
Editorial

Conversación con Juan José Arreola.
Juegos del Polichinela

TEATRO (EL NAHUAL 2)

José Luis Ibáñez
Ignacio Cristóbal Merino

Hesiquio Ramos y Moisés Chávez
Schimill

32-33 Luz Ma. Nájera
José Luis Ibáñez

José Joaquín Blanco
Elisa Martínez
Cecilia Alatorre
Jorge Ortiz R.
Edelmira Ramírez

Elisa Martínez
Elisa Martínez

Lya Angel

Xavier Lizárraga
Freda

José Baca

Sara Ríos Everardo

Hesiquio Ramos

Ignacio Cristóbal Merino

H. M. Reed

Jon Slaven

Editorial: En este poco de cuerpo
Gracias y desgracias del Ojo de Culo y
otros escritos satisfactorios de Don Fran-
cisco Quevedo y Villegas. Versión teatral
en un acto.

Partitura: La Estafa Dura

Ilustración: El Ahorcado y la Alcahueta
(fotografías).

Introducción

Acciones inverosímiles: recursos de la
escena isabelina y española

Entre la imaginación y la fuga

Tu país está feliz

Inmaculada

De la creación y experimentación

Juegos de Masacre o La Vigencia de
Artaud

Golem

Silencio pollos pelones, les van a echar
maíz.

Definición, carácter y función de la críti-
ca teatral (conferencia)

Atila o los inventos (creación)

El Lobo Estepario (sólo para locos) de
Hermann Hesse como ensayo escénico.

Programa de Teatro, viñeta.

Visión del dramaturgo sobre su adap-
tación.

Recapitulación del director de escena.

Notas periodísticas

La producción cinematográfica

Especulaciones sobre la Música del film:
*Siete Melodías, Siete Instrumentos, Siete
Ritmos*, para un prelude.

Prelude en 3. Versión cinematográfica de
El Lobo Estepario de Hermann Hesse. Perí-
frasis y dirección.

Las Relaciones Públicas (comentario al
margen).

Monologue of the wolf

TEATRO (EL NAHUAL 3)

Roberto Aguilar
Enrique Maviño
Hesiquio Ramos

Fotografías de la filmación (intercaladas).

Caricaturas

Bosquejos de Partituras

CUENTO

26 Tita Valencia
Sergio Perelló
Benjamín Ramón
Enrique Jaramillo Levi
Yuri de Gortari

Miserere

La Cabaña

Cundeamur

Las Hormigas Underwood

Pudo ser

27	Antonio Delgado Juan José Oliver Pedro Bouchan Reyes Agustín Cortés Gaviño	Tiempo Continuo El Mudo La Muerte de un Burócrata Lo Otro
28	Ivan Adriano Gilberto Castellanos	La Constante Universal Un regreso sin mañana
29	Luis Rodríguez José Jacobo Díaz Romero Fernando Palacios José Trinidad Memise Carlos Retina Rosales Evodio Escalante José de Villa	Después Los Intrusos El Festín La Cola del Gato Tropicalmente La Tía Antonia La República de los Animales
30	Blanca Mendoza Alfonso Alvarado Ernesto Cervantes Martínez	Absurdas Reflexiones Persecución Yo conocí a Enrique
31	Bernardo Ruiz Luis Ignacio de la Peña Adrián Palomeque García Elena Milán Elena Milán	Cleo Bienvenido a casa, querido El Sombrerón El Pulpo El cuerpo de Catarina Hacen las Urracas Fiesta
32-33	José Joaquín Blanco Julio Ruy Macossay Bernardo Ruiz	La extraña experiencia El tímido Fantasma del Número Once. Transposición
34-35	Laura Benítez Marco Aguirre Oscar Mata Gustavo Leño José Antonio Mucio	La Calle Vacía y otros cuentos Una Historia Feliz Contra la Pared El Viaje

VARIA INVENCION

28	Eduardo Pérez Correa	Parábolas
30	Héctor David Torres	Vitrina

VIÑETAS Y PORTADA

26	v y p: Carlos Ortega Guerrero	
27	Viñetas: Rafael Portada:	Rafael Vázquez Lucha Wong
28	Viñetas: Portada:	José Arcadio Rafael Vázquez Mat 70 Pan José Arcadio
29	Viñetas y portada:	José Newman
30	Viñetas: Portada:	Hidalgo, Delia Muñoz Y Eugenio Frixione Hidalgo
31	Portada:	José Antonio Matezanz
32-33	Viñetas:	Alberto González

NOTAS

26	José Carlos Méndez Eleazar López Zamora Jorge Gutiérrez Pérez	Las Insulas Extrañas Variaciones sobre un tema de Tacitus Ianni. Imperialismo y cultura de violencia en América Latina. Claudio Colombani y José Iniago Cintra.
28	Alfonso Alvarado	Veintidós cuentos, cuatro autores.

BIBLIOGRAFIA

Julio Valle Castillo

Bibliografía de Ernesto Mejía Sánchez

EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.
Año II, número 13



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

1. "PRELUDIO en 3"

Argumento inspirado en

EL LOBO ESTEPARIO

de .

HERMANN HESSE

Versión cinematográfica:

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti

Realizada en México, 1966

Música: Hesiquio Ramos

Coreografía: Emily Gamboa

Fotografía: Miguel Fernández

Pinturas: J. Schmill

Diseños: José Baca

Producción: Guadalupe Salcedo

Pantomima:

con:

Esperanza Pascal

Roberto Humphrey

Víctor García

Elizabeth Ortiz

Cristina Martín

Montserrat Queijeiro

Ramón Bezanilla

Tomás Hernández

“Preludio en 3”

para Guadalupe Salcedo Patiño

paráfrasis de

EL LOBO ESTEPARIO

PERSONAJES:

EL LOBO, 50 años de edad. Usa una máscara.

GOETHE, 80 años, vestido a la época de los luises.

(El resto de los personajes visten a la moda de los años veinte.)

LA INSTITUTRIZ

UN FISCAL

UN DOCTOR

LA VIEJITA

EMPRESARIO

UNA CIRQUERA

LA DAMA GORDA

DAMAS PURITANAS

FLAPPERS

UNA PROSTITUTA

ESTUDIANTES

LA NIÑA

EL NIÑO

PAYASO

FOTOGRAFO

PERIODISTA

CHOFER

POLICIA

TRES MONJES

COMPARSA

CORO, diez coreutas mujeres con máscaras de animales, vestidas con malla negra.

La acción real: en un circo, entre la postguerra y la guerra.

EL LOBO ESTEPARIO

PRIMERA PARTE

EL LOBO

Con la pantalla en negro se empieza a oír la música, mostrándose luego el ambiente de un circo, a base de dibujos a color sobre los cuales entran los primeros títulos de la obra. Se ven ángulos de una carpa y diversos letreros. Globos.

1) *Fade in A:*

Interior, noche. Circo.

Close shot

Cara de un animal dibujado y *zoom back* a mostrar ambiente de circo con diversos animales, vistos en diferentes ángulos, y *close shot* de letreros diversos:

“Prohibido dar de comer a los animales...”

“Deje su honorable personalidad en el guardarropa, donde podrá usted recogerla a la salida.”

“Lupus Campestris, 50 años de edad”, y otros.

Close shots sobre dibujos de gentes de circo, en especial de una *cirquera*.

Va apareciendo el título de la obra.

Disolución A:

2) Interior, noche. Circo. *Big long shot* a *full shot* con grúa.

Fade in A:
Música

Rugidos, murmullos.

Crescendo:
música.

Baja la música.

Fade out música.

Fade in música.

Sobre *cirquera* que cobra vida. La cámara la sigue y la vemos hacer piruetas y danzar ridículamente, sobre un ara, al centro de la pista del circo.

Entran en segundo término, en tropel, varios *burgueses*, cuyos paraguas, húmedos, abiertos, se mueven lenta y rítmicamente.

En primer término, se detienen la *gorda*, el *doctor* y unas *damas puritanas*.

Zoom in hasta *medium shot* a *viejita*, que cierra su paraguas y camina rápidamente. Nos sonríe.

Los *burgueses* están sentándose.

Stabling shot de *doctor*, limpiando lentes.

Corte A:

- 3) Interior, noche. Circo. *Medium shot doctor*, en primer término, que limpia sus lentes, con *over lap* de la anterior.

En segundo término, la *cirquera* danza y hace caravanas a un grupo, en segundo término, de *jóvenes*, y al *fiscal* que llegan con el resto de la comparsa.

Dolly back

Dos *flappers* entran.

El *fiscal* inspecciona el lugar, se vuelve a un lado y saluda, quitándose el sombrero, a *damas* que están al fondo. *Flappers* cruzan sonrientes por el frente, hacen un saludo gracioso y salen de cuadro.

Corte A:

- 4) Interior, noche. Circo. *Full shot policía* que establece movimiento, y *traveling* hasta *Medio Contracampo* izquierda, con sugerencia en *medium* de *Flappers* sentadas. Sus paraguas, que están abiertos, se cierran; vemos sus bellos rostros.

Reacción.

Zoom in a piernas de *prostituta* en *top shot* que entran y salen de cuadro.

Paneo a izquierda

Tilt up a full shot de las *damas puritanas* escandalizadas y al *fiscal* que muestra curiosidad.

Paneo a izquierda a full shot prostituta que fuma y camina vulgarmente ante los *jóvenes* que sonrían, maliciosamente, pero disimulan. La *prostituta* camina hacia nosotros triunfante, hasta *medium shot*, y nos lanza una bocanada de humo. *Close up*.

Corte A:

5) Interior, noche. Circo.

Close up viejita que se toca el rostro con una mano. Mismo encuadre que toma anterior. *Disolución A:*

6) Interior, noche. Circo.

Down long shot

La *cirquera* danza. Los *burgueses* en sus gradas.

Entra el empresario, ocupa el centro en alto y habla

Tilt up con *Zoom in* hacia *medium shot* de empresario, que al final de su frase baja y camina a izquierda.

Cámara hace *traveling* izquierda siguiendo empresario. *Matching* con desfile (caballos y o bastoneras) en *full*, que en la medida que se acercan, dejan en *full shot* las patas de los caballos, a través de las cuales hacemos *zoom* a jaula.

La *cirquera* danza junto a una jaula donde hay, además, una paca de paja, un piano y un busto.

Zoom hasta *close up* de lobo que sube a cuadro, se yergue y jadea.

Corte A:

7) Interior, noche. Circo.

Close up dama gorda

Corte A:

Suenan silbatazos y hay un murmullo general.

Empresario

¡Señoras y señores! . . .

Empresario

Es para mí un gran honor presentar a ustedes las últimas novedades zoológicas.

Se trata del legendario ilobo estepario!

Música y ruidos.

Suenan tambores.

Hay murmullos y se oyen los jadeos del lobo.

8) Interior, noche. Circo.
Close up dama puritana A.
Corte A:

Murmullos.

9) Interior, noche. Circo.
Close up dama puritana B.
(Jadean nerviosas, apretadas por el corsé.)
Corte A:

10) Interior, noche. Circo.
Close up prostituta.
Corte A:

Empresario

(off)

... que tanta diversidad de opiniones ha despertado en nuestro ámbito social.

11) Interior, noche. Circo.
Medium long shot flappers y estudiantes
Corte A:

Empresario

No es este un lobo común y corriente. Como ustedes sabrán, posee una exquisita sensibilidad. Bajo su velluda piel, esconde un hombre...

12) Interior, noche. Circo.
Plano Americano
Toma de espaldas al empresario, y al fondo, los burgueses y ambiente general. *Zoom in* viejita, de perfil, en *medium shot*, que hace una exclamación fogosa.

Viejita

¡Ay! ...

Empresario

(off)

... una melodía de Mozart.

Paneo a las flappers, sentadas en *full shot*. Una salta, excitada, gritando: La flapper segunda la detiene, apaciguándola. Los burgueses se conmocionan.

Flapper 1ª

¡Mozart! ...

Burgueses (murmullo).

Mozart... Mozart... Mozart...

Paneo, pasando sobre jaula hasta fiscal que golpea con su bastón y se pone de pie. Entra a cuadro prostituta, insinuante, rozando la espalda de fiscal.

Efecto: ruidos.

Corte A:

13) Interior, noche. Circo.
Contracampo de la anterior, mostrando en primer término a prostituta y fiscal, de espaldas.

Empresario

En tercer término, empresario y burgueses.

Grúa a empresario que camina, haciendo ademán de calmar el desorden.

Dolly semicircular, para dejar en *top shot*, empresario de espaldas y gentes que sa-

Nuestra empresa es la única en el mundo que ha hecho contrato de exclusividad con este raro ejemplar, al cual ustedes en esta ocasión tendrán la oportunidad de apreciar personalmente por un precio módico.

len a su paso, rodeándolo y sacando dinero de sus bolsas.

Corte A:

Música y efectos.
(Hay exclamaciones y bullicio.)

- 14) Interior, noche. Circo.
Down shot dentro de jaula.
Lobo, en primer término; tras los barrotes, *burgueses* que se acercan.

Corte A:

Tintineos y voces apasionadas.

- 15) Interior, noche. Circo.
Top shot sobre jaula; *lobo* y *burgueses*, en derredor.
Grúa down hasta *full* de jaula y *burgueses*.

Vemos cómo se agolpa atropelladamente la multitud, curiosa, excitada, temerosa y burlona, sobre los barrotes. Entre ellos una *gorda*, las *damas* y el *doctor*.

Corte A:

Fondo musical.

- 16) Interior, noche. Circo.
Close up en sugerencia de *lobo* y *medium shot* con rostros que se asoman.

Corte A:

- 17) Interior, noche. Circo.
Full shot de trasero de *gorda*. Junto a falda de *viejita*.
Zoom back hasta *medium shot* de *cirquera* que salta y nos lleva hasta la *viejita* en *full shot*.

Sale al final de su frase por izquierda.

La *viejita*, que está entre las gentes, de espaldas, al terminar su frase, da unos pasos hacia atrás.

Corte A:

Cirquera

La pobre pantera que murió de vieja jamás vio tanto lujo en su jaula.

Viejita

¡Cómo se atreven a exhibir semejante animal! ... ¡Qué peligro!

- 18) Interior, noche. Circo.
Traveling hacia jaula, *doctor*, *gorda* que se yergue, y *damas* en *medium shot*.

Doctor

Señora, todos llevamos en el pecho un secreto e inconfesable lobo estepario.

La gorda

¡Oh! ...

Entra a cuadro un callado de bastón llevando a la cámara en *paneo* hacia *medium close up* de *fiscal*.

