

PUNTO DE PARTIDA

AÑO VI,

Núm. 45-46

Revista Bimestral

Dirección: Eugenia Revueltas

Jefe de Redacción: Marco Antonio Campos

Dirección General de Difusión Cultural

Correspondencia, colaboraciones, suscripciones y canje: Difusión Cultural, 10o. piso de la Torre de Rectoría, UNAM, México, D. F., precio del ejemplar en la República Mexicana: \$5.00 M. N. Número doble \$10.00 M. N. Suscripción por seis números \$25.00 M. N. Números atrasados \$10.00 M. N. Números dobles atrasados \$20.00 M. N. Las colaboraciones deben entregarse escritas a máquina a doble espacio con una copia, en las Oficinas de Difusión Cultural, Rectoría, 10º piso, de lunes a viernes de 10 a 12 hrs. La maestra Eugenia Revueltas recibe lunes, miércoles, jueves y viernes de 12 a 14 hrs.

MX ISSN 0033-4367

Sumario

ENSAYO

La importancia del idioma español para los ilustrados Cadalso, Feijoo y el padre Isla

3

Ma. Silvia Alvarez

POESIA

Poemas

13

Bráulio Maria Schloegel

Poemas

16

Juan Luis Morales

Poemas

23

Rolando Ravaglietti

Efraín Huerta, alba dolorida

27

Rafael López

Desterrado de la vida

29

Octavio West

TRADUCCION

Marina; paisajes

32

T. S. Eliot

(traducción de Claudia Lagos)

CUENTO

La mujer de enfrente

36

Luis Chumacero

Espera

37

Delfina Careaga

Karen

40

Leticia Hülsz

Mis ilustrados vecinos

43

Nidia Marín

Ludivina

46

Ma. Teresa Monterrubio

En el centro de la habitación

48

Cesáreo Morales

PROSAS

Prosas

50

Bernardo Ruiz

Prosas

52

Salvador Herrera

CINE

Reseñas mínimas

54

Cine Club de Ciencias

EL NAHUAL # 19

Introducción	2	María Chavarri
Bertolt Brecht	4	Germaine Calderón
Brecht y el teatro del siglo XX	9	Patricia Fe Bornstein
Algunas consideraciones sobre el marxismo de Bertolt Brecht	14	Cuauhtémoc García Rosas
La excepción y la regla. Reporte Brecht	19	Néstor López Aldeco
<i>Matka</i> de S. I. Witkiewicz	20	Patricia Fe Bornstein
Los insectos de Julio Castillo (Espectáculo basado en "El juego de <i>Los insectos</i> " de Josef y Karel Capek)	22	Cuauhtémoc García Rosas

VINETAS

Viñetas

Kent



ENSAYO

LA IMPORTANCIA DEL IDIOMA ESPAÑOL PARA LOS ILUSTRADOS CADALSO, FEIJOO Y EL PADRE ISLA

por Ma. Silvia Alvarez

I. INTRODUCCION

De entre las constantes preocupaciones que ocupan las mentes de los ilustrados españoles, en su afán de procurar la prosperidad y la dicha, la cultura y la dignidad a su patria, me interesó particularmente el deseo tan grande que muestran por hacer que el español tome conciencia de la importancia del idioma como factor cultural fundamental para hacer que la nación logre progresar moralmente. Progreso que ellos consideran más importante aún que el progreso material, pues piensan que “se adelantará mucho cuando la vida sea menos dura y miserable, cuando el obrero de las ciudades y el jornalero de los campos, mejor tratados por sus patrones, adquieran conciencia de su dignidad humana”:¹ y puesto que el debido conocimiento de su idioma permite a un pueblo tener mayor acceso a la cultura y despertar, asimismo, un mayor interés por el estudio, gracias a estos factores fundamentales para la superación del individuo, “el nuevo hombre se lanzará fuera de las disciplinas estrechas y anticuadas y conocerá entonces sus fuerzas y sus obligaciones”.²

II. DECADENCIA DEL IDIOMA ESPAÑOL EN EL SIGLO XVIII E IDENTIFICACION DE LOS ILUSTRADOS ESPAÑOLES CON LOS ESCRITORES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII

La lucha a la que los ilustrados españoles se habían comprometido, no sólo comprendía el arrancar al español de la indigencia material e intelectual en que se encontraba, sino, además, los movía el deseo de devolver a España la prosperidad económica y la grandeza espiritual que conoció en los Siglos de Oro. Y precisamente el problema de la decadencia del español en el siglo XVIII los lleva a identificarse con los grandes escritores de los siglos XVI y XVII, porque como dice Sarrailh “rinden culto a esa excelsa expresión del

¹ Jean Sarrailh, *La España Ilustrada*, p. 13.

² *Idem.*

genio nacional que es la lengua de un pueblo”,³ pues para Feijoo “primero se quita a un reino la libertad que el idioma. Aun cuando se cede a la fuerza de las armas, lo último que se conquista son lenguas y corazones”.⁴ Y manifiestan asimismo su afán de liberarse de la tradición y de sus leyes, como también nos lo demuestra Feijoo cuando dice: “El empréstito de voces que se hacen unos idiomas a otros es, sin duda, útil a todos, y ninguno hay que no se haya interesado en este comercio. . . . Lo más singular es que siendo la castellana que hoy se usa dialecto de la latina, se halla que la latina mendigó algunas voces de la lengua antigua española”⁵ (cita como ejemplo la voz *lancea*), y por lo que toca a los escritores piensa lo siguiente: “¿Qué autor latino escribió con más claridad y copia la mística que Santa Teresa? . . . Nótese que en todo género de asuntos escribieron bien algunas plumas españolas sin mendigar nada de otra lengua. . . . En los asuntos poéticos, ninguno hay que las musas no hayan cantado con alta melodía en la lengua castellana. Garcilaso, Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Mendoza, Solís y otros muchos, fueron cisnes sin vestirse de plumas extranjeras.”⁶ Lamentándose de que el español haya perdido aquella belleza de que entonces gozó, y como ejemplo de esto tenemos las siguientes palabras de Cadalso: “¿Quién creyera que la lengua tenida universalmente por la más hermosa de todas las vivas dos siglos ha, sea hoy una de las menos apreciables? Tal es la prisa que se han dado a echarla a perder los españoles. El abuso de su flexibilidad, digámoslo así, la poca economía en figuras y frases de muchos autores del siglo pasado, y la esclavitud de los traductores del presente a sus originales, han despojado este idioma de sus naturales hermosuras, cuales eran laconismo, abundancia y energía”.⁷