Fiscal

Esta exhibición tendrá una influencia perniciosa para la juven-

Corrección a izquierda hacia *viejita* que avanza, y la vemos en *medium shot*.

Corrección a componer busto de Goethe sobre piano en *full*. El *fiscal* hace reverencia.

Corte A:

19) Interior, noche. Circo.

Full shot en medio *contracampo* con *over lap* de la anterior, del *fiscal* en reverencia, viéndose en *medium long*: *doctor*, *gorda*, *damas*, *viejita*, y *paneo* para seguir a *fiscal* que saluda a *flappers* en *full shot*, y *zoom in* a *fiscal* que entrega tarjeta personal a *prostituta*, la cual entra en *medium shot*. *Doctor* entra a cuadro seguido de *damas* y *gorda*.

Los seguimos con *panning*, a la vez que la cámara hace *dolly*, para dejarlos en *full shot*.

Zoom in a *medium close shot* de todos entusiasmados.

Dama primera mira hacia izquierda a *estudiante* que entra por detrás y cruza. Lo seguimos con ligero *paneo* y hacemos *zoom back* para mostrarlo de perfil frente a la jaula.

tud. Ese animal toma tan poco en serio a la clase media.

Viejita

No hay nada santo para él; ¡ni siquiera Johann Wolfgang Goethe!

Doctor

Piense cómo cada uno de nosotros lleva en lo más hondo de su ser los sentimientos, pasiones y dolores del lobo estepario.

Todos tenemos que luchar contra ellos, porque también en el fondo somos hambrientos y aullantes lobos esteparios. Con vendría dictar algunas conferencias al respecto.

Gorda

Oh, doctor, ¿y si propusiéramos en la reunión de damas la fundación de un club de amigas del lobo estepario?

Damas

Ah...

Estudiante

¡Uh! . . . ¿Ese es el famoso lobo? Es un animal como tantos otros, sin expresión...

Dolly in dentro de jaula, mostrando *lobo* sentado, hasta *full shot* de *flaper A* con *panning* a derecha.

Estudiante

(off)

¡de lo más vulgar! Y eso de *lobo estepario* no es ningún término zoológico.

Flapper A

¡Qué bellos e interesantes ojos tiene! ... Al mirar transmite fuerzas que hacen vibrar el corazón.

Cuadro completo de: *estudiante, flappers* y *comparsa*.

Una *flapper* se atraviesa, haciendo *fade out* con su vestido azul.

Estudiante

¡Bah! Cualquier animal del circo podría haber tenido la misma publicidad.

20) Interior, noche. Foro.

Fade in, al caer un telón azul. (Esta escena se desarrolla en una atmósfera de tipo Kabuki.)

Toma general.

El foro giratorio desplaza a los *burgueses* a la izquierda. En cámara lenta llega el *empresario* que empuña el chicote y lanza chicotazos al frente.

Aparece el *lobo* tras la jaula que se eleva, y ataca a la *viejita*, cuyo maquillaje y vestuario la muestran como pergamino.

Entran manos que jalan a la *viejita*, que pretende seguir al *lobo*.

Principia la doma entre *lobo* y *empresario*, sobre giratorio.

El *lobo* escala una liana y cae.

Luego enfurecido se aproxima a la *prostituta* (en primer plano) y aúlla acariciándole el trasero.

Reacciones de rostros.

El *lobo* se lanza sobre el *empresario* y éste lo domina. Lanza el *empresario* su chicote hacia la cámara y *lobo* va hacia la cámara.

El *lobo* recoge el chicote y sumiso lo devuelve al *empresario*, y hace un malabarrismo gracioso.

Suenan tambores y ruidos.

Empresario

¡Ah! ...

Música y efectos Kabuki.

(Golpe y chicotazo.)

Exclamaciones

Grito.

Aplausos.
Efecto: Carcacha.

Congelar lobo.
Disolución A:

21) Interior, noche. Circo.

Cámara en *grúa*, abre sobre lobo, congelado en pirueta, para descongelarlo, cuando camina y va junto al *empresario*, dando las gracias en *full shot*. Lobo entra a jaula, cuya puerta baja.

Efecto: aplausos.

La cámara gira, mostrando a los *burgueses* que aplauden en las gradas. Entra la *cirquera*, haciendo piruetas, seguida de una carcacha. Todo está en *long shot*.

Efecto: Carcacha y música.

Toma al vehículo en *full shot*. Dentro están un *chofer*, la *institutriz*, un *niño* y una *niña*. El *niño* se desprende de carcacha y lo seguimos en *full shot*, mientras va hacia jaula.

En tercer término, la *niña* arranca un globo. Un *paya-so* hace juegos. Un *admirador* le besa la mano a la *institutriz*, que grita:

Institutriz

¡Cuidado, Gustav! . . .

La *niña* coge el globo y se vuelve.

No se acerquen demasiado.

Ambas avanzan hacia jaula también.

Traveling siguiendo al *niño*, siempre en *full shot*.

Niño

¡Qué bueno que lo tengan encerrado en una jaula! . . .

Niño

Sería el colmo que lo soltaran. Podría domesticarlo para que arrastrara un trineo como perro polar. Pero es mejor que no se fíen.

El *niño* corre hasta *medium shot*, cuando se acerca a la *viejita* y le arrebató el paraguas, y apunta a la *gorda*. El *doctor* trata de detenerlo y todos quedan estáticos en el *back ground*.

¡Yo lo mataría si me lo encontrara allá afuera! . . .

Tilt up de paraguas a lobo, en tercer término.
Corte A:

22) Interior, noche. Idea de jaula.

Juego de *niño* y *lobo* (*cris cras*) con difusión de cristal, para cerrar en *niño*.

Lobo

¡Ojalá, ojalá cuando vuelva a encontrarte tengas una escopeta en la mano!

Música y efectos.

Ojalá nos crucemos en la estepa. . .

y no te haga frente tu propio espejo.

Si llegara la ocasión no dudaría en morir. . .

. . .por ti.

Corte A:

23) Interior, noche. Circo.

Abre a *niño* en *medium shot*.

(Se rompe el estatismo de la escena 21.)

En segundo término la *vieja* arrebató su paraguas al *niño* que se escabulle. La *gorda*, el *doctor* y las *damas* quedan muy azorados.

Institutriz

Protesta.

(off)

¡Gustav!

El *niño* corre hacia jaula, la cámara lo sigue en *medium shot*. Y vemos, en segundo término, a la *niña* y a la *institutriz* y al *lobo* que reacciona frente a la *niña* que se acerca.

La *niña*, de frente, lo mira y aspira voluptuosa el olor áspero del animal que le ha gustado.

El *lobo* se restrega en el piano.

Tintineos.

Entra a cuadro *institutriz*. Ambas están embelesadas, en *plano americano*.

Niña

Señorita, por favor, ¿por qué tiene ese lobo un piano en su jaula? Sería mejor que le pusieran algo de comer.

Institutriz

¡Oh! No es un lobo como todos. . .
Es un lobo musical. . .

Corte A:

- 24) Interior, noche. Circo.
Medium shot a prostituta, ¿musical?

entre jóvenes.

Corte A:

- 25) Interior, noche. Circo.
Plano Americano, niña e institutriz frente a jaula, de espaldas.
Rever shot a la escena 23. La niña camina dejando ver al lobo en *cámara down*, con piano y busto, reaccionando a lo que oye.

El lobo mira el piano.

El lobo mira busto.

Institutriz

Tú no puedes entender eso, pequeña...

Niña

Por lo visto yo no puedo entender nada.

Niña

(off)

Si es un lobo musical y tiene un piano, por mí que tenga dos. ¡Pero que hayan puesto encima ese busto...!
¿Puede decirme para qué le sirve?

El lobo salta contra el busto que cae.

Corte A:

Institutriz

(off)

Es un símbolo...

Efecto: Tintineos y ruidos.

- 26) Interior, noche. Circo.
Piso, donde entra a cuadro busto que se parte en tres pedazos.
Corte A:

Efecto: ruido

- 27) Interior, noche. Circo.
Cámara down, mostrando busto, tirado, junto a institutriz que se agacha a mirarlo.

Zoom back

El doctor se acerca.

La prostituta se aproxima al doctor, insinuante.

La gorda se interpone y las damas lo rodean.

Institutriz

¡Oh, ha roto el busto de Goethe!

Exclamaciones

Doctor

En efecto, el busto se ha roto en tres partes... ¿En tres partes?

Gorda

¿Qué habrá querido decirnos, doctor?

Doctor

Ah, claro, qué erudición. Sin duda se trata de las tres partes en que los filólogos dividen la obra del príncipe de los poetas.

Exclamaciones

Vemos a todos en *full shot* que quedan estáticos, y el viento les mueve los cabellos y la ropa.

Zoom in al lobo y niña que se han acercado. Ella lo acaricia. Viento.

Efecto: Viento

Wipe A:

28) Exterior, atardecer.

Long shot, paneo izquierda. La cámara entra entre pilares de concreto y varillas, al atardecer, y topa con un enrejado de varillas.

Toma desde abajo del enrejado de varillas hacia el cielo nublado.

Tilt up

Toma de abajo a arriba. El lobo, tras las varillas, en alto, en tercer plano.

Lobo
(off)
Entre peñas cubiertas de nieve, solitario camino en la estepa.

Efecto: Viento

Corte A:

29) Exterior, atardecer.

Diversos *long shots* (grises que obscurecen)

a) toma infinita de varillas verticales en el horizonte.

b) toma de abajo a arriba de una línea de cables que se pierden.

c) toma a hilera de postes y maraña de cables.

d) toma hacia arriba de una estructura de hierro y cables.

Corte A:

No me aguardan ni corzas ni liebres.

Coro
(off)

Troto...

troto...

troto...

troto...

30) Exterior, atardecer.

Medium shot.

Entre cuerdas y cables, en sombras, está el lobo. La cámara lo toma de arriba a abajo, a contraluz.

Zoom in.

Close up de máscara que se vuelve.

Corte A:

Lobo

Busco ansioso en la noche tristísima.

Al acecho de fatal placer.

Bajo el cielo, desnudo, sin luna.

31) Exterior, atardecer.

Close shot de los ojos del lobo acechando.

Coro
(off)

Acecho...

Acecho...

Acecho...

Acecho...

Corte A:

32) Exterior, atardecer.

Very big long shot.

La cámara panea entre columnas y vemos, abajo, junto a unos charcos y matas, a la *niña* con su globo.

Parte de la careta del *lobo* entra a cámara, al final de la toma.

Viene la *niña*, tras unas ramas.

Tilt down al reflejo de la *niña*, con globo, sobre agua y acercamiento al reflejo blanco del globo.

Corte A:

33) Exterior, día.

Close shots diversos.

a) Panco rápido entre árboles secos o desnudos.

b) Zoom a rocas en un barranco.

c) Toma hacia arriba de una cascada que lo invade todo.

Corte A:

34) Exterior, día.

Full shot del globo, suelto, que sube entre ramas desnudas, con sugerencia de *lobo* que lo sigue con el movimiento y sale de cuadro.

Toma al globo preso entre ramas secas.

Stop motion del globo floreciente extrañamente.

Traveling largo en un campo florido.

Corte A:

35) *Full shot* del *lobo*.

Entre rocas, con algunas floraciones. El *lobo* se yergue.

Tilt up con *lobo* junto a cielo, cuyas nubes se desplazan a gran velocidad en *stop motion*. *Tilt down* al *lobo* tras unas espigas.

El cielo solo, en movimiento.

Lobo

Una corza provoca mi celo,

y una vez sorprendida en mi ardid. . . ,

me aproximo a su sombra veloz.

Coro

(off)

Veloz. . .

Veloz. . .

¡Veloz! . . .

Lobo

Crispo zarpas y fauces de fiera.

Lobo

(off)

sacio mi hambre, mi sed, con su sangre.

Carne dulce de la sierva tímida.

Coro

(off)

Dulce. . .

Dulce. . .

Dulce. . .

Lobo

Rasco, rasgo su bella piel suave.

tiempo. . .

¡trampa! . . .

la vida me robas.

Lobo

(off)

Quedo ciego temblando de fiebre.

Corte A:

36) Diversos *close shots*.

- a) toma a una sola rama
seca. rasgo
- b) toma a antenas de T.V.
abstractizadas sobre cie-
lo gris. rasgo
- c) hierros clavados sobre
tierra. irasgo!

Coro

(off)

Corte A:

37) Exterior, atardecer.

Long shot, traveling. Diver-
sos movimientos de cámara
en un cementerio de coches
entre chatarra y resortes.

Lobo

(off)

Aúllo, aúllo en letal desconsuelo.
Vuela el cuervo.

Entra *lobo* entre chatarra y
cadenas lasas.

Lobo

de su árbol se aleja, cesa el
viento,

Sale *lobo* de cuadro.

Corte A:

Lobo

(off)

el eco ha callado.

38) Exterior, atardecer.

Close shot. Traveling entre
sombras de hierros, azado-
nes y púas, láminas y alam-
bres torcidos.

Disolución A:

Coro

(off)

aúllo...
aúllo...
aúllo...

39) Exterior, atardecer, en du-
nas de arena.

Big long shot.

Lobo

(off)

Entra *lobo* caminando ha-
cia la hoguera.

Lobo

Libre estoy, viudo y sin hogar.

Tilt up sobre humo de ho-
guera a cielo rojo.

Lobo

(off)

Mi rabo peludo es viejo y gris.
Hundo en nieve mi ardiente gar-
ganta.

Coro

(off)

Gris
sss
Gris
sss
Gris
sss
Gris
sss

Corte A:

40) Exterior, tarde.

Very big long shot sobre estructuras de hierro y cables de energía eléctrica.

Entra *lobo*.

Sale de cuadro el *lobo*.

Lobo

(off)

Llevo mi mísera alma al infierno.

Lobo

Y el destino me exhibe en su jaula,

Lobo

(off)

trotando, necio, en pos del ensueño.

Coro

(off)

toto...

toto...

toto...

toto...

Disolución de estructura a contraluz A:

La imagen se desafoca, hasta quedar en blanco.

Efecto: viento

FIN DE LA PRIMERA PARTE





Mo Eugenio

SEGUNDA PARTE

LA INSTITUTRIZ

Con la pantalla en blanco, se oye el ruido del viento, poco a poco la imagen se afoca.

41) Exterior, día.

Abre A: *long shot* cielo con *tilt down* hasta encuadrar la *institutriz* que se aproxima, quedando emplazada en *medium shot*.

(Efecto: viento)

La *institutriz* se inclina y tiende sus brazos con piedad.

Luego, se toma el pecho y cierra los ojos.

Corte A:

Institutriz
(Voz en *play back*)

¡Oh, amigo Harry, yo también tengo dentro de mi pecho un lobo estepario!

42) Exterior, día. Calle San Angel.

Big Close up de ojos de *institutriz* cerrados, y cuando los abre hacemos *zoom back* y la vemos tras la reja de un balcón, hasta *long shot* de casa en San Angel. En la calle hay colores y luz.

Corte A:

A veces tengo extraños sentimientos...

y problemas vitales...

43) Interior, día. Casa.

En *full shot*, de espaldas a cámara, la *institutriz* cierra las puertas del balcón.

Zoom in a *institutriz* que espía entreabriendo la cortinilla de la ventana. Luego mira hacia la cámara, pensando y sale de cuadro al final de su frase, mirando hacia un punto, derecha.

Pero mi vida no es la estepa ni la soledad

nunca sería capaz de romper con mi seguridad, y saltar al caos.

Paneo en la misma dirección y *traveling* por una gran sala art nouveau que da la sensación de soledad.
Corte A:

44) Interior, día. Casa.

Top shot.

La *institutriz*, sola, aprieta sus manos. A un lado, hay un servicio de té y una silla muy elegante.

Tilt down institutriz que avanza hacia el servicio de té, quedando en *medium shot*, se sienta y ofrece té a alguien imaginario del otro lugar.

Sonríe, halagada por la "visita", y sirve una taza de té que la ofrece a la cámara. Retira su mano.

Zoom in a la mano de la *institutriz*, que deja la tetera y coge la azucarera.

Zoom back a medium shot de perfil a la *institutriz*, con la azucarera. Satisfecha, coge una cucharada que sale de cámara y vuelve vacía, entra en la azucarera rápidamente, sale, y vuelve vacía de nuevo.

Zoom a close up de *institutriz* que ofrece más azúcar e insiste, llenando de azúcar su cuchara. Finalmente, impone su voluntad e inicia el movimiento de disolver más azúcar en la taza que está fuera de cámara. Vemos a la *institutriz*, radiante, detrás de su cuchara, y los granos de azúcar que caen frente al lente.

Zoom back hasta ver la taza llena de té. La mano de la *institutriz* disuelve azúcar en ella, luego la toma por el asa, la levanta y de 3/4 de perfil, empina hasta la última gota de té. Baja la taza y hace una exclamación.

Corte A:

45) Interior, día. Casa

Long shot con *over lap* de la anterior.

Institutriz

(off)

Siento por ti una gran simpatía.

Institutriz

(play back)

y sufro por no poder hacértelo entender.

ite invitaría a tomar el té! . . .

Institutriz

¿Azúcar?

Institutriz

(muy quedo)

¿más?

¿sí? . . . si . . .
¡sí!

Institutriz

¡Oh! . . .

Un piano, en primer plano, la *institutriz*, al fondo, sentada, deja su té. Se levanta de pronto, camina al piano y levanta la punta de un mantón que lo cubre.

Corte A:

Institutriz
(play back)

¡Oh! . . .

A tocar Mozart a cuatro manos.

46) Interior, día. Casa.

Close shot de teclado de piano.

Las manos de la *institutriz* alzan la tapa y se posan sobre las teclas. *Corte A*.

Corte A:

Música

Sonatina de Mozart

47) Interior, día. Casa.

Medium shot perfil de la *institutriz*, tocando (manos y piano). En tercer plano, una jaula de pájaros.

Corte A:

Efecto: trinos de pájaros, al compás de la música.

48) Interior, día. Casa

Close shot de los pies de ella sobre los pedales.

Hay un gato de angora, en primer plano.

Efecto: rechinos, y ronroneos de gato.

49) Interior, día. Casa.

Close shots diversos.

Mientras, la *institutriz* toca el piano. Hay, además, una ridícula pecera. Ella tararea la tonada, coreada por los pájaros y hace caras de placer.

Institutriz

La la lá la, la la lá

Efecto: trinos y maullidos.

50) Interior, día. Casa.

Close shot

El trasero de la *institutriz* que se desliza hacia alguien imaginario con quien ella toca el piano.

Tilt down.

Las piernas de la *institutriz* y el gato ronroneando entre éstas.

Corte A:

51) Interior, noche. Circo.

Close up.

Rostro de la *institutriz*, sorprendida, pero complacida, que corta de golpe la melodía con un pianazo.

Zoom back y vemos a la *institutriz*, sentada en un banco del circo, en la mis-

<p>ma posición que si tocase el piano, cuando gira y grita.</p>	<p style="text-align: center;"><i>Institutriz</i> ¡En cuanto tuvieras nuevamente aspecto humano y pudieras ponerte frac!</p>	
<p><i>Paneo</i> a jaula con <i>burgueses</i>, fuera, y <i>lobo</i>, dentro, en <i>full shot</i>. El <i>lobo</i> camina y toma un frac.</p>		<p>Música Efecto: rugido.</p>
<p>Los <i>burgueses</i>, tras la jaula, cogen una postura ridícula. El <i>lobo</i> dentro de su jaula, frente a los <i>burgueses</i> que están tras los barrotes, rodeándolo, se pone el saco y vuelve a rugir. Los <i>burgueses</i> cambian de postura, y <i>lobo</i> sale de cámara, arreglándose la corbata en <i>medium close up</i>. <i>Corte A:</i></p>		<p>Música Efecto: rugido.</p>
<p>52) Interior, noche. Circo. <i>Medium close up</i>, con <i>overlap</i> de la anterior. El <i>lobo</i> baja una gran escalera. Lo seguimos en <i>full shot</i> (con <i>grúa</i>). Al pie, están los <i>burgueses</i> con copas de champaña, en una posición ridícula, semejante a la de la toma anterior. <i>Corte A:</i></p>		<p>Música.</p>
<p>53) Interior, noche. Circo. <i>Close up</i> a las fauces del <i>lobo</i> en acción de rugir. <i>Corte A:</i></p>		<p>Efecto: rugido.</p>
<p>54) Interior noche. Circo. <i>Medium shot</i> de los <i>burgueses</i> que cambian de postura a una más ridícula aún. <i>Corte A:</i></p>		<p>Música.</p>
<p>55) Interior noche. Circo. <i>Contracampo</i>, el <i>lobo</i> se sacude las mangas e inicia movimiento hacia la <i>institutriz</i>, sentada muy dignamente, en el banquito del piano aún. El le hace un brusco ademán. Ella, con sorpresa, le tiende la mano y sale disparada a bailar charleston.</p>		<p>Efecto: rugido. Música.</p>
<p>La <i>institutriz</i> hace un movimiento de <i>flapper</i> y lanza un grito.</p>		<p>Efecto: grito.</p>

Grúa up hasta *top shot*, siguiendo a la pareja. Gran toma de conjunto. El *lobo* y la *institutriz* danzan al centro de la pista. Al fondo, los *burgueses* siguen el ritmo.

Lobo e institutriz hacen una graciosa reverencia.

Acercamiento a *institutriz* y *lobo*, que bailan sin cambiar de sitio, cruzando manos y piernas.

La *institutriz* se apodera de la *mano del lobo* y la lleva a su pecho, lanzando una exclamación.

Efecto: exclamación.

Alejamiento a gran toma general. El *lobo* saca, sutilmente, su mano, dejando a la *institutriz* conmocionada, y los *burgueses* avanzan en derredor, bailando aparatosamente.

Corte A:

56) Interior noche. Circo.

Long shot del baile de los *burgueses* que cambian de lugar.

Gorda, viejita y damas.

Doctor, niño y estudiantes.

Abogado y flappers.

Conjunto con la *prostituta*, al centro. De pronto, todos quedan estáticos, excepto la *institutriz*.

Dolly in hacia los *burgueses*, inmóviles, hasta la *institutriz* en lucha consigo misma. *Medium shot*. *Disolución A*

57) Interior, noche. Circo.

Conservar el mismo encuadre de la anterior.

Medium shot de *institutriz* que se desabrocha el saquito, del cual salen volando unas *palomas*, y ella muestra su *corazón de chocolate*.

Institutriz

(play back)

Oh, ¡cómo intentarlo! . . .

Traveling, mostrando a la *institutriz* que avanza, llevando su *corazón de chocolate*.

late, hasta llegar a la jaula donde el lobo la espera.

Corte A:

58) Interior noche. Circo.

Close shot de máscara del lobo y corazón de chocolate, entre los barrotes de la jaula, en el circo.

Doblar toma y cerrar y abrir *cortinilla* en forma de corazón.

Wipe A:

Música a clímax.

59) Interior, noche.

Fade in

Zoom in a ojos, quedándonos con una composición armónica de colores, en la que vemos perderse los ojos del lobo en el gran microcosmos del hombre. Continuar a base de efectos y pinturas de textura caótica que muestre el origen.

Desafocar y afocar.

Textura de animalidad.

Aparición ascensional de fuerzas dionisiacas que pugnan por subir, luchan y se diluyen.

Tilt up

Subimos de fondo diluido a texturas abstractas de carácter apolíneo, cuyo estatismo se acentúa, hasta transformarse en estructuras y lienzos con carácter de placenta.

Disolución A:

Coro

(off)

Ay, viejo lobo nostálgico, criado en jardines del orden, olorosos a jabón.

Al fin, lobo...

Animal.

Instinto, violencia, caos.

Y no obstante hombre, razón...

¡Hijo de madre burguesa!

60) Interior, noche. Circo.

Close shot.

Pintura de un fetò, momificado.

Tilt down al lobo, protegido bajo un hongo de paraguas sostenidos por burgueses.

Zoom in a *medium close up* de lobo que se aferra a las varillas de los paraguas.

Corte A:

Coro

(off)

Germen raro y peligroso,

Coro

(off)

A la sombra de una araucaria.

Incomunicado.

61) Interior, noche.

Medium close up del lobo, en la misma postura, sobre fondo gris.

Disolución A:

Coro

(off)

¡Solo!

- 62) Efectos especiales sobre coloraciones grises que ligen con la composición anterior.
Desafoque.
 Efectos de coloraciones varias:
 Entran unos cristales iluminados y pintados con colores. Luego, con tonos y luces.
 Finalmente aparece un tono negro que rompe la simetría.
 Difusión de tonos primero: rojo, amarillo, azul, y luego de tonos café, morado, verde, hasta negro absoluto.
 Por último, se hace una composición de luces, sobre negro, en movimiento, hasta hacer estallar los cristales ya en plenitud de luces.
Corte A:
- 63) Interior, día. Cúpulas.
Traveling hasta llegar a un rayo de luz, dentro de un convento.
Tilt up hasta ventana.
Parón brusco.
Corte A:
- 64) Exterior, día. Lago.
Big long shot y *zoom in* a lo largo de una lago donde se reflejan las montañas y el cielo, entre lirios y helechos.
Superimposición. Aparecen sobre el reflejo del agua algunas *máscaras*.
 El agua forma un remolino y espuma.
Disolución A:
- 65) Interior, noche. Foro.
Top shot sobre *coro*, girando en foro giratorio, esfumando el *back ground*.
Zoom in sobre *máscaras* de animales.
Corte A:
- Anacoreta. . .
 Avidez,
 delicia,
 éxtasis.
 Coro
 (off)
 Loco. . .
 suicida. . .
 (Mezcla de voces)
 Independencia. . .
 Condenación. . .
 ¡Patibulario destino!
 Afán,
 ¡Gusto!
 ¡afán! . . . ¡gusto! . . .
 ¡Muerte!
 Hombre y lobo en una misma sangre.
 Caretas. . .
 Martirio. . .
 Puente. . .
 Naturaleza y Dios.
 Miedo.
 Máscaras que, al mirarse, encuentran su esencia, como la nuez sana bajo la cáscara vieja.
 Pájaro, zorro, dragón, tigre, mono, gusano, planta, piedra, vida. . .
 Sucio torbellino.
 Rito ante la culpa.
 Desgarrando el alma. . .
 ¡tragándose al mundo!
 Efecto: grito.

66) Interior, noche. Circo.

Close shot sobre máscaras, haciendo un *traveling*, para detallarlas; terminando con alejamiento a *full shot* de coro.

El corifeo señala a la cámara.

Corifeo (caballo)

Mira, ¡esos monos somos nosotros!

Efecto: risas.

Coro
(risas)

El *minotauro* hace un ademán. El *coro* ríe terriblemente y todos señalan a la cámara.

Minotauro

Mira, ¡así es el hombre!

Coro
(risas)

Efecto: risas.

Dolly back hasta *big long shot* de coro, en el circo, y *burgueses* en las gradas, entre globos.

Los elementos del *coro* empuñan sus manos y las recogen con furia.

Coro

¡Rebaño! . . .

El *caballo* se pone de pie y avanza hacia la cámara, hasta *medium shot*.

Caballo

Hoy quemán por hereje a quien mañana habrán de levantar estatuas.

Los *burgueses* están estáticos.

Corte A:

67) Interior, noche. Circo.

Contracampo a la toma anterior.

En primer plano, el *coro* con el *minotauro*. En segundo, el *caballo*. En tercero, los *burgueses*, estáticos, muy complacidos.

Minotauro

Substituyen el poder por el régimen de mayorías, la fuerza por la ley, la responsabilidad por el sistema de votación.

Toma lateral del *coro* de abajo a arriba. El *dragón* avanza hacia cámara y las *coreutas* giran mirándolo.

Dragón

Todas las conquistas del espíritu, todos los avances hacia lo grande, lo sublime y lo eterno. . . dentro de lo humano se vienen a tierra y son un juego de. . .

Vemos a los *burgueses*, con muchos globos en tercer plano, que al final de la toma se iluminan y oscurecen, quedando al frente, en silueta, los personajes, entre efectos de fuego coloreado.

Efecto: ruidos de guerra.

¡monos!

Efecto: bombas de guerra.

Corte A:

68) Interior, noche. Foro.

Long shot en foro.