III. LA MISERA ENSEÑANZA QUE DEL ESPAÑOL SE HACIA EN EL SIGLO XVIII

La miseria espiritual de que era víctima la masa rural hace que los ilustrados españoles reclamen a grandes voces la fundación de escuelas. Sin embargo, una vez establecidas éstas, el problema no termina ahí, ya que según podemos constatar siguiendo a Gerundico, el simpático personaje creado por el padre Isla, la enseñanza que en ellas se da, aparte de ser elemental, se imparte tan mal que nuestro autor hace patente su disgusto contra el Estado por no preocuparse de su calidad: “La culpa de esa fatal ignorancia la tienen las repúblicas y los magistrados, que admiten como maestros de escuela a unos idiotas que no valían ni aun para monacillos.”⁸

Es importante señalar que la escuela a la que asiste Gerundico no se trataba de una primaria propiamente, sino de una de las llamadas de latinidad, que eran escuelas diseminadas por las poblaciones rurales, generalmente a la sombra de algún convento, y que, por otra parte, representaban para los campesinos el único camino, el de la carrera eclesiástica, por el cual sus hijos

³ *Ibid*, p. 399.

⁴ Benito Jerónimo Feijoo, *Teatro crítico universal*, vol. I, p. 225.

⁵ *Ibid*, p. 223.

⁶ *Ibid*, pp. 22, 223.

⁷ José Cadalso, *Cartas Marruecas*, p. 132.

⁸ José Francisco de Isla, *Obras escogidas del padre. . .*, p. 76.

podían evadirse de la ignorancia que ellos padecían y de la esclavitud de que les hizo víctima el cultivo de la tierra.

Ahora bien, la enseñanza del español que se hacía en ese tipo de escuelas era tan desastrosa, que resulta divertida de tan disparatada. Así por ejemplo, el padre Isla nos refiere que en cuestión de ortografía había libros tan malos, en los cuales los maestros aprendían, entre otras cosas, que se había de escribir como se hablaba, sin quitar ni añadir letra alguna que no se pronunciase. Estos ortografistas ponían el siguiente párrafo:

“El ombre ke kiera escribir corectamente, uya qanto pudiere de escribir akellas letras ke no se egspresan en la pronunciación, porke es desonra de la pluma, ke debe ser buena ija de la lengua, no aprender lo ke la enseña su madre, etcétera. Cuéntese las *u u* que se ahorran en sólo este periodo, y por aquí se sacará las que se podían ahorrar al cabo del año en libros, instrumentos y cartas; y luego extrañarán que se haya encarecido el papel.”⁹

Pero más disparatado aún resultó lo que este tipo de lecturas sugería a los maestros de ideas extravagantes, como sucedió con el maestro de Gerundico, quien se creyó con demasiada inteligencia como para idear un nuevo método que vendría a revolucionar todo lo que hasta entonces se había escrito sobre ortografía española. “—¡ Válgame Dios! —pensaba—. Las palabras son imágenes de los conceptos, y las letras se inventaron para ser representación de las palabras; con que, por fin y postre, ellas también vienen a ser representación de los conceptos. Pues ahora aquellas letras que representaren mejor lo que se concibe, ésas serán las más adecuadas; y así, cuando yo concibo una cosa pequeña, la debo escribir con letra pequeña, y cuando grande con letra grande. . . Así que en esta mi ortografía se logra, lo primero, la propiedad de las letras con los conceptos que representan; lo segundo, el decoro de las personas de que se trata; el tercero el llamar la atención de los lectores. Y podía añadir el cuarto, que también se logra la hermosura del mismo escrito.”¹⁰

Claro está que este tipo de enseñanza daría como resultado que el discípulo no aprendiese nada más que barbaridades, aumentado así, el desconocimiento y poco respeto que los españoles tenían a su lengua. Y con un estilo bastante jocoso, el padre Isla nos demuestra el grado de “adelantamiento” que había alcanzado Gerundico:

“—¿Vaya otro ochavo a que no me dice usted cómo se escribe burro, con *b* pequeña, o con *B* grande?”

“—Hijo— respondió el buen religioso—, yo siempre le he visto escrito con *b* pequeña.

“—¡ No señor! ¡ No señor! — le replicó el muchacho —Si el burro es pequeño y anda todavía a la escuela, se escribe con *b* pequeña; pero si es un burro grande, como el burro de mi padre, se escribe con *B* grande; porque dice señor maestro que las cosas se han de escribir como ellas son, y que por eso una pierna de vaca se ha de escribir con *P* mayor que una pierna de carnero.”¹¹

En cuanto a la enseñanza de hablar correctamente la lengua castellana, nos refiere el padre Isla que, no obstante los maestros de esta época sabían que aquel que se dedica a la educación de los niños “debe poner particular cuidado en enseñarlos la lengua propia, nativa y materna con pureza y con propiedad, por cuanto enseña la experiencia que la incongruidad, barbarismo y solecismos con que la hablan toda la vida muchos nacionales dependen de los malos modos, impropiedades y frases desacertadas que se les pegan cuando

⁹*Ibid.*, p. 77.

¹⁰*Idem.*

¹¹*Ibid.*, p. 80.

niños".¹² Era de esperarse que quien "era tan presumido y tan exótico en el modo de concebir", así como había inventado una extravagantísima ortografía, se creyera lo bastante autorizado como para inventar una lengua no menos extravagante, enseñando a sus discípulos que no se debía usar sustantivos de género masculino que hicieran referencia, o estuvieran sustituyendo, a sustantivos femeninos. Es decir, que "si los hombres eran testigos, las mujeres se habían de llamar testigas", que si ellos "sujetos", ellas "sujetas", que la expresión "era una mujer no común, era un gigante", debía decirse "era una mujer no comuna, era una gigante".¹³ Lo mismo pensaba con respecto a los artículos, y les enseñaba que nunca dijeran el alma, el arte, el agua, sino "la alma", "la arte", "la agua".¹⁴

Otra de las tonterías que aprendían los alumnos era, por ejemplo, que debían desterrar de su léxico todos aquellos verbos y sustantivos que comenzaban con "arre", como "arrepentirse", "arremangarse", "arreglarse", "arreo", etcétera, porque, según su maestro, "hablar de esta manera era mala crianza, porque era tratar de burros o de machos a las personas".¹⁵

Todo lo anterior nos da una idea de la enseñanza tan lamentable que se hacía del español dos siglos atrás en España, interpretada por el padre Isla con un estilo tan sencillo y divertido en su *Fray Gerundio de Campazas*, que por un momento sus lectores nos olvidamos que su propósito es criticar por medio de la sátira, aparte de este tema que particularmente me interesó, un estado de cosas que impedían el progreso tanto espiritual como material de España, y nos reímos tanto con su lectura, como si se tratara de una tira cómica y no de una obra tan importante para juzgar la España dieciochesca.