Las siluetas del *coro* se contorsionan y giran sobre un

- fondo cuyos colores cambian con el ruido.
- 69) Exterior, día. Bosque de encinos.
Long shot y traveling, siguiendo al *coro* que se contorsiona trágicamente, entre las siluetas de un bosque de encinos.
- El *coro* danza hacia el frente.
Tilt down, siguiendo al *coro* hacia el piso lodoso.
- Tilt up*, siguiendo el baile del *coro* que mira hacia el cielo, hasta ramas de los encinos.
Disolución A:
- 70) Interior, día. Iglesia barroca.
Tilt up con over lap del baile anterior, mostrando al *coro*, bajo la cúpula en *full shot*.
- Zoom in a close shot* de manos entre las columnas doradas.
- Paneo* a otro ángulo de manos entre estípites.
- Big long shot* de iglesia con el *coro*, cerrando los puños, que continúa su movimiento patético.
Fade out A:
- 71) Exterior, atardecer. Flores.
Fade in a top shot de *coro* petrificado que continúa su danza sobre un campo de flores.
- El *coro* avanza con rigidez y cruza filas, hasta quedar en medio círculo.
- Hay un ligero oscurecimiento.
Disolución A:
- 72) Exterior, noche. Luces, ciudad y fuegos artificiales. Danzan las siluetas del *coro* a la luz de la luna. El *coro* se recoge y estruja.
Fade out.
- Coro*
- Entre espasmos y ansias de de-
 leite,
 hierve el anhelo febril de la vida:
- Afanes
 Espantos
- Coro*
- Vaho sangriento en fúnebres fes-
 tines
 (pausa)
- Manos de usureros, de crimi-
 nales. . . ,
 de santos, de locos, genios y ar-
 tistas.
- La humanidad se devora a sí
 misma.
 Se retuerce, se degrada y consu-
 me (pausa).
- Coro*
- Resucita, adornando ilusión,
 Que trueca en guerra y polvo vil,
 En la casa en llamas del pecado
 (pausa).
- Incuba el arte en bélicas qui-
 meras.
 Goces de feria, su mundo in-
 fantil
 mientras vomita a sus muertos la
 tierra.
- Fondo: guerra.
- Efecto: bélico.
- Efecto: bélico.
- Efecto: guerra.

73) *Stock shot*

Intercalar una explosión
atómica distorsionada y
Fade out.

Efecto: explosión
distorsionada
(pausa).

FIN DE LA SEGUNDA PARTE



TERCERA PARTE

EL VIEJO GOETHE

Con la pantalla en negro, se oyen unos cantos de voces femeninas, poco a poco amanece en un gran valle, desolado.

74) Exterior, amanecer.
Ruinas.

Fade in. Long shot en exterior con ruinas. Empieza a amanecer y se distinguen dichas ruinas. Vemos al *coro*, dolorido, que avanza hacia un extremo. El *caballo* queda en primer plano. El *coro*, al final de la frase, continúa su movimiento frente a las ruinas, bañadas por la luz, y queda estático.

Goethe aparece, entre las ruinas, desplazándose, inmóvil, como una figura de porcelana.

Corte A:

75) Exterior, día. Ruinas.

Long shot con cámara baja. Toma similar a la anterior, sólo que ahora *Goethe* se desplaza entre *coro*. Sale de cuadro por izquierda.

Quedamos con el *lobo* en *full shot* que aparece, estupefacto, en su jaula.

Corte A:

76) Exterior, día. Ruinas.

Full shot de *coro*, de espaldas, saliendo de cuadro por derecha, en un desplaza-

Cantos a clímax.

Corifeo (caballo).

Cada época tiene su pecado mortal.

Coro

Los grandes hombres lavan la culpa de su tiempo.

Cesan cantos. Música: flauta.

Goethe

¿De modo que ustedes la gente joven están bien poco conformes con nosotros. . .

y con nuestros afanes?

Cesa la música.

miento hacia atrás, dejando al *lobo* en tercer término.
Corte A:

77) Exterior, día. Vías de tren, valle.

Contracampo.

Full shot de *burgueses* que cruzan hacia atrás, ridículamente, con la *cirquera*, en dirección contraria a la toma anterior (como si se abriera telón).

Salen de cuadro.

Abajo, en primer término el *busto de Goethe* roto, y detrás, a *Goethe*, extrañado, que escarba con su bastón los restos; en tercer término el *lobo*, en la jaula.

Conservar cerca del *lobo* una vía de tren para ligar con estación ferroviaria en exterior, en la siguiente escena.

78) Exterior, día. Estación ferroviaria Nonoalco.

Full shot del *lobo* y *Goethe*, que reacciona, junto a un poste en el puente, sobre un cruce de trenes. Al fondo, la ciudad; edificios e industrias, cables eléctricos.

El *lobo* se acerca a *Goethe*.

Goethe, de frente, al final de su frase, gira el rostro hacia *lobo*.

El *lobo* inicia movimiento a ligar con la escena siguiente.

79) Exterior, día. Cruce de trenes.

Lobo

Exactamente. Nosotros la gente de esta época no estamos... conformes con usted, viejo Señor.

Lobo

Usted nos resulta demasiado solemne, excelencia, demasiado vanidoso y presumido y demasiado poco sincero.

Esto acaso sea lo esencial: demasiado poco sincero.

Goethe

Ah, ¿entonces ustedes me acusan de insinceridad? Vaya, ¡qué palabras!

¿No quisiera usted explicarse mejor?

Lobo

Usted, señor von Goethe, como todos los grandes espíritus, ha sentido perfectamente el problema:

Lobo

La desesperanza de la vida humana, la grandiosidad del momento y su miserable marchitarse.

El *lobo* entra a cuadro dentro de una estructura de hierro.

La cámara se fuga entre la maraña.

Paneo al *lobo*, por extremo opuesto.

Tilt up al *lobo*, desde abajo, en la maraña, que hace movimiento de cara y brazo para ligar con escena que sigue.

80) Exterior, día. Fachada de edificios de hierro.

Full shot a *Goethe* y el *lobo*, frente a un fondo de cuadros de color, simétricos. Entre los dos hay un poste.

Paneo a *Goethe* que reacciona y *dolly in* hasta dejar al *lobo* fuera de cuadro, pero conservando el poste, izquierda, en primer término.
Corte A:

81) Interior, día. Biblioteca.

Goethe, junto un paño de madera, en el mismo emplazamiento que la escena anterior, frente a cuadros de colores que forman libros en un librero.

Dolly back, mostrando la silla de *Goethe* (derecha), un globo terráqueo y todo el ambiente de libros.

Lobo entra a cuadro junto al paño del librero, en primer término.

En segundo, *Goethe* camina hasta su silla, cabizbajo. El *lobo* va hacia cámara, quedando en *medium close up*, en actitud triunfal.

Disolución A:

82) Interior, día. Biblioteca.

Goethe, al fondo, y contrariado, avanza a su silla, clava su bastón y se sienta.

Dolly in a *Goethe* que saca un martillo y lo pone en el suelo, luego hace aparecer un tocadiscos, que queda

El aprisionamiento de todo lo sublime en la cárcel de lo cotidiano.

La lucha a muerte del amor entre el espíritu y la naturaleza.

Todo este terrible flotar en el vacío y en la incertidumbre.

Este estar condenado a lo efímero, a lo incompleto, a lo eternamente en ensayo. (Pausa.)

Lobo

Todo esto lo ha conocido usted y, sin embargo, al igual que Kleist y Beethoven, con toda su vida ha predicado lo contrario.

Lobo

Ha expresado fe y optimismo, y ha tratado de fingir, acallando las voces de desesperada verdad. (Pausa.)

Todos estos años, durante su existencia en Weimar se ha dedicado a guardar cartas, colecciones y pensamientos. . .

Lobo (off)

Para eternizar el momento, al cual, en el fondo, usted sólo momificó.

Lobo

Quiso espiritualmente a la naturaleza. . .

y sólo consiguió estilizarla en caricatura. (Pausa.)

Esta es la insinceridad que nosotros le echamos en cara.

en primer plano, lo desempolva y saca un disco.

Goethe, con maldad, pone el disco en el gramófono y lo hace funcionar con la manivela.

Zoom in a gramófono.

Zoom back y *Paneo* con corrección a *lobo*, atormentado, que se acerca hasta *medium shot*, dejando el gramófono en primer término, y *Goethe*, en segundo.

Goethe hace cesar la música y se pone de pie. *Dolly back* a *full shot*. *Goethe* vuelve a echar andar el gramófono, al final de su frase.

La biblioteca sale de foco, quedando en vez un fondo azul, como de cielo.

El *lobo*, domado por la música va a sentarse al ara del circo que aparece sobre verdes; lo seguimos con un ligero *paneo*, quedando *Goethe* en primer término en *full shot*, imponente, cogido al respaldo de su silla, bajo el cielo azul, mientras suena la música.

Zoom in a *medium close up* de *Goethe*.

Corte A:

83) Exterior, día. Zona industrial.

Full shot de *lobo* en su ara de circo, que se levanta y mira a cámara.

Goethe

Luego, para mi asombro, *La flauta encantada de Mozart* le tiene que ser a usted, sin duda, profundamente desagradable.

Lobo (off)

¡Dios mío! . . .

Lobo

¿Por qué nos hace esta porque-ría a usted mismo, a Mozart y a mí?

Nos dispara ese horrible aparato, triunfo de nuestro siglo, arma victoriosa en la lucha a muerte contra el arte.

Goethe

No se ponga patético, escuche cómo detrás del velo, en efecto irremediabilmente idiota de este ridículo artefacto, pasa majestuosa la lejana figura de esta música divina. Escuche, escuche sin aspavientos. . .

La flauta encantada de Mozart representa a la vida como un canto delicioso.

Ensalza nuestros sentimientos que son perecederos. . .

. . . como algo eterno y divino. No está de acuerdo ni con el señor Kleist ni con el señor Beethoven. . . (Pausa); sino que predica fe y optimismo.

Lobo (off)

¡Ya lo sé! . . . (grita furioso).

Lobo

¡Ya lo sé! . . .

Sabe Dios por qué se le ha ocurrido a usted *La flauta encantada de Mozart*, que es para mí lo más exceso del mundo.

Efecto: música y cantos deformados.

Música: cesa.

Música suena área *Papageno*.

Música sube de volumen y baja.

Cesa la música.

Efecto: Sirena de fábrica.

Entra música muy bajo.

Paneo con el lobo que camina a derecha.

En tercer término vemos *sugerencia* de *Goethe*: su mano y su bastón, entre chimeneas humeantes.

Dolly a lobo hasta *medium shot*, conservando al fondo la *sugerencia* de *Goethe*.

Zoom in a Goethe en tercer término que se acerca hasta quedar en *medium shot*, quedando, ahora el *lobo* en *sugerencia*, en primer término.

Corte A:

84) Exterior, día. Acueducto del siglo XVIII en un paisaje árido.

Conservar emplazamiento anterior: *Sugerencia de lobo*, en primer término, y *medium shot* de *Goethe*.

Paneo, dejando ver entre ambos un río con cascadas. *Goethe* se vuelve de espaldas y camina hasta *full shot*, allí se vuelve de frente; el *lobo*, reacciona y se acerca un poco.

Goethe, de espaldas, de nuevo, camina a lo largo del río. Lo seguimos un poco, y el *lobo* sale de cuadro. *Goethe* sigue caminando hasta quedar encuadrado en un *big long shot*, bajo los arcos del acueducto que se pierde en horizonte.

Goethe se detiene y la cámara hace un *dolly in* veloz, por encima del agua, hasta *Goethe* en *plano americano*.

Goethe inmóvil, empuña su bastón.

Pero Mozart no llegó a los ochenta y dos años, y en su vida no tuvo esas pretensiones de orden y almidonada majestad que usted.

No se dio nunca tanta importancia. Cantó sus divinas melodías, fue pobre y se murió pronto, en la miseria y mal conocido. . .

(Queda sin aliento. Pausa.)

Cesa música.

Goethe

El haber llegado yo a los ochenta y dos años puede que sea desde luego imperdonable.

Pero el placer que yo en ello tuve fue sin duda menor de lo que usted puede imaginarse.

Tiene usted razón; me consumió siempre un gran deseo de perdurabilidad. Siempre temí y combatí a la muerte. (Pausa.)

Creo que luchar contra la muerte, el afán absoluto y terco de querer vivir es el estímulo por el cual han actuado y han vivido todos los hombres sobresalientes. (Pausa.)

Que al final, sin embargo, hay que *morir*. . .

Efecto: agua.

Esto, en cambio, mi joven amigo, lo he demostrado a los ochenta y dos años de modo tan concluyente como si hubiera muerto siendo niño.

Luego, juega con éste y camina hacia la cámara.

Corte A:

- 85) Exterior, día. Fuentes de agua.

Contracampo lógico.

Goethe juega, en primer término, y el *lobo* lo mira, en tercero, entre fuentes de agua.

Goethe se toma la barbilla y estalla en una gran carcajada, mientras entra a cuadro un gran chorro de agua.

Corte A:

- 86) Exterior, día. Fuentes de agua, ciudad.

Medium shot de *Goethe* y el *lobo*, girando entre fuentes y juegos de agua, y pasando entre rascacielos de cristal, y reflejos luminosos.

Goethe hace una pose ridícula de estatua.

Disolución A:

- 87) Exterior, día. Caída de agua en una fuente de piedra.

Full shot de *Goethe* como estatua de pie sobre las piedras.

Dolly back, hasta ver al *lobo*, puente de piedra.

Camina *Goethe* bajo el arco, hacia el *lobo*, que sale de cuadro, mira hacia los lados y se acerca a la cámara confiándole un gran secreto.

Medium close up de *Goethe*, bajo el cielo, que estalla en una grotesca carcajada, y rueda su imagen, entre caídas de agua.

Corte A:

- 88) Exterior día. Rocas y playa.

Big long shot y *dolly in*.
Una gran roca, junto al mar

Por si pudiera servir para mi justificación, aún habría que añadir una cosa.

Efecto: agua.

En mi naturaleza ha habido mucho de infantil, mucha curiosidad y afán de juego, mucho placer en perder el tiempo.

Claro, y he tenido que necesitar un poco más hasta comprender que ya era hora de dar por terminado el juego. (Risa.)

Goethe

(ríe).

¡Hijo mío, tomas demasiado en serio al viejo *Goethe*! (Risa.)

A los viejos, que ya se han muerto, no se les puede tomar en serio.

A nosotros los inmortales no nos gusta que se nos tome en serio; nos gusta la broma.

Música: Mozart.

Efectos: agua.

La seriedad, joven, es cosa del tiempo.

Se produce por... Esto por lo menos quiero revelártelo; se produce por una hiperestimación del tiempo. (Carcajada.)

que rompe olas. El *lobo*, estupefacto, se queda a la mitad del camino; *Goethe*, rejuvenecido, sigue subiendo y ríe, frente al mar. El sol se refleja sobre las olas que se rompen.

Goethe ríe y lanza su bastón que se clava en la arena a la orilla del mar. Se desternilla de risa y salta a la playa. El *lobo* queda fuera de cuadro.

Big long shot y *paneo* a 360°, mostrando, a contraluz, tres siluetas de monjes en la orilla de la playa, tocando el bajo, la batería y el órgano, respectivamente. *Goethe* baila jerk, y hace aparecer un saxofón, en su mano.

Vemos al *coro*, en pose, que lleva el ritmo, con las palmas.

Vemos la *máscara* del *lobo* tirada sobre la arena y a *Goethe*, transfigurado en Mozart, que toca el saxofón y baila unos pasos formidables, y salta al *ara* del circo, puesto en la playa.

A esta seña, el *coro* lanza gritos y corre a bailar jerk, alrededor.

Corte A:

89) Exterior, día. Playa.

Diversas tomas del *coro* que invade la escena cantando y bailando, mientras cae la tarde.

Coro (canta)

Vivimos mansiones de éter, cuajadas de miles de estrellas, sonriendo en silencio al eterno celeste dragón espacial.

Sin horas ni días
sin sexos ni edad.

Con eterna risa,
serena y astral.

Suena *La flauta encantada* de Mozart en ritmo de jerk.

Música Mozart en jerk.

Efecto: gritos a go-go.

Música Mozart en jerk.

90) Exterior, día. Playa.

Full shot.

Un monje que da acordes al órgano.

Jerk.

Paneo.

El *coro* danza y *Goethe*, que toca el saxofón se va, izado como una marioneta, entre las olas del mar.

El cielo se oscurece. Está atardeciendo.

El *coro* va hacia los músicos, donde queda danzando. Las siluetas de monjes,

Jerk.

- llenas de luz, tocan el final de la pieza.
Zoom in al bajo y a la máscara del *minotauro* que queda debajo, al final de las cuerdas.
Fade con mano que da el último acorde. Efecto final, música.
- 91) Exterior, atardecer. Playa *very big long shot*.
 La silueta de *Goethe* se pierde, danzando, en el mar.
Fade out. Efecto: mar.
- 92) Interior, noche. Circo.
Wippe.
 Abrir cortinilla, en forma de corazón, para quedar con *lobo* y *corazón de chocolate* en el mismo emplazamiento que en la escena 58.
Paneo por el brazo de la *institutriz*, hasta *close up* de la misma, *estática*.
 La *institutriz* se retuerce de dolor en cámara lenta.
Corte A: Grito de dolor distorsionado.
- 93) Interior, noche. Circo.
 Los *burgueses* corren a auxiliar a la *institutriz*, sin llegar.
Corte A: Gritos.
- 94) Interior, noche. Circo.
Long down shot sobre pies de un núcleo de *burgueses* que cruza a gran velocidad de derecha a izquierda.
Tilt up a *viejita* que protege a los niños.
 Los *burgueses* corren por el frente.
Gorda
 ¡Qué espanto!
Viejita
 Pobres criaturas.
 ¡Qué susto!
Voz (off)
 Le desgarró los dedos. Ruidos.
 Efecto: animales.
- 95) Interior, noche. Circo.
Long shot de *coro* de fieras que cruzan entre jaulas de izquierda a derecha.
Corte A: Gritos.
- 96) Interior, noche. Circo.
 Cámara en *grúa*.
Top shot y *zoom in*. Todos corren a auxiliar a la *institutriz* junto a jaula. Efecto: voces de gentes y gritos de animales.

El *doctor* le cubre la mano derecha con su pañuelo.
El *empresario* entra a cuadro y la cargan en vilo, entre todos.

Grúa down y dolly back, para recibirlos en *long shot* al centro de la pista, donde la *institutriz* queda sentada en un banco.

La *institutriz* se pone en pie y avanza a cámara hasta *medium shot*.

Corrección y *zoom in* hacia niños, que ríen y se burlan, protegidos por la *viejita*.

Corrección con *zoom back*, hasta *institutriz* y *burgueses*, en *long shot*.

Las *damas* la rodean.

Entra *fiscal* a primer término.

Entra la *viejita* a primer término.

Viejita empuña el paraguas.

Corte A:

97) Interior, noche. Circo.
Entran a cuadro paraguas y bastones en alto.

Corte A:

98) Interior, noche. Circo.
Medium contracampo.
Empresario, un poco de espaldas, con las manos en alto impone el orden; *burgueses*, en segundo término, bajan sus paraguas.

Institutriz

¡Oh, mi mano... mi pobre mano bella, mano de artista! ¡Ya nunca podré tocar el piano!

¡Ay!...
Toda una fortuna no alcanzará para indemnizarme...

Señores, todos ustedes han sido testigos presenciales de cómo he sido brutalmente atacada por esa repugnante fiera.

Institutriz (off)

Pido venganza por este atentado.
La muerte inmediata del lobo.

Reacción.

Institutriz

No callaré hasta que se me haya hecho justicia.

Conmigo no van a jugar.

Fiscal

Es necesario por el bien de todos acabar con ese animal. Ha herido con alevosía a esta dama.
¿Ha de quedar sin castigo?

Viejita

¿Es que no hemos de poder vivir en paz? ¡Démosle muerte a palos al fiero lobo, antes de que sea tarde!

Reacción.

(Silencio total.)

Ruidos y gritos.

Clamor.

He allí, en el suelo, la prueba de su propia culpabilidad.

Las damas señalan a la *institutriz*, dolorida.

Paneo a *institutriz* en *full shot* y a *periodista* que se abalanza sobre ella y la entrevista. Ella cuenta su tragedia con orgullo. Se hace la mártir.

El *periodista* llama a señas al *fotógrafo* que está en tercer término con su cámara y señala a la *institutriz*.

El *fotógrafo* con su cámara armada, que sombrerea, hace aspavientos y va hacia *institutriz*.

El *periodista* cruza rápido hacia la cámara y regresa corriendo.

Ambos levantan en vilo a la *institutriz*.

Corte A:

106) Interior, noche. Circo.

Contracampo de la anterior *medium shot* *periodista* y *fotógrafo* de espaldas, cargando a *institutriz*, de frente, por los brazos. Corren con ella hasta la jaula, quedando en *full shot*.

Los *burgueses* se acercan detrás, con curiosidad.

Zoom in hacia el *lobo*, que es convencido por *periodista* y *fotógrafo*, para que salga de jaula y pose.

Zoom back, para ver al *empresario* en primer término, cuando muestra el corazón de chocolate. La *cirquera* lo toma y lo lleva, pasando éste de mano a mano hasta llegar a la mano de la *institutriz* que lo recobra con pudor, pero es convencida por el *periodista*, para que pose.

En *long shot*, *lobo* e *institutriz* posan. Esta, ofrendando su corazón, y aquél, mordiéndoselo. El *periodista*, a un lado, le da valor a la *institutriz*, y el *fotógrafo* les acomoda mejor la pose.

Dolly back, hasta *big long shot*.

Música de circo.

tia salvaje muy de tarde en tarde y habiendo editado sus memorias.

Corte A:

- 102) Interior, noche. Circo.
Close shot de memorias editadas. *Zoom back* hasta *full shot*.

El *fiscal* entra en primer plano, con el manuscrito en mano, y las *damas* lo hojean.

Efecto: voces de asombro.

Viejita (off)

¡Memorias! . . .

Fiscal (off)

Estas memorias deben ser examinadas cuidadosamente por ustedes.

Silencio

Fiscal

El desconcertado *fiscal*, a mitad de su frase, mira hacia arriba y señala con el dedo el toldo de la carpa.

Decida lo que decida el juez competente, no cabe duda de que el proceso llegará al Tribunal Supremo.

Corte A:

- 103) Interior, noche. Circo.
Acercamiento al toldo de la carpa que muestra un agujero por donde penetra la luz.

Música de ángeles.

Corte A:

- 104) Interior, noche. Circo.
Top shot de agujero en sugerencia, mostrando a todos que miran hacia arriba; unos con fe, otros con temor, otros místicamente. (Pausa.)

Esperemos que algún día despeje la incógnita y dictamine. . .

Si el lobo estepario es un verdadero animal o un verdadero hombre.

Música de circo.

Corte A:

- 105) Interior, noche. Circo.
(Pantomima chaplinesca a cámara rápida).
Long shot con personajes anteriores en primer término.
Al fondo, se ve un *fotógrafo* que entra pantomímicamente, con asombro de todos, y cae al suelo.

Un *periodista* va hacia la *cirquera* que salta y habla de sí misma.

Las *damas* señalan a la *institutriz*, dolorida.

Paneo a *institutriz* en *full shot* y a *periodista* que se abalanza sobre ella y la entrevista. Ella cuenta su tragedia con orgullo. Se hace la mártir.

El *periodista* llama a señas al *fotógrafo* que está en tercer término con su cámara y señala a la *institutriz*.

El *fotógrafo* con su cámara armada, que sombrerea, hace aspavientos y va hacia *institutriz*.

El *periodista* cruza rápido hacia la cámara y regresa corriendo.

Ambos levantan en vilo a la *institutriz*.

Corte A:

106) Interior, noche. Circo.

Contracampo de la anterior *medium shot* *periodista* y *fotógrafo* de espaldas, cargando a *institutriz*, de frente, por los brazos. Corren con ella hasta la jaula, quedando en *full shot*.

Los *burgueses* se acercan detrás, con curiosidad.

Zoom in hacia el *lobo*, que es convencido por *periodista* y *fotógrafo*, para que salga de jaula y pose.

Zoom back, para ver al *empresario* en primer término, cuando muestra el corazón de chocolate. La *cirquera* lo toma y lo lleva, pasando éste de mano a mano hasta llegar a la mano de la *institutriz* que lo recobra con pudor, pero es convencida por el *periodista*, para que pose.

En *long shot*, *lobo* e *institutriz* posan. Esta, ofrendando su corazón, y aquél, mordiéndoselo. El *periodista*, a un lado, le da valor a la *institutriz*, y el *fotógrafo* les acomoda mejor la pose.

Dolly back, hasta *big long shot*.

Música de circo.

Los *burgueses* observan, y el *fotógrafo*, como rayo, corre de un lado a otro, acomodando a todos en pose.

El *periodista* hace lo mismo con las *fieras* del fondo, que también posan.

El cuadro queda listo. La cámara del *fotógrafo*, en primer plano, y éste, tomando la foto. Entra un *policia*, por derecho, sembrando confusión.

Los *burgueses* le hacen señas de que hay una cámara. Posan. La *Prostituta*, en la *silla* de *Goethe*, y el niño le pone cuernos.

Cuadro listo. El *fotógrafo* a una seña toma su foto, da de sombrerazos y corre dejando el cuadro estático. Sale a derecha de cámara.

Whip A:

- 107) Interior, noche. Circo.
Medium shot de *doctor*, *damas* y *gorda* que reaccionan y salen en cámara lenta.
Corte A:

Música.

- 108) Interior, noche. Circo.
Medium shot en cámara lenta a *empresario* y *fieras*, en pose en segundo término, que saltan a un chicotazo y salen en cámara rápida.
Corte A:

Música.

- 109) Interior, noche. Circo.
Medium top shot en cámara lenta vemos salir a: *fiscal*, *institutriz*, *viejita*, *niña*, *niño*; y, detrás en cámara rápida, a *jóvenes*, con bastones, y a *flappers*, con paraguas. Al llegar a la puerta los abren y salen.
En *full shot* la *cirquera* los despide, sube a un banco e inicia el movimiento de una caravana, y queda estática. Vemos la *silueta del domador* que da un chicotazo y desaparece.
La luz comienza a desvanecerse.

Música.

La *cirquera* termina su caravana veloz. Salta y sale

haciendo piruetas.

Corte A:

- 110) Interior, noche. Circo.
Entran créditos de: actores,
técnicos y directores sobre:
Medium long shot.

Silencio total.

El circo vacío, muy poca luz.

La *prostituta* entra en cámara y avanza hacia la jaula.

El *lobo* la mira, y la *prostituta*, emocionada, no cesa de moverse.

(Toma larga.)

La escena se oscurece, hasta quedar sólo siluetas y barrotes.

FIN DE LA TERCERA PARTE
Y DE ESTA PARAFRASIS





Mo Eugenio

II. EL LOBO ESTEPARIO

(sólo para locos) *Como ensayo escénico.*

Fedra

Pocas veces es posible seguir la pista a un experimento teatral desde las más peculiares motivaciones que le dieron origen, hasta sus resultados más recientes, como en el caso de la paráfrasis de *El lobo estepario*, escenificada a título de ensayo en México hace siete años, debida a la inquietud del entonces estudiante de Filosofía y Letras Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, y posteriormente llevada al cine en una versión tan audaz como genuinamente "adolescente".

La desinteresada participación, ya en la filmación, de actores, pintores, músicos, coreógrafos y fotógrafos profesionales, junto a los que sólo eran estudiantes de teatro, viene a demostrar el argumento de que el entusiasmo es la fuerza generadora del arte realizado como trabajo en equipo.

Aquellos que recuerden la sorpresa y el interés del maestro Fernando Wagner en el Seminario de Experimentación Teatral de la carrera de Arte Dramático en el año de 1962, cuando por vez primera un alumno propuso tal experimento, comprenderán también el porqué de tanta expectación el día del estreno . . . finalmente en 1966, al aire libre, en la calle y sin teatro; pero al fin y al cabo una realidad artística llevada a su meta.

De las varias versiones que Merino Lanzilotti hizo sobre *El lobo estepario*, bosquejos todas del mismo ideal hermann-hessiano, sólo una alcanzó el conocimiento del público: la más limitada por las circunstancias (falta de recursos económicos, técnicos y humanos), y quizás por los mismo la más creativa y original. Justamente el proyecto llevado a cabo había sido el más rechazado por el Seminario de Experimentación Teatral, debido a su trama tangencial con respecto a la novela. No obstante, cabe tomar en cuenta la participación que todos tuvimos en el proyecto, particularmente la escritora Ilse Heckel, quien nos reveló a todos los asistentes a la clase, traduciéndolo del alemán, la existencia del comentario satírico que Hesse había hecho a sus lectores en 1926, y que finalmente constituyó la anécdota que cuatro años más tarde, estructuraría la adaptación escénica, en que se puso a prueba las capacidades creativas e histriónicas de principiantes en el arte dramático.

Por las posibilidades tan amplias de participación que los espectadores tuvimos dentro del experimento, hasta convertirnos en parte activa del mismo, es natural que consideremos esta obra como una obra propia, en la cual sentimos como si se nos hubiera hurtado algo de nuestros tesoros espirituales más íntimos, para ser exhibidos en medio de la euforia y la inconciencia de un público heterogéneo, que paulatinamente, a su vez, fue siendo integrado en el remolino de la creación total que dio su último fruto en la filmación de la obra, en la que, si juzgamos por los créditos de la película, participaron más de doscientas personas de todos los estratos del arte.