IV. SITUACION EN QUE EL IDIOMA SE ENCONTRABA

El mal uso que los españoles habían hecho de su lengua los hizo caer en ciertos vicios lingüísticos, que Cadalso da dos alternativas que expresan su honda preocupación por la mala situación del castellano en su siglo: "O inventar un idioma nuevo o volver a fundir el viejo porque ya no sirve."¹⁶

Pero ¿qué fue exactamente lo que le había llevado a formular un juicio tan pesimista? Ahora trataré de explicarlo.

a) *Abuso de las voces que crea confusión*

Primeramente nos encontramos con el sentido abusivo dado a sus voces por los españoles, principalmente por los habitantes de la capital, en el trato civil, lo cual produjo oscuridad y confusión en las mentes de quienes sí hacían uso de su idioma con propiedad, ya que se olvidaron del sentido primitivo de palabras como amar, servir, favorecer, estimar, etcétera, y les dieron interpretaciones tan diferentes que, por ejemplo, según el mismo Cadalso, un provinciano que no estuviera instruido en la nueva interpretación del lenguaje, se daría por engañado al creer que podía confiar en lo que veía escrito, porque una cosa era la que se expresaba con frases sumamente cordiales y afectivas, con lo cual aparentemente se ofrecía una cosa, y otra muy distinta la que se daba realmente.

O bien, otro de los casos donde Cadalso veía claramente la confusión que

¹² *Ibid.*, p. 78.

¹³ *Idem.*

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ José Cadalso, *op. cit.*, p. 60.

había hecho del español un idioma ininteligible era el desuso en que habían caído los adjetivos “bueno” y “malo” sustituyéndolos por otros que, lejos de ser equivalentes, causaban confusión en el trato común; por ejemplo, se decía “Hermoso regimiento” y nunca “Este regimiento está bueno” (hoy nosotros diríamos es bueno), o bien, “Fatal es ese hombre”, en vez de “Ese es un hombre malo”.¹⁷

b) El lenguaje según la moda de la época crea oscuridad

En el siglo XVIII, como sucede en nuestros días y creo ha sucedido siempre, la forma de hablar de los jóvenes era sumamente extravagante, llena de extranjerismos y de formas inventadas por ellos que eran completamente indecifrables para los ilustrados, como sucedía con palabras como “tour”, “deshabillé”, “bonete de noche”, “toaletas”, “cropandinas”, “maitre”, etcétera, y expresiones como “Hoy no ha sido día en mi apartamento hasta medio día y medio;. . . La pequeña pieza que han anunciado para el lunes que viene es muy galante; pero los actores son pitoyables. . . La Mayorita cantó una cavatina pasablemente bien. . . El que hace los amorosos no jugaría mal pero su figura no es proveniente. . .”¹⁸, entre otras, lo cual hacía pensar así a Cadalso:

“. . . esta mudanza de modas es muy incómoda, hasta para el uso de las palabras, uno de los mayores beneficios en que la naturaleza nos dotó. Siendo tan frecuentes estas mutaciones y tan arbitrarias, ningún español, por bien que hable su idioma este mes puede decir: el mes que viene entenderé la lengua que me hablen mis vecinos, mis amigos, mis parientes y criados”.¹⁹

No obstante que el autor de las *Cartas Marruecas* estaba consciente de que todas las lenguas del mundo son de naturaleza cambiante, y que “en España como en todas partes, el lenguaje se muda al mismo paso que las costumbres, y es que, como las voces son invenciones para representar las ideas, es preciso que se inventen palabras para explicar la impresión que hacen las costumbres nuevamente introducidas”²⁰, le resulta imposible entender el lenguaje usado por los jóvenes de su época y, por lo tanto, pretendía estatizar el español mediante la creación de un vocabulario que él llamaría “Vocabulario nuevo al uso de los que quieran entenderse y explicarse con la gente de moda para el año de mil setecientos y tantos y siguientes, aumentado, revisto y corregido por una Sociedad de varones insignes, con los retratos de los principales”²¹, pretensión que en mi opinión resultaba ridícula, a más de imposible, porque no se puede sujetar una lengua a ciertas normas precisamente por estar ella misma sujeta al cambio constante; por lo tanto, creo que tratar de fijar cada año las costumbres para el siguiente y, en consecuencia, establecer el idioma que se hablaría durante sus trescientos sesenta y cinco días como aconsejaba nuestro autor, era un trabajo completamente inútil.

c) Infiltración de la corriente lingüística francesa

La invasión de voces francesas sufrida por el español en el siglo XVIII fue tan marcada, que ninguno de los ilustrados españoles olvida tratarla en sus obras.

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

¹⁸ *Ibid.*, p. 109.

¹⁹ *Ibid.*, p. 111.

²⁰ *Ibid.*, p. 110.

²¹ *Ibid.*, p. 111.