Todo esto resulta exageradamente caprichoso, mas no hay que olvidar que se trata de un capricho, o mejor de una "preciosa locura", como la calificaron fotógrafos profesionales que desde el principio apoyaron la idea del rodaje y colaboraron, seducidos, en la elaboración técnica del guión.

Es por esto que la paternidad real del film en última instancia ya no corresponde ni a Hesse, ni al director de escena, pues mientras uno es la fuente, el manantial, y el otro es el guía, el líder profético, sin más brújula que su instinto de hacer; la obra es realización conjunta, es decir: pertenece a todos y cada uno de los elementos que aportan su trabajo y crean en las diferentes ramas del arte que reúnen tanto el teatro como el cinematógrafo. Pero a cambio de ver realizarse el fenómeno artístico total, la vida diaria de los neófitos incorporados al proceso creativo cobra las dimensiones imaginarias de una ficción. Y lo cotidiano se convierte en la verdadera película, al menos en el gran tema de una película que jamás será filmada, pero sí vivida. Porque resulta que no importa cuántos ensayos de arte devoremos, si esto nos ayuda para algo en la vida. Porque a fuerza de ensayar imposibles no importa que los posibles parezcan fáciles, siempre y cuando den existencia a nuevos florecimientos.

Así, el capricho meditado, recapitulado, viene a ser foco de nuevas acciones, de nuevos ensayos, de nuevos impulsos.

Quien conozca la trayectoria de Merino Lanzilotti, autor de la paráfrasis que publicamos, verá en ésta un prelude a las películas que más tarde habría de realizar en Londres, a sus megaloprogramas culturales de T.V., cuando la palabra cultura era tabú en los medios comerciales de telecentro, a los documentales de templos que lo llevaron a recorrer el mundo en busca, no ya de respuestas, sino de mayores interrogantes y nuevos imposibles y, más que nada, de realizaciones.

Sin duda, la incorporación al plan de estudios de Teatro, en la Facultad de Filosofía y Letras, de materias como T.V., Cine y Radio, y el producto estudiantil que ya se fragua en los talleres respectivos, significan la postura del humanista ante los medios de comunicación masiva. Si los cambios estudiantiles de las generaciones anteriores conquistaron un laboratorio de experimentación teatral, cuando hacer teatro era algo casi proscrito, las nuevas protestas del estudiantado demandan ahora la posibilidad de expresarse con todos los recursos actuales.

Incursionar en la filosofía, en la literatura, en la historia, en el teatro, en el cine es incursionar en la vida misma. Y plasmar esta incursión del espíritu universitario en fórmulas dramáticas es la muestra de que un pueblo está vivo, de que tiene una imagen de sí mismo en la escena, que establece un diálogo de cultura con las convenciones de todas las épocas y de todos los pueblos de la tierra.



III. VISION DEL DRAMATURGO SOBRE SU ADAPTACION

Actualmente, el teatro exige un cierto nivel intelectual por parte del público, pues su objetivo no estriba sólo en el muy importante hecho de divertir y crear belleza poética, sino que además despierta un interés filosófico.

Teatro popular no quiere decir que sólo sea accesible al gusto elemental e irracional de un público vulgar, ni tampoco teatro clásico, de museo, a bajos precios. Teatro popular es aquél, experimental, profesional, o de aficionados, lujoso o pobre, que expresa los sentimientos y las preocupaciones colectivas en una época determinada de la historia, rebasando las barreras del provincialismo, y sin quedarse sólo en la fotografía de un ambiente regional o urbano. Hay problemas y mitos universales que atañen tanto al hombre de América como al de todo el mundo, y que están presentes en la conciencia popular.

En la antigüedad, la poesía trágica reflejó los mitos y leyendas de su época, condensó el concepto religioso de las fuerzas de la naturaleza, con los sentimientos de libertad e independencia. También nuestra época, de grandes crisis económicas, políticas y sociales afanes religiosos, progresos científicos y teorías genéticas y evolucionistas, tiene sus mitos, sus leyendas; temas de interés general: el problema de la razón frente al instinto, esa lucha dialéctica entre el *deseo de ser* y el *deber ser*; la debilidad del principio vital de nuestra sociedad, expresada en el terreno del pensamiento por la Filosofía schopenhaueriana del quebranto de la voluntad, representada en México concretamente con el pensamiento de Antonio Caso. Debilidad ya atisbada antes del Renacimiento por Maquiavelo y atacada dolorosamente por Nietzsche en el siglo XIX. La teoría darwiniana de la evolución de las especies, de mineral a mono y ser humano. La creencia en la venida del superhombre y de una raza suprema, llevada en Alemania a sus

últimos extremos durante la Segunda Guerra Mundial.

Y frente a esto, la fe en un panteísmo, el absurdo, la incomunicación y la soledad del hombre auténtico, la enajenación, callejón sin salida de la filosofía idealista, la decadencia de Occidente y el presentimiento de un inminente cataclismo.

En medio de tanta especulación, Hermann Hesse en su novela *El lobo estepario*, escrita en 1926, expresa pensamientos que bullen lo mismo en Kafka que en Heidegger, como en Thomas Mann, y que subsisten en la filosofía existencialista de hoy.

El breve ejemplo de teatro que presentamos a ustedes consiste en una adaptación escénica, no de la trama de la famosa novela de Hesse, ni de su aspecto anecdótico, tan interesante como difícil de representar; sino de algunas de sus tesis fundamentales, que aparecen también a través de toda su obra. El desarrollo general de esta adaptación está precisamente inspirado en un comentario satírico que el autor hizo a los lectores de su *Lobo estepario*.

La posición de Hermann Hesse ante la historia podría resumirse en las siguientes palabras, tomadas de su discurso escrito para recibir el Premio Nobel de 1946, después de la Segunda Guerra Mundial:

Si yo odio y soy enemigo irreconciliable de la guerra, de las conquistas y de las depredaciones, se debe, entre otras razones, a que estas fuerzas tenebrosas exigen tan crueles holocaustos de lo que en la cultura humana hay de incorporaciones históricas, de individualización elevada, de fecunda diferenciación. . .

¡Viva la diversidad, vivan las diferencias y los matices en nuestra tierra bienamada! —¿No es maravilloso que haya tantas razas y tantos pueblos, tantas lenguas y tantas formas de pensar y de concebir el mundo?

San Angel, México, D. F., 1966.

IV. RECAPITULACION DEL DIRECTOR DE ESCENA

Mucho se ha discutido acerca de la puesta en escena de esta famosa novela de Hermann Hesse, que se presentó al aire libre en San Angel, llevándose posteriormente a la pantalla. De ahí que sea necesario explicar el propósito del experimento.

1. *Aspecto educativo*

Toda representación a título de ensayo suele ser algo interesante, pero más aún si se trata de cumplir con ella un propósito pedagógico. Tal fue el objetivo principal del Centro de Artes y Humanidades, al estrenar en México esta obra con el afán de conocer el teatro "desde dentro", conforme a las nuevas teorías didácticas del arte, del trabajo en equipo y planeación crítica.

Partiendo de un comentario de Hermann Hesse, se hizo a un grupo de estudiantes de arte dramático analizar la anécdota con el objeto de descubrir en ésta el género, el tema, el ambiente, la trama y los personajes principales. De ahí surgió una obra de teatro. En las clases de pintura y escultura se diseñaron y crearon la escenografía, la utilería y el vestuario. En las de crítica se estudió el experimento, en las de filosofía se relacionó con nuestras crisis históricas y en las de danza y esgrima se adiestró a los estudiantes.

Y conforme a un plan trazado, una vez hecha la invención total, se constituyó un equipo de 60 personas, entre maestros y alumnos, que se hicieron cargo del trabajo artístico y de solucionar las necesidades técnicas.

En quince días había surgido dentro de la escuela no sólo la obra y la compañía teatral, sino el local mismo; una instalación eléctrica y una escenografía esquemática en medio del patio. El resultado de dicho sistema fue conocido por el público, desde la función de estreno del día 28 de marzo de 1966, con la cual los alumnos (actuales actores) presentaron su examen de teatro correspondiente al primer bimestre del año entonces en curso. Quedó con ello, demostrado el hecho de que para hacer teatro y estudiarlo no se necesitan mayores recursos ni presupuestos que el mismo elemento humano.

2. *La obra*

No se trató de hacer una obra de teatro a la manera tradicional, en la que se mostraran juegos de pasiones o enredos sentimentales, con su respectivo planteamiento, nudo y desenlace; sino de un experimento imaginativo y libre aunque no absurdo. . . Si convenimos con Hesse en que "el drama ofrece la posibilidad máxima de representar al yo como multiplicidad", contraviniendo a la estética ingenua que considera lo más elevado al drama de caracteres, encontramos un horizonte escénico inexplorado por el teatro actual. De ahí que ésta haya sido una primera y audaz incursión en el campo de esta especie de esquizofrenia del drama, a partir del carácter.

Desde un punto de vista satírico se realizó cada escena, de la más cómica a la más trágica, recordando que para Hermann Hesse el humorismo es un "mundo imaginario, pero soberano".

Bajo la máscara de una farsa ingenua se debía hacer una divertida crítica social, y a través de un paréntesis poético lleno de imágenes plásticas, despertar un interés filosófico.

De suerte que la puesta en escena diera vida plena precisamente a la parte de *El lobo estepario* más difícil de escenificar: al *Tractac*, donde se plantean profundos pensamientos. Este cobró realidad física en un coro de máscaras de animales, imagen dolorida de la evolución de la naturaleza y de toda fuerza vital.

Muchos símbolos reúne tan breve sátira, muchos más encontramos en ella cada vez, puesto que resume parte del pensamiento de Hesse. Y quizá el simbolismo mayor estriba en el hecho de incorporar al público en la acción, haciéndole entrar en escena junto con las ridículas comparsas de burgueses, que asisten a ver un mal de la época: al individuo desgarrado entre lo impersonal y lo auténtico. Juego de monos resulta todo lo humano frente a la eternidad, y esta imagen de juego se proyecta en toda dimensión cuando melodías inmortales cobran nuevo sentido envueltas por los ritmos modernos de nuestros bailes actuales.

Algunos se sienten muy heridos; y al final, entramos nosotros a la pantomima y les tomamos una fotografía. Y esto, una fotografía distorsionada y en movimiento, es la obra.

3. Crítica

La época que vivimos no es fácil, pero verdad, ninguna época ha sido fácil para la humanidad. Actualmente, nos enfrentamos a crisis mundiales. Ya en su tiempo los antiguos se enfrentaron a acontecimientos en los que arriesgaban sus propias vidas, y que afectaron al mundo para ellos conocido. Se habla de una decadencia, de un caos total. Parece como si desde el romanticismo para acá todo fuera añoranza y dolor: como si al artista y al pensador quedase sólo la actitud luctuosa de un destierro. ¿Y los que nacen? ¿Y los que siguen naciendo? ¿No es ahora cuando la ciencia empieza a alcanzar los más grandes avances imaginados? ¿Acaso la cultura, como la naturaleza, no muere para volver a renacer? La preocupación del hombre estriba en cuál posición adopte, si la que acaba o la que empieza. Ninguna resulta cómoda; nuestra vida también está en juego. Pero, ¿por qué mirar al mundo con amargura y desesperación, o correr en busca de refugio por callejones sin salida ya explorados? ¿Por qué marchar derrotados de antemano, quejándonos de incomunicación sin pensar que el eterno problema es comunicarnos?

En el arte no debe haber tabús. Lo que hay son obras buenas o malas. Y todas responden a una intención humana: expresarse. Para ello es preciso dominar la técnica adecuada, mediante el conocimiento y ejercicio constantes. El teatro, como suma de artes, como proporción en espacio y tiempo, exige una técnica complicada que responde cada vez al latido histórico-social.

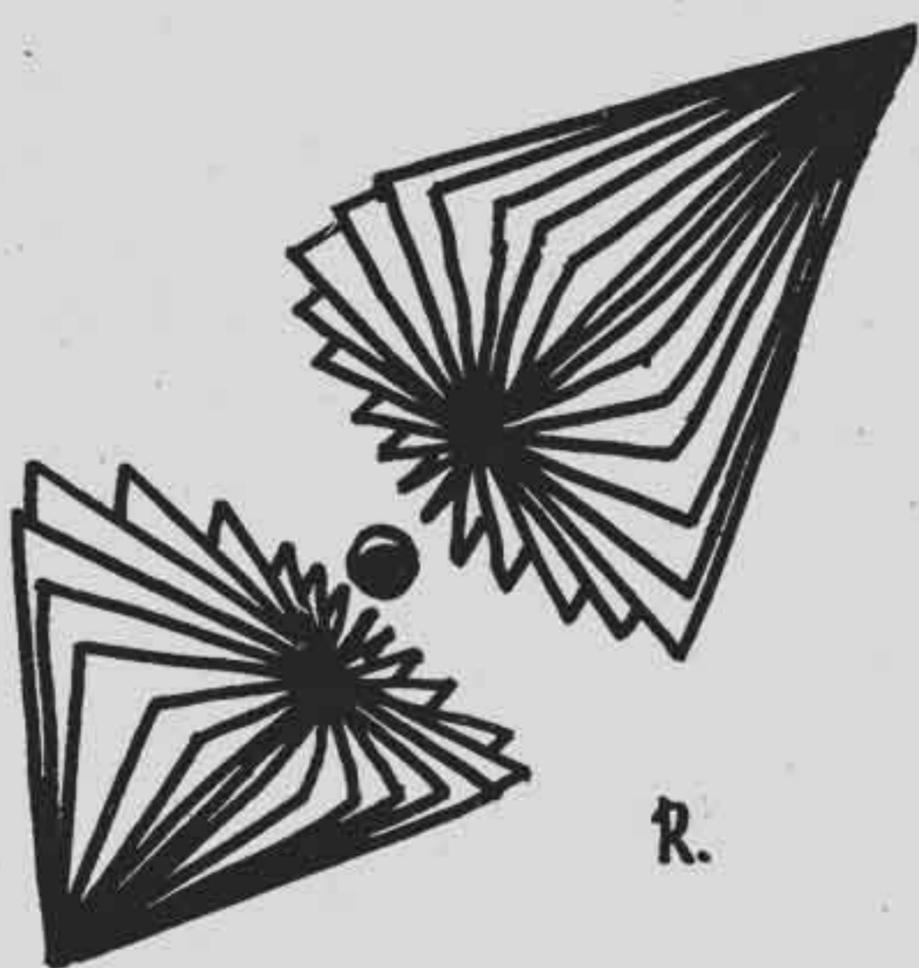
En toda época parece como si los valores volviesen a ser creados de nuevo en un ensayo constante por descubrir su esencia verdadera. Y es evidente que en este despliegue de lo humano se trate de abrir nuevas brechas.