Ya hemos visto en el inciso anterior cómo los jóvenes en España infectaban su lenguaje cotidiano con bastantes palabras francesas. Sin embargo, lo que en este caso considero que lo hacían con el único fin de crear un lenguaje que los identificara, una especie de lenguaje en clave para entenderse sólo entre ellos, un lenguaje ideado por jóvenes para jóvenes usado con la mayor naturalidad, sin nada de presunción, se extendía a un número considerable del resto de la población, especialmente entre los empleados al servicio de la corte, por mero snobismo o afectación, como sucedía con don Carlos Osorio, personaje al cual el padre Isla reviste de un afrancesamiento muy chusco:

“Don Carlos parecía un Monsieur hecho y derecho, y por lo que tocaba a él, de buena gana trocaría por un monsieur todos los dones del Espíritu Santo, le sonarían mejor, y acaso les solicitaría con mayor empeño si se llamasen monsieures.”²²

Era considerable la cantidad de vocablos franceses que esta clase de españoles, debido al poco respeto y amor que sentían por su lengua, habían introducido al español “con no poco dolor de los españoles de juicio y de meollo”²³ según el padre Isla, y cuya necesidad era nula dentro de nuestra lengua, pues la riqueza del castellano no sólo le permite ser autosuficiente, sino, además, posee un gran número de voces que no encuentran equivalente en la lengua francesa, como lo señala Feijoo en su *Teatro crítico*: “Son muchas las voces castellanas que no tienen equivalente en la lengua francesa y pocas he observado en ésta que no la tengan en la castellana”²⁴, y cita como ejemplo la palabra desenvoltura, que no tiene en francés una voz que la signifique, en cambio el español tiene todavía dos equivalentes más: despejo y desembarazo. Y añade además: “A infinitos españoles les oigo usar de la voz remarcable diciendo: es un suceso remarcable, una cosa remarcable. Esta voz francesa no significa más ni menos que la castellana notable; así como la voz remarque, de donde viene remarcable, no significa más ni menos que la voz castellana nota, de donde viene notable. Teniendo, pues, la voz castellana la misma significación que la francesa y siendo, por otra parte, más breve y de pronunciación menos áspera, no es extravagancia usar de la extranjera, dejando la propia?”²⁵

El padre Isla por su parte opina: “. . .es ligereza ajena de nuestra gravedad española y desestimación injuriosa a nuestra lengua, introducir en ella voces que no necesita y modos de hablar que no hacen falta”²⁶, y pone varios “francesismos” utilizados para sustituir a los correspondientes equivalentes castellanos: “villaje”, por “páramo”; “libertinaje”, por “disolución”; “libertino”, por disoluto; “sentimientos”, por “gustos”; “no merecer la pena”, por “es digno de desprecio”; “acusar el recibo de una carta”, por “avisar que se recibió”; etcétera, etcétera.

Resulta igualmente criticable para los ilustrados españoles la opinión de muchos de sus coetáneos de preferir la lengua francesa a la española por la suavidad de su pronunciación, a lo que el padre Isla contesta con su gracia característica: “Como esto de sonar mejor es cosa respectiva a los oídos, y ha habido hombre a quien sonaba mejor el relincho del caballo que la cítara de Orfeo, no me empeñaré en negarlo ni concederlo, sólo aseguro a vuestra merced, que a mí, como buen español, nada me suena tan bien como lo que está

²² J. F. de Isla, *op. cit.*, p. 193.

²³ *Ibid.*, p. 196.

²⁴ B. J. Feijoo, *op. cit.*, p. 222.

²⁵ *Ibid.*, p. 224.

²⁶ J. F. de Isla, *op. cit.*, p. 196.

recibido en nuestra lengua, y esto es con ser así que no soy del todo peregrino en las extranjeras.”²⁷

Y Feijoo aclara: “. . . puede asegurarse que los idiomas no son ásperos o apacibles sino a proporción que son o familiares o extraños. La desigualdad verdadera está en los que lo hablan, según su mayor o menor genio y habilidad. . . No ignoro que en opinión de muchos críticos hay unos idiomas más oportunos que otros para expresar determinados afectos. . . Es cierto que los franceses pronuncian más blando, los españoles más fuerte. La lengua francesa (digámoslo así) se desliza, la española golpea. Pero, lo primero, esta diferencia no está en la sustancia del idioma, sino en el accidente de la pronunciación; siendo cierto que una misma dicción, una misma letra, puede pronunciarse o fuerte o blanda, según la varia aplicación del órgano, que por la mayor parte es voluntaria. . . Lo segundo, digo, que aun cuando se admitiese esta diferencia entre los dos idiomas, más razón habría de conceder el exceso al castellano, siendo prenda más noble del idioma una valentía varonil que una blandura afeminada”.²⁸

V. CAUSAS DE SU EMPOBRECIMIENTO:

a) Desconocimiento

El sector que más contribuyó a la corrupción del idioma fue el de los malos traductores; por lo tanto, son objeto de las más terribles críticas por parte de los ilustrados. “Los malos, los perversos, los ridículos, los extravagantes traductores —dice el padre Isla— son los que nos han echado a perder la lengua, corrompiéndonos las voces tanto como el alma; ellos son los que han pegado a nuestro pobre idioma, el mal francés para cuya curación no basta todo el mercurio preparado por la discreta pluma del discreto Farmacopolo.”²⁹

Y coinciden en acusarlos de no conocer los recursos de su lengua materna y los misterios de las lenguas extranjeras. Cadalso considera que “. . . los españoles del día parecen haber hecho asunto formal de humillar el lenguaje de sus padres. Los traductores e imitadores de los extranjeros son los que más han lucido en esta empresa. Como no saben su propia lengua, porque no se sirven tomar el trabajo de estudiarla, cuando se hallan con una hermosura en algún original francés, italiano o inglés, amontonan galicismos, italianismos y anglicismos, con lo cual consiguen todo lo siguiente:

- 1o. Defraudan el original de su verdadero mérito, pues no dan la verdadera idea de él en la traducción.
- 2o. Añaden al castellano mil frases impertinentes.
- 3o. Lisonjean al extranjero haciéndole creer que la lengua española es subalterna a las otras.
- 4o. Alucinan a muchos jóvenes españoles, disuadiéndoles del indispensable estudio de su lengua natal.”³⁰

El padre Isla, particularmente enemigo de los traductores de libros franceses, opina:

“Traductores de libros franceses: no los llame vuestra merced así; llámelos vuestra merced traductores de su propia lengua y corruptores de la ajena,

²⁷ *Idem.*

²⁸ B. J. Feijoo, *op. cit.*, pp. 220-221.

²⁹ J. F. de Isla, *op. cit.*, p. 197.

³⁰ J. Cadalso, *op. cit.*, p. 133.

pues como dice el italiano con gracia, los más no son traducción, sino traición a uno y a otro idioma, a la reserva de muy pocos. Todo el resto eche vuestra merced a pares y nones, y tenga entendido que es la mayor peste que ha infeccionado nuestro siglo. . . Hay peste de traductores; pero casi todas las traducciones son peste; son una malas y aun perversas traducciones gramaticales, en que a buen librar, queda tan estropeada la lengua traducida, como aquella en que se traduce; pues se hace de las dos un patorrillo que causa asco al estómago francés y da ganas de vomitar al castellano. Ambos desconocen su idioma; cada uno entiende la mitad, pero ninguno todo.”³¹

b) Menosprecio del español

Con respecto al menosprecio de que era objeto el español en el siglo XVIII, Feijoo escribe lo siguiente: “Los que han peregrinado por varias tierras, o sin salir de la suya comerciando con extranjeros, si son picados tanto cuanto de la vanidad de espíritus amenos, inclinados a lenguas y noticias, todas las cosas de otras naciones miran con admiración; las de la nuestra con desdén. Sólo en Francia, pongo por ejemplo, reinan, según su dictamen, la delicadeza, el buen gusto; acá todo es barbarie y rudeza. . . Entre éstos y aun fuera de éstos sobresalen algunos apasionados amantes de la lengua francesa, que prefiriéndola con grandes ventajas a la castellana, ponderan sus hechizos, exaltan sus primores, y no pudiendo sufrir ni una breve ausencia de su adorado idioma, con algunas voces que usurpan de él salpican la conversación, aun cuando hablan en castellano. Esto en parte, puede decirse que ya se hizo moda, pues los que hablan castellano puro casi son mirados como hombres del tiempo de los godos.”³²

VI. CONCLUSION

Al poner fin a esta exposición, espero haber logrado mi propósito que fue valorar el esfuerzo realizado por tres de los más importantes ilustrados españoles por hacer comprender a su pueblo, la importancia que merecía su idioma como factor fundamental para lograr la superación tanto espiritual como material, principales elementos en los que se cimienta la verdadera felicidad del ser humano.

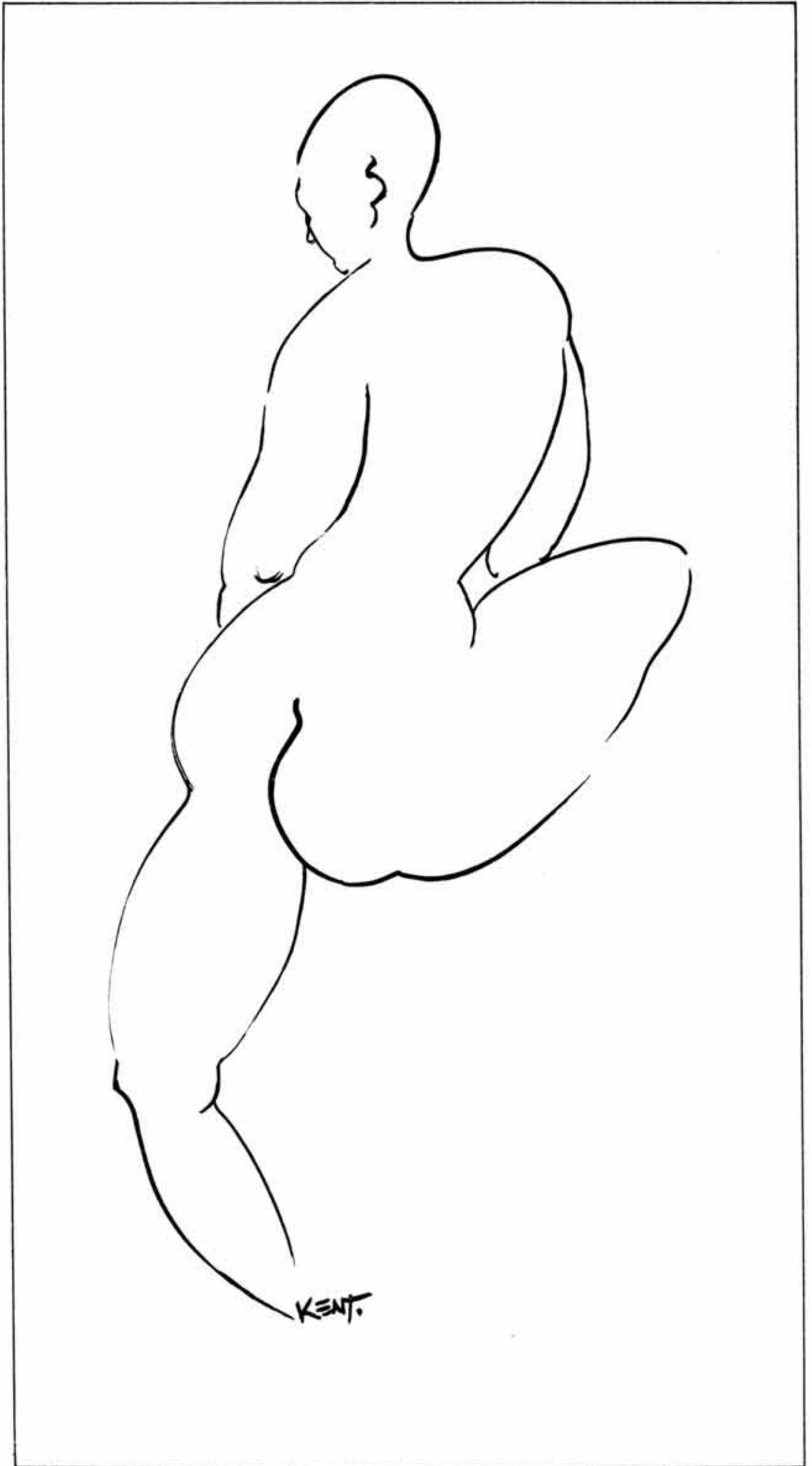
³¹ J. F. de Isla, *op. cit.*, p. 197.

³² B. J. Feijoo, *op. cit.*, p. 212.