Asimismo, hay hallazgos insuperados hasta ahora, que constituyen la tradición, el tronco del árbol en el cual lo nuevo se injerta para subsistir.

No se puede hablar de arte, refiriéndose sólo a los museos, a los caminos seguros mil veces recorridos y sin vigencia; hay corrientes vivas que pugnan por desarrollarse plenamente. Pero tampoco se puede crear nada de espaldas a la historia.

Sucede que todo intento artístico es juzgado con los moldes ya ensayados, algunas veces estancados. Sin embargo, también la propia crítica evoluciona y hasta pretende preceder a la creación, ya que si la obra es fundamento de la crítica, ésta viene a darle sentido.

Se ha tratado de analizar el espectáculo en relación con el teatro del absurdo sólo porque no hay un desarrollo lógico lineal en el plano de lo convencional; o con el surrealismo ya que cada personaje y cada objeto físico sugiere metáforas; con la pantomima chaplinesca, con el teatro de tesis; con el teatro ritual por el aspecto de conciencia y de fuerza generatriz del coro; con el futurismo en el sentido que le da Marinetti, como captación e imagen de la "sensación dinámica misma", etcétera. Pero, no obstante la relación que haya, hay que distinguir que la versión escenificada de *El lobo estepario*, que aquí se publica, es un producto de imaginación, por lo tanto subjetivo, lo que no excluye que pueda tener valores objetivos. Es un paso balbuciente, pero auténtico, dentro del teatro y de la cinematografía de México.



R.

V. NOTAS PERIODISTICAS

Sara Ríos Everardo

La aparición de *El lobo estepario* de Hermann Hesse, como fenómeno teatral y después como película experimental despertó en los años de 1966 y 1967 el interés de la crítica mexicana en diarios y revistas, y las opiniones en torno a la obra teatral fueron muy diversas; pero tenían como denominador común el exaltar el esfuerzo del director y los actores, al llevar a la escena las premisas filosóficas de Hermann Hesse.

El interés por llevar la novela al público encontró ambiente propicio en una clase del Centro de Artes y Humanidades de San Angel, donde un grupo de alumnos de teatro la tomaron para estudiarla. Después, se entusiasmaron por hacer la obra de teatro encuentran nexos con distintas escuelas de vanguardia y con la UNAM, empezó a cobrar forma el experimento que fructificó en una temporada semiprofesional que se prolongó durante dos meses.

El director se inspiró fundamentalmente en dos partes de *El lobo estepario*, así como en el prólogo que el mismo Hesse hace a su novela. Esas partes fueron el *Tractac* y el diálogo de Harry Haller con

el poeta alemán Goethe.

La crítica señala cómo en la obra teatral el director emplea recursos diferentes, que van desde la aparición del coro clásico hasta el desarrollo del kabuki. A la obra se le encuentran anexos con distintas escuelas de vanguardia y con la pantomima cinematográfica de los años veinte.

Los personajes representan distintas posturas de nuestra humanidad; aparecen cirqueras, una institutriz, un médico, policías, una meretriz, un abogado y el coro. Este último integrado por muchachas con máscaras de variados animales, que comunican los pensamientos filosóficos de El Lobo, el personaje principal.

La obra de teatro, *El lobo estepario*, mostró la inquietud de un grupo de estudiantes por darle al público un espectáculo que transmitiera más profundas cavilaciones de nuestra época.

Evidentemente, la pieza logró un buen éxito, y a raíz de éste se filmó la película que llevó el título de *Preludio en 3*, filme que hasta la fecha no ha sido exhibido comercialmente; pero que es posible ver algún día en algún cine-club.



BIBLIOGRAFIA DE EL LOBO ESTEPARIO

OBRA TEATRAL Y PELICULA EXPERIMENTAL

- Aguilar de la Torre. "Un coro de bestias bailó Yerk." *Ultimas Noticias: Excelsior*, primera plana, año XXX, tomo II, 9545. México, D. F., martes 29 de marzo de 1966.
- . "Novela, actores en acción. Se empezó hoy a filmar la cinta *Lobo estepario*." *Ultimas Noticias: Excelsior*. Año XXX, tomo IV. México, D. F., viernes 26 de agosto de 1966.
- Anónimo. "Acerca de la puesta del *Lobo estepario* de Hermann Hesse." *La Afición*. México, D. F., sábado 2 de abril de 1966.
- . "Coctel del Grupo de Teatro de San Angel." *El Heraldó en Sociedad*. Secc. C. México, D. F., lunes 9 de enero de 1967.
- . "Coctel en honor del destacado actor Roberto Humphrey." *El Sol de México*. México, D. F., martes 10 de enero de 1967.
- . "*El lobo estepario*." *Cine Mundial*. México, D. F., viernes 29 de julio de 1966.
- . "En escena *El lobo estepario*." *El Sol de México*, p. 4, Secc. D. México, D. F., sábado 2 de abril de 1968.
- . "Escenificaron la novela *El lobo estepario*." *Novedades*. México, D. F., domingo 3 de abril de 1966.
- . "Éxito de una sátira." *La Prensa*, p. 36. México, D. F., jueves 31 de marzo de 1966.
- . "Éxito de un grupo teatral con *El lobo estepario*." *Novedades*. México, D. F., mayo 5 de 1966.
- . "La inepta cultura." *Revista Siempre*, núm. 693, p. XIV. México, D. F., octubre 5 de 1966.
- . "Notas culturales." *El Universal*, p. 3, 1a. Secc. México, D. F., lunes 4 de abril de 1966.
- . "Película del cine experimental." *El Heraldó*. México, D. F., septiembre de 1966.
- . "Película experimental sobre la obra de Hermann Hesse, *El lobo estepario*." *Novedades*, p. 16. México, D. F., domingo 18 de septiembre de 1966.
- . "Recepción de Hortense Hinchliff." *Excelsior*. Secc. de Sociales. México, D. F., lunes 9 de enero de 1967.
- . "Rumores." *Ovaciones*. México, D. F., domingo 15 de mayo de 1966.
- . "Teatro en lunes." *El Universal*, p. 3, 1a. Secc. México, D. F., martes 19 de abril de 1966.
- Carmen G. de Tapia. "El teatro en acción." *El Universal Gráfico*, año XLV, núm. 14, 463, p. 9. México, D. F., lunes 4 de abril de 1966.
- Ernesto S. Mejía. "Heraldó del estudiante." *El Heraldó*, p. 5-A. México, D. F., lunes 4 de abril de 1966.
- Ignacio C. Merino L. "*El lobo estepario*." *Revista Retablo*, núm. 2, p. 26. México, D. F., agosto de 1966.
- José Hugo Cardona. "Desde las diablas." *El Universal*, p. 7. México, D. F., miércoles 30 de marzo de 1966.
- . "Teatro de magia." *Revista de la Semana de El Universal*, núm. 17, 885, p. 4. México, D. F., domingo 17 de abril de 1966.
- Juan Sánchez Sosa. "Destacada labor Teatral en el Centro de Artes y Humanidades, en San Angel." *Revista Todo*, núm. 1437, p. 38. México, D. F., abril 18 de 1966.
- . "Poesía en Voz Alta, por el Centro de Artes y Humanidades." *Revista Todo*, núm. 1467, p. 38. México, D. F., septiembre 11 de 1967.
- Reynaldo Zúñiga. "Jóvenes filman una cinta sobre *El lobo estepario*." *El Heraldó*, p. 3-D. México, D. F., domingo 18 de septiembre de 1966.
- Ricardo Perete. "¡Corte!" *Excelsior*, p. 20-A. México, D. F., lunes 19 de septiembre de 1966.

VI. LA PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

En esta película experimental, exhibida fortuitamente en funciones privadas, participan jóvenes artistas e intelectuales mexicanos —universitarios casi todos ellos— que, asimilando nuestra tradición cultural, inician una búsqueda de valores poéticos dentro del terreno de la cinematografía, donde se conjugan en un diálogo todas las artes.

Su idea es experimentar caminos poco explorados y superar el realismo y el naturalismo del cine académico, mediante un juego libre y sincero de imaginación y lógica. Para ello, han tomado las tesis filosóficas de la novela *El lobo estepario*, de Hermann Hesse (1877-1962), haciendo a un lado la trama y la anécdota, para utilizar únicamente los temas universales que éstas plantean: la soledad del hombre frente a la fugacidad de la existencia, y la lucha entre el espíritu y los instintos, mitos generalizados en nuestra época, que en este film se muestran dentro del marco satírico de un ingenuo cuento infantil.

De un lado, se presentan los convencionalismos sociales que no logran ocultar la verdad de los impulsos más imperiosos del ser humano. Del otro, el instinto en constante pugna por aflorar, frenado e inhibido por la censura más arbitraria y cruel. Y en medio de todo esto —representado alegóricamente— el hombre que construye sin cesar, obedeciendo con ello a sus ansias de realización y progreso; pero que añora su estado de inocencia primitivo, al cual ya no puede retornar, dando marcha atrás, y sufre ante el agobio de este mundo humanizado que él mismo desencadenó y amenaza con aniquilarlo.

Todos los personajes que aparecen en la escena no son caracteres, sino esquemas, sombras planas sin profundidad psicológica. Las figuras simbólicas que originan el título final *Preludio en 3* de este largometraje, filmado en colores, son: la Institutriz, que personifica los prejuicios que tutelan a la burguesía; el Lobo, que encarna la lucha trágica entre los sentimientos y la inteligencia, entre la autenticidad y la comunicación; y el viejo Goethe, quien comprende con una serena sonrisa el aparente sin sentido de la vida y del cambio.

Por otra parte, la aparición de un *coro* de animales a la manera de la comedia antigua, representa el surgimiento de la conciencia de la propia naturaleza frente a los holocaustos nucleares, además de expresar a base de máscaras la múltiple personalidad del hombre. De suerte que la tragedia, como en el teatro de vanguardia, se da con relación al espectador, quien resulta el verdadero carácter o protagonista, como sujeto real que encarna la síntesis última de la humanidad en su devenir histórico.

Y es entonces, en esta especie de anagnórisis y toma de conciencia, cuando la voz de los grandes genios que en la ciencia, la política, y el arte han impuesto su concepción de la vida, se hace oír, como *deus ex machina* en labios del poeta Goethe, cuyos rasgos faciales van rejuveneciéndose hasta transfigurarlos en el adolescente Mozart: *La eternidad es sólo un instante lo suficientemente grande como para una broma*. Pensamiento que contrasta con el humano afán de inmortalidad y de hacer historia hasta de los más intrascendentes acaeceres, recordando siempre los hechos vividos.

El resultado de esta primera incursión en el terreno del cine es más que satisfactorio, para quienes han podido participar en el experimento: una interesante síntesis de pintura, arquitectura, escultura, poesía, música, danza y teatro, que va del faubismo al futurismo, y echa mano desde los recursos del teatro clásico griego y el kabuki japonés, hasta la pantomima y la acrobacia circense. Por otro lado, la perspectiva para darles forma fílmica a tales técnicas y contenidos universales es la del pensamiento náhuatl del eterno florecer (*Xochitl in cuicatl*), poesía de flor y canto. Pero el valor documental de esta película estriba en ser la visión cinematográfica de una representación teatral concebida y puesta en escena a título de ensayo por estudiantes mexicanos.

VII. ESPECULACIONES SOBRE LA MUSICA DEL FILM

Siete instrumentos, siete melodías, siete ritmos para un prelude

Hesiquio Ramos

El crear música original para un film suele ser una labor hartamente difícil, si se toma en cuenta que la melodía y la instrumentación no deben ceñirse a fórmulas convencionales que muevan los resortes emotivos más primarios en un público sentimental y noble, en el sentido más amplio de escala de clasificaciones y niveles sociales. Pero la aventura se convierte en una verdadera misión de artista, si se considera que la invención de melodías debe además responder a una estricta línea conceptual que expone sistemáticamente, aunque no por ello sin un gran juego libre y creador, las ideas que más afligen al pensamiento universal de nuestro tiempo.

¿Cómo conciliar los símbolos, tan racionalmente explicados, con tonadas de eminente carácter popular? ¿Cómo concebir musicalmente la imagen de la burguesía, de la genialidad, de la lucha entre las fuerzas animales y los anhelos del alma? Todo esto y mil preguntas más asaltan al compositor que debe hacer la música de una película, cuyo trasfondo filosófico ya resulta intelectual en exceso, y cuya plástica deviene en música por sí sola y en expresión total que rebasa las posibilidades del texto. Aumentarle aún un vehículo más de comunicación puede resultar en verdad un experimento capaz de tentar al músico más escéptico, o al director del cine más purista.

Y justamente la idea seduce por tratarse de un ensayo libre, pero por lo mismo, delimitado con respecto a una idea central que permite a la imaginación o a las propias capacidades lanzarse en busca de hallazgos musicales y encuentros de armonías, sin perder la brújula orientadora del punto de partida, al cual no es preciso volver si ello es lo que en definitiva la expresión misma exige.

No basta estipular sobre un plano cómo debe ser la arquitectura total de una obra cinematográfica dos años antes de que ésta cobre realidad completa. Si un personaje viste de rojo, porque es la prostituta, y el instrumento que la va a identificar es la trompeta, y la melodía que se le asigna se reviste de sensualidad, mediante ritmo de blues, ello no dice más que un silencio oportuno. Si en vez, el color púrpura, dentro de la alquimia del espectro solar, significa a una recatada institutriz, mientras las rameran visten de verde (¡oh, color de la esperanza!), y la melodía recuerda a un conmovedor día de las madres, tal y como lo anuncian para la venta de perfumes exquisitos, en ritmo de vals, mientras que el instrumento asignado son unos sonoros violines y dulces cellos, la intención satírica del director queda bien manifiesta.

Dicho contraste se establece con el citado tema musical, en un sencillo círculo de 5 armonías, ideal para expresar melancolía y un romanticismo sublime que raya en lo cursi, sin dejar por ello de cautivarnos. Sentimos algo así como la nostalgia de quien ama a su cómoda vestimenta vieja. ¿Y qué otra cosa es el sentido burgués de la vida sino un cómodo y, a veces, inalcanzable ideal caduco para el hombre?