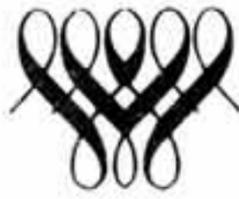
BIBLIOGRAFIA

- Cadalso, José. *Cartas Marruecas*, estudio preliminar, notas y bibliografía seleccionada por Angeles Cardona de Gilbert y Enrique Rodríguez Vilanova, Barcelona, Edit. Bruguera, S. A., 1967, 222 p.
- Feijoo, Benito Jerónimo. *Teatro crítico universal*, selección, prólogo y notas de Agustín Millares Carlo, III vols., Madrid, Edit. Espasa Calpe, S. A., 1968.
- Isla, José Francisco de. *Obras escogidas del padre. . . con una noticia de su vida y escritos*, por don Pedro Felipe Monlau, Madrid, Imprenta de la Publicidad a cargo de D. M. Rivadeneyra, 1850 (Biblioteca de Autores Españoles vol. XV).
- Sarrailh, Jean. *La España Ilustrada*, de la segunda mitad del siglo XVIII (L'Espagne éclairée de la seconde moitié du xviii siècle), Traducc. de Antonio Alatorre, México, F. C. E., 1957, 784 p.





POESIA



POEMAS

Bráulio Maria Schloegel

Bráulio Maria Schloegel nació en Blumenau, Estado de Santa Catarina, Brasil, en 1943. Se licenció en Derecho por la Fundación Universidad Regional de Blumenau. Hizo cursos de Museología y Biblioteconomía en Río de Janeiro. Actualmente es director de la Biblioteca Central de la FURB. Su actividad cultural sigue paralela a la de Vílson do Nascimento: por varios años ellos coordinaron la página literaria del diario *A Cidade de Blumenau*. También juntos iniciaron el Movimiento Zendualista, para divulgar la filosofía Zen y aplicarla en las artes plásticas. Ha colaborado en los periódicos *A Nação*, *O Lume* (de Blumenau) y *O Estado* (de Florianópolis). En las artes plásticas, participó en el Salón Paranaense de Bellas Artes, Salón En Pro Arte Nuevo de Blumenau, Salón Air France y otros. Uno de sus cuentos, firmado bajo el seudónimo de Cícero Ramalho, fue incluido en la *Antología de autores catarinenses*, de Celestino Sachet. Bráulio Schloegel crea su atmósfera y ésta le rodea, visible e invisible. La poesía para él no es juego verbal o acomodamiento social. Ha luchado contra la creciente tendencia de implantar una poesía de palabras, palabras, palabras, que, al no estar sustentadas por una decidida búsqueda interior, no dan más que la concha inservible de las cosas.

POEMAS PARA SUMAR UN NUEVO DOGMA

1

El blanco de las paredes de mi cuarto
dicen bien de la significación a la que pertenezco.
Yo lo sé perfectamente.
Yo las siento y no me equivoco,
porque sé distinguir la perla de los
árboles parados.
En mi biblioteca Cristo es un escritor,

porque los otros argumentos están perdidos en la poesía
como una hoja que se deja llevar
por el viento.

Como semilla, nunca antes vislumbraba
el tono verdino del venir-a-ser,
recorriendo calmamente la membrana
que me envolvía.

Un día, subí a la montaña más alta
y tuve la impresión de desaparecer en el cielo.
En ese momento yo me vi
entre los hombres.

Porque proseguir es tarea para
aquellos que necesitan bengala para caminar.
El tiempo oculta la amarga verdad
que entumece los ojos de aquellos que
se fugan desesperados
sumiéndose en las vueltas y en los murmullos del mundo.
Desvendar las paredes blancas de mi cuarto
es asumir el secreto de una locura
lúcida e ingresar completamente en el hospicio divino.

(Abril 1970)

2

Rompa su cáscara interior
y expáandase en la gota de rocío que desliza.
Dilate su corazón para alcanzar
todos los puntos de vista
extienda la memoria en todas las direcciones
dilátela en el albañal
como una prostituta embriagada
como la escoria de la tierra
como un corruptor de niños.

Tiente subir a la montaña
sin importarse con la naturaleza de la cumbre
o el panorama que se alcance a ver desde allá.
Sepa que todas las palabras son inadecuadas
y que podemos obtener un sentido sin ellas.
Vayamos, siga,
sin preocuparse con la continuidad.

(Febrero 1974)



POEMAS

Juan Luis Morales

Facultad Filosofía y Letras (Universidad de Buenos Aires)

CANTOSCOSMOS

I

El ídolo en sus frecuentes
silencios
lacios cabellos derramados
entre mis manos cerradas
fieramente
por la altura
de cualquier primavera
destituida oscura cortina
de los ojos rebeldes
a toda saciedad entregados
pleamares del duraznero
o el pez sarraceno:
cueva del ámbar
fuego fino
metal del mediodía
inclinado junto a tu cuerpo
fugaz
vino, meridiano sagaz
para la aventura
cuando las espadas y banderas
desechan la oscuridad o el miedo
seguras de los encelados corazones
reunidos por un murmullo
parecido al nacer
de una incalculable ciudad
del cieno

¡ oh! lagarto perezoso
en tu cintura sabia
renacen las ruinas
del viento
soplado los secretos oídos
de estatuas
cordiales crueles sin la muerte

II

Recojo ahora las crines
blancas o azules
pues todo verdor será
vencido en la íntima
resurrección del corazón:
exploro el día
cuando sólo los diamantes y las fresas
construyen
ese arrabal de tu seno quemante,
sólo una hora requiero
calcinada
puesta en su hueso inquieto
interrogado calculado entre las hondas frondas
tejidas con calma fruición
dragón remoto escarbando
la imaginación o la geometría de un anochecer
cualquiera
volcán en la espesura
salvaje
del ónix
en la esmeralda atravesada
como un recuerdo audaz
tras las puertas o en tu sexo
mi colt mi sake
los sombreros la sangre
sin amo
cerraduras de cuartos resignados
para una condición
pétalo tras pétalo
creces furiosa
satisfecha de tu armadura
de soles
hay una persistente llovizna de sangre
sobre la llanura de mi piel:
una disminución mágica
recorre las tablas largamente
trabajadas, primavera, delfín, navaja
lobo de la arteria en las alturas

III

Laurel de la espuma
recordado entre cojines
de inenarrables hilos de plata
sutiles sonrisas del país de la lluvia
con sus interminables ríos
fangosos o amarillos
con la marihuana silvestre
murmurando su tigre pluvial
constancia y exorcismo
del amanecer para nadie
oh impura Melinó
querría decirte una palabra
cortar la primicia de tu pezón
hasta su raíz y sus halcones
arrebatarle mi muchacho favorito
para besar su cuello
una joya cae
entre mis crecidas uñas
cuando la luna gime
el peso de las palabras
con silencios
de prostituta enriquecida
finas labores cuelgan de mi brazo
armado con las viejas espadas
destinadas a un siglo feroz
lluvia viejo animal
para que el viento te conceda
curvada
como el ala lujuriosa de la paloma

IV

Rutas nocturnas para
el coral purpúreo
y
sangre asidua arrimada
al hueso de cada sueño
celoso en su poderosa provincia
de fango o vino
cuando las sencillas gentes
gimen un placer menor
en los oídos del viento
llegan llegan las golondrinas
cementerio desolado
el fuego fugaz enriqueció
el pensamiento o el número tardío

o el rumor de un país
de alcobas desarregladas
con su interior claro
decoroso de presagios
en el corazón mudo del mundo:
un sol enmudece en las
ahondadas semillas del trigo
tráfico de un quehacer naciente
gran mercado
del murmullo esencial;
fueron lenguas extrañas
conminando el hechizo
mientras la abeja o el bronce
desatan un día cruel
con su largo brillo extraño
de sombrillas blancas
bajo ligeras caravanas subterráneas
viento viento
caballo de la alondra
sobre el lomo sudoroso
un secreto criminal
recorre la médula
de toda luz creada

V

Osario de incesantes estaciones
rodando un gemir
de cerezos y mudas esmeraldas
divididas y ensortijadas
por el sueño de ricos vagabundos
de tacto lunar:
espejismo duradero
larval desierto de antiguas razas
cazadoras del cangrejo y la flecha
oh! reclinada del cielo
como una amante sin destino
ni lecho
en tu ojo brillante
enumeras la proporción
del sueño con quietud
lloras por los senos callados
del caracol junto a las
inmensas promesas del mar
a tu invasión incesante
como una muerte blanca
que regresa al fuego del hogar
el corazón simula el amor
y las fragancias del primer día

y la lluvia te corona
para su delicia:
vuelve la mano
a su sagrado deber
del canto en el espacio
descansa vieja bruja
ya no creo en tus efímeros reinos
mis huesos y tu carne
poblaciones de astros caídos
en una caricia sin ternura
Pero vuelve el canto para anonadar
a reyezuelos perspicaces y crueles
poder del viento poder del canto poder del sueño

Poema al pescador

Con el río insomne
a un costado,
y la ciudad dormida
al otro, vives.
Y cuál asunto es tu asunto
muy cuitado?
Mi asunto, amigo, es asunto
del costado
que desvela
un cariño riguroso.
No puedo olvidar al río,
por donoso.
Ni a la ciudad, amigo,
por su estado.
En la noche, ebrio
por las luces del cielo
y sus consuelos,
entro al río
por correr, recorriendo,
sus costados.
Y qué puedo decir, amigo,
si a su lado
encuentro el aire frío
que quema y colorea
mi costado?
A esta luz me trajo
un cálido agasajo
de este cielo.

Yo no quiero consuelo humano
ni lo pido
en razón de la altura
del regalo.

Quien se ocupa
sólo de la intriga,
cómo puede conocer
el asunto y sus estados?

El río es la corriente
de mi ánima.

Y la ciudad, la casa
de mi hermano.

Cuál asunto es mejor
para mi oficio

sino hacer

lo que me fue mandado?

Vigilar, y cantar

en la noche

todo el sol que el Atento
puso por regalo.





POEMAS

Rolando Ravaglietti
Universidad de Buenos Aires

RIMAS DEL CUANDO NO ESTABAS

I
Si soy un duende acribillado
ese hormiguero plañidero
acribillado quién comparte
mi oscuridad mi luz mi encierro

Aunque recorra mis jardines
los vegetales del silencio
no hallaré nunca la espesura
y la vigilia de tu sexo

Si soy un árbol taciturno
crezco en los huecos del invierno
soy la madera retenida
que no es colchón libro ni fuego

II

Pateé una piedra del camino
besé tu pie que me encontraba
hui con él hacia una cueva
de estalagmitas y de larvas

Ardí mil noches en tu cuello
impuse miedo a tus pestañas
rodeé tu efímero solsticio
y enloquecí con mis cigarras

Quité la nieve del sombrero
lancé el sombrero sobre el agua

amé cangrejos sapos pulpos
supe qué hacer cuando no estabas

(1972)

a la nostalgia

a la nostalgia
 no he
 cauterizado
no pude
retorcerle el cogote
 quebrarle los huesitos
fui licencioso
 y amoroso
me quedé con las ganas de biabarla
a ella
 fea
 linda
no la pude convencer
 y ustedes?

le dije si te portás bien
te presento a un muchacho de guita
le di mi número de teléfono
para que me llame la centuria que viene
pensé en violarla lógico parecía tan rara
por donde
la di vuelta se dejaba pero era triste
una vez así la abracé
 sin rencor
porque total es lo mismo

(1966)

discursivo discursivo discursivo
amenazado
la palabra más larga es tuya
y no sirve
sirvo yo para que sirvas vos
discursivo amenazado decepcionado
entonces te salto te dejo de mirar
te coloco el avión el ala de la decepción
me la quedo
 para volar solo

ves qué bueno
me amenazás me amás
me levanto y te digo
no cambiarás las ásperas monedas
no volarás

(1966)