Y para expresar al hombre, a este mismo hombre crítico, tutelado por el mundo burgués, pero inconforme para aceptar todas sus convenciones a cambio de confort y

reconocimiento social, ¿qué mejor que una dualidad: guitarra-órgano, cuerdas-aliento, piel-frac, máscara-rostro, negro-blanco, melodía-disonancia, selva-ciudad, hombre-lobo, jazz-balada?

¡Cuánto nos identificamos con él, pese al disfraz grotesco, pese a la dolorida máscara, máscara que es animal en la medida en que nos resulta humana!

De los siete temas fundamentales que instrumentan la música de la película *Preludio en 3* restan: la niña-blanco-clásico-piano; el circo-naranja-chárleston-cellesta, el coro (blanco, oro, azul, verde, amarillo, violeta, rojo) barroco-clavicordio, y Goethe-vino-antífona-flauta y voz humana. Este último manifiesta las más grandes cimas jamás alcanzadas por el espíritu en la historia. Su diálogo musical con el hombre requiere cambiar de *Mi* bemol menor (E^b) que anuncia la perspectiva inferior humana, a *Mi* bemol mayor (E^b) que enfatiza la jerarquía del genio, inmortalizado, y concebido como una graciosa estatua, en medio de juegos de agua. Pero esto ocurre, de tú a tú, dentro del mismo ritmo, el de nuestro tiempo, el del hombre occidental que canta con el dolor de los esclavos negros.

Y la meta: Mozart. En el clímax, *La flauta mágica* con la misteriosa área "Papageno" (la cual, según la leyenda, costó la vida al compositor), en todos los ritmos y modos que Hesse podría haber imaginado jamás, arrastrada por un afán sacrílego.

Y sólo el propósito de juego, de búsqueda, de ensayo, nos devuelve al punto de partida: ¿cómo expresarnos musicalmente ante tesis filosóficas, irrefutablemente estructuradas, y ante visuales que les sirven de contrapunto y son una síntesis de formulaciones estéticas?

Si, a esto, un nuevo afán de crítica puede aportar la música, el propósito satírico vendrá a cerrar el círculo, haciendo grande lo pequeño, ridículo lo sublime, profundo lo frívolo, libre lo aprisionado. . . clásico lo popular, -¡inconmesurable tesis social del romanticismo!

Pero ¿qué otra cosa es este *Preludio en 3*, concebido musicalmente en ideas e imágenes, en ritmo y en movimiento, que la añoranza del arribo del superhombre, por más que intente ser su crítica?



VIII. LAS RELACIONES PUBLICAS (COMENTARIO AL MARGEN)

H. M. Reed

Dadme un brasier
y os levantaré una carpa,
Traete a tu mujer
p'a que mueva las. . . petacas,
traime a tus hijas
para que hagan lagartijas;
y ya verás
qué buenas están.
Traiga a sus tías
para que l'hagan de arpías,
y. . .
traí a tu abuela en pelotas
p'a que no muela.
¡Fuera las fajas,
salten los postizos,
que huele a león! . .
(Anónimo-1966)

En una de esas tardes lluviosas de este México sin clima, caminaba por las calles del intemporal San Angel. La lluvia fina empapaba mi rostro; en eso, me llamó la atención un letrerillo que pendía de los retorcidos hierros de una reja colonial: *Sólo para locos*. Mil imágenes asaltaron mi mente, y cuando me disponía a continuar mi penosa caminata, un coro de adolescentes enmascaradas me asaltaron atrevidamente, vendiéndome boletos para el estreno de. . . ¡*El lobo estepario!* Así que, con curiosidad, crucé la reja colonial, me senté en una silla de "Corona Extra", bajo un gran árbol y esperé la primera llamada. Había lodo en el piso del patio, y, a la derecha, una estructura de madera que asemejaba una jaula, allí iba a ser el espectáculo, bajo hermosos árboles vetustos; llovía, y alguien repartió tiras de plástico que la multitud jaloneaba en un casi vano intento de no mojarse.

Por fin, entre lluvia y resbalones, se inició la obra, y poco a poco, la algarabía que había entre el público se fue apagando. Ante todos se desplegó un Teatro Mágico: *El lobo estepario* se exhibía en un extraño circo. Apareció Goethe y dialogó con el cautivo Harry Haller, mientras, una prostituta escandalizaba a una recatada institutriz. Esto y un sinfín de ideas y situaciones se presentaron ante nuestros atónitos ojos; al acabar la obra, la tormenta ya había cesado. El público pedía a grito pelón que saliera el elenco, que se escondía, en medio de un charco, detrás de unas tambaleantes mamparas, las cuales cedieron y el grupo experimental recibió un sonoro aplauso y varias porras. En medio del tumulto de reporteros y de efusivos espectadores, que parecían no querer ya retirarse, logré escapar, escuchando a mi paso frases y proclamas sobre un nuevo teatro y una nueva expresión humana; fue entonces que me di cuenta que estaba en una escuela de arte.

Pasó el tiempo, una amiga y el destino me llevaron a participar en unos programas de televisión cultural. Cuál sería mi sorpresa al enterarme de que las personas que componían el coro de poesía eran las mismas que vi presentando aquel *Lobo estepario* en San Angel. Para esas fechas, ya estaba en filmación la versión cinematográfica de la obra de teatro.

El vestuario del film se logró saqueando sótanos y roperos de abuelas despistadas, lo cual dio veracidad a la ambientación de la película. La compañía se desplazó a varias partes de la República; se filmaba en bosques, en valles, en iglesias y en plantas eléctricas; hubo noviazgos, embarazos, disputas, reconciliaciones y mil peripecias que se tuvieron que solventar. Hasta un ciclón casi aniquila a la compañía durante el rodaje en Pie de la Cuesta.

No obstante, aparte de los incidentes normales y aquellos fuera de lo común, la filmación concluyó sin nada que lamentar.

En los periódicos se hablaba de un grupo de estudiantes universitarios que filmaban *El lobo estepario* de Hermann Hesse. Tal parecía que la aristocracia de la Revolución Mexicana se conmovía con tal suceso. Y no era para menos, pues sin querer varias dependencias gubernamentales y otras tantas culturales y universitarias, se vieron envueltas en el asunto, aparte de más de un centenar de particulares: actores, extras y técnicos que, de repente se vieron filmando una gran superproducción del más puro estilo hollywoodesco.

Los artistas, en su mayoría, debutaban, y sin premeditaciones se inició un profundo cambio en sus vidas; hubo matrimonios, descubrimiento de valores, vocaciones y demás, pero más que nada se halló un móvil importante: crear.

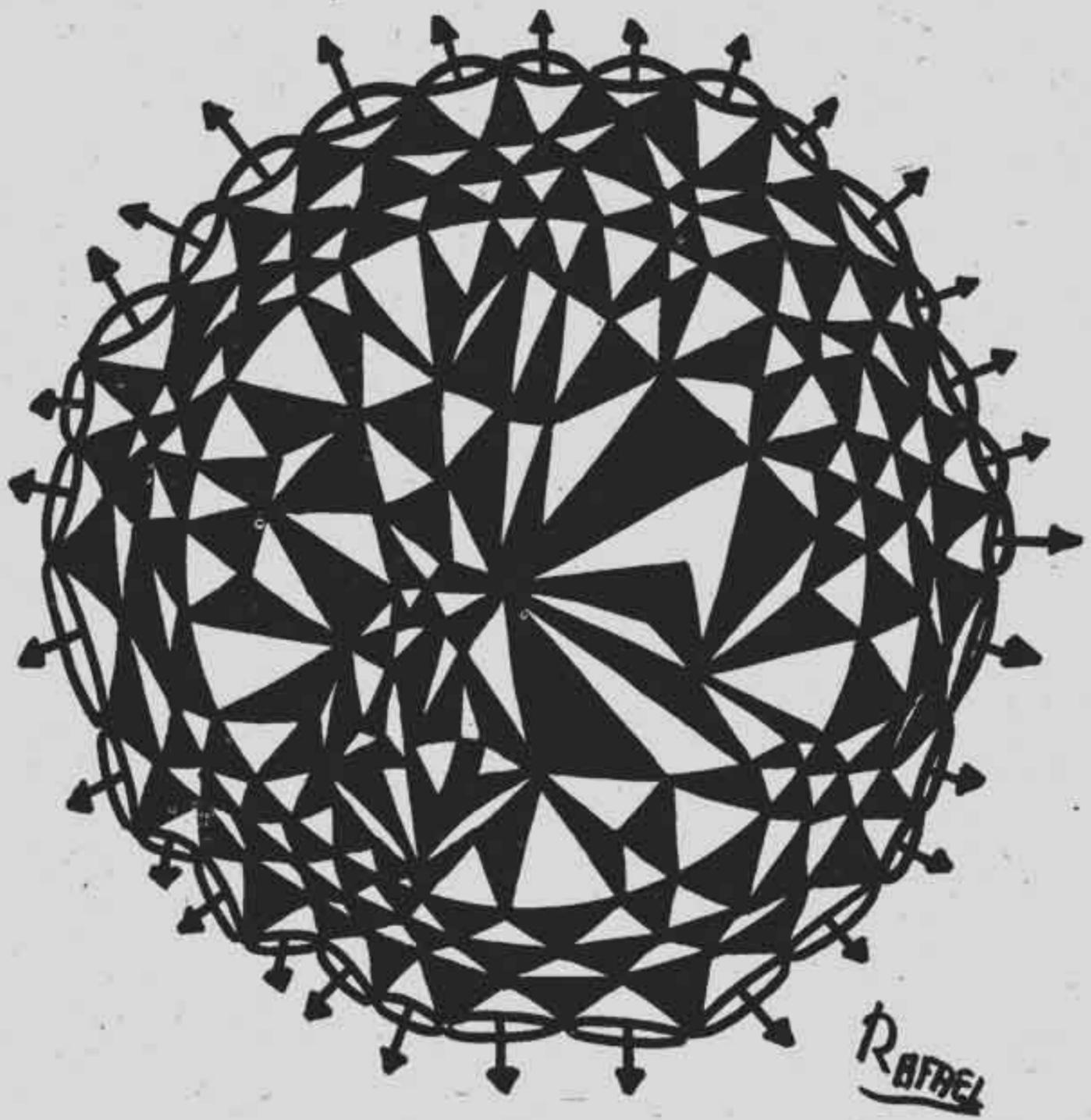
Cada quien puso lo mejor de su persona, y en gran armonía se aportaba lo que se podía, procurando siempre salir de lo ya establecido, y a la vez, se hurgaba en el teatro clásico y en el teatro japonés. Cada detalle se cuidó al extremo; las actrices cosieron, haciendo gala de lo aprendido en la escuela de arte, una gran carpa para la representación del Circo Mágico, que luego colgaron en un gigantesco taller mecánico. Todos los participantes, que día a día aumentaban por un extraño fenómeno de curiosidad, vibraban con la gestación de eso que sería su película, su anhelo, su gran realización.

Entonces fue cuando, en medio de los preparativos para que la película, ya terminada, se exhibiera en la Reseña Mundial de Cine de Acapulco, en 1967, y las especulaciones acerca de las delegaciones que asistirían al evento, tuvimos que participar en el proyecto de difusión de este inusitado film mexicano, contagiados del gran entusiasmo del grupo estudiantil. Las jovencitas, reveladas como noveles artistas, preparaban sus vestidos y modas, ensayando los lloriqueos, para lograr los permisos necesarios de sus familias, a fin de asistir a la inauguración. Todo era entusiasmo y alegría. Se me encomendó hacer los preparativos necesarios para que la versión doblada al inglés de dicha película se exhibiera en Londres. En el Viejo Continente, los arreglos para el estreno en el National Film Theatre iban sobre ruedas. La traducción, a cargo de un conocido poeta británico Jon Slaven y la novelista Hortense Hinchliff, y el doblaje, realizado por Stilman Seegar, estaban listos. Notifiqué a la Productora en México que sólo faltaba fijar la fecha exacta del acontecimiento. Obviamente, se hacía indispensable su autorización legal, así como la copia final del film. Pero la respuesta no llegó, insistí en preguntar y nunca se me respondió. . . La tierra de Isabel I parecía haber quedado fuera de los proyectos de difusión de la película.

Durante un Congreso Cinematográfico, celebrado en Praga, en 1969, me encontré al director del film. Lo acosé a preguntas y tan sólo pude sacar que había problemas después de la primera exhibición privada, por lo cual la película aún no había sido estrenada públicamente. Después, me aclaró que las autoridades de la Dirección de Cinematografía de México, dependiente de la Secretaría de Gobernación, se habían interesado mucho en el film, el cual iba a ser enviado a concursar a Oberhausen, donde tampoco llegó jamás; lo cual creó todavía más dudas en mí y decidí averiguar qué había pasado o qué pasaba.

Se me dijo que el film había sido robado por alguien. La productora me dejó entrever que el film podría estar escondido en un ropero. . . Escuché historias trágicas, románticas, desgarradoras, escatológicas; pero nadie me dijo qué pasó. Recibí cartas suplicantes, intrigadoras y reveladoras de inusitados problemas íntimos que, aunque se relacionaban con el destino del film, no aclaraban el paradero del mismo.

Aún ahora, después de tantos años, existe la duda: *¿Qué pasó con el lobo?*



IX. MONOLOGUE OF THE WOLF *

Jon Slaven

Wolf	Alone Midst snow-capped crags, I pad the barren steps. No hare, no dove for company.
Chorus	Pad, pad, pad, pad. . .
Wolf	Seeking carnal pleasure, I traverse this despairing void Neath naked skies. . . No moon.
Chorus	Pounce, pounce. . .
Wolf	Oh, gentle creature, Awakener of all desires, Once in my net Shadow becomes reality.
Chorus	Catch her. . .
Wolf	My claws are sharp, My fangs can be sated on this candy. Warm blood, soft flesh, Can be my food and drink.
Chorus	Candy, candy, candy. . .
Wolf	My claws rip the richness of her flesh. Oh, time, thou thief, you steal my life. Here I remain uncomprehending Devoid I tremble.
Chorus	Claw Tear Destroy. . . ¡Collapse!
Wolf	Desolation. . . I howl in this loneliness of death. The raven comes. . . No wind. . . No echo.
Chorus	Howl, howl, howl, howl. . .
Wolf	A gypsy; No home, no kin. My tail is old and grizzled.

*Traducción directa del texto dramático en español, representado por primera vez en México, y posteriormente en Inglaterra.

Chorus
Wolf

My crawling buried in the snow.
Misk, misk. . .
The depths engulf me,
Wretched and miserable,
Fate displays me in its cage
For ever and for ever and for ever,
Padding after dreams.
Pad, pad, pad, pad. . .

Chorus