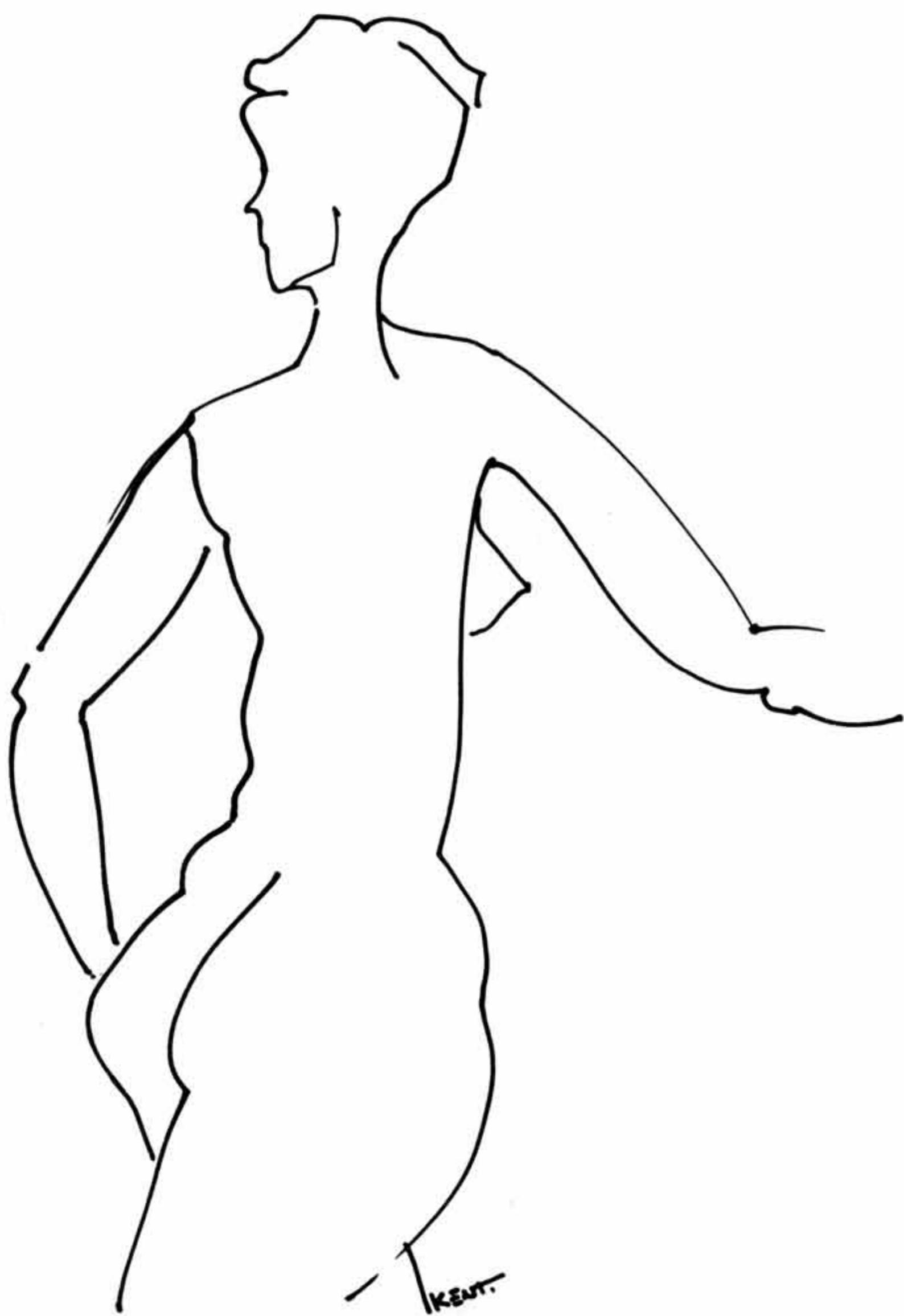
entré con dientes pero no con todo
me quedé afuera un poco
yo nunca fui a la escuela
yo realmente
nunca vendí diarios
cuando yo medio no existía
yo era demasiado yo
para mí solo

(1966)

cuando no estoy en tu boca
estoy en toda vos
cuando no estoy en toda vos
ni en tu boca
no estoy

(1966)





EFRAIN HUERTA, ALBA DOLORIDA

Rafael López

Preparatoria Popular

Mi amigo el mayor, nunca
habla en serio.
Mi amigo el más grande,
habla en serie.
Y estoy seguro
que alguna vez
tocó el meridiano de su soledad,
se le nota.
Porque si no fuera así,
no habría manera
de caminar el alba dolorida,
no fuera bueno repartir
la llama del corazón
y quedarse tan tranquilo
mirando la calle en un minuto
y volver a la ventana
ansioso, regocijado.
A veces,
yo no entiendo muy bien
a este viejo luminoso,
tiene las palabras como pedregosas,
ha de ser por dimensiones
del alma y la afonía.
A veces
no hay necesidad,
con el puro silencio basta;
es un viento del sur
enamorado y cortante,
que está orgulloso,
realmente orgulloso de sus hijos,
y tiene un sabor especial de pan
y cálido vino rojo.

La vida y sus alrededores

Está bien pensar de cuando en cuando
en la caricia húmeda que debí hacer y no hice:

de otro modo no sería fácil tentar el recuerdo
anudado en la sangre, y sin más contemplación,
estrellarlo en las paredes.

Está bien, soportar una o dos veces
su llaga viva, su ardor de metal fundido.

Pero nada más. Porque no me perdonaré nunca
encontrarla otra vez, y dejarla caminar
a su rumbo lleno de silencios
sin el hueco de mi grito en su sonrisa tibia.



EL NAHUAL

Suplemento de arte Dramático de
Punto de Partida, revista de los
estudiantes universitarios.

Año II, número 19



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, *nahual* quiere decir máscara.

INTRODUCCION

Lejos del mero entretenimiento de una sucesión de aventuras escritas con colorido en un lenguaje accesible, el teatro alemán ve surgir en la década de los veinte a Bertolt Brecht que emprende desde temprano su camino contra las mentiras de la sociedad burguesa y adopta un tono revolucionario e idea política: el comunismo, que concentra en esos instantes a un grupo de intelectuales.

La crítica intencionada del capitalismo no es olvidada por Brecht en aquella época en la cual había adoptado una técnica teatral en la que resalta de acuerdo a su credo, la fuerza y el valor de lo colectivo que exteriorizaba en cantos y baladas con ayuda del compositor Kurt Weill. Entre canciones y escenas fuertes Brecht muestra el predominio de un teatro que denuncia la hipocresía moral y la miseria material. Sin embargo, y a pesar de su línea tendenciosa, hay una corriente renovadora sobre los escenarios y así los sectores hostiles al nazismo pudieron llevar a la escena obras que además de tener un éxito inmediato, poseían calidad por sí mismas y, contrario a ello, el teatro nacional se disolvía en propaganda barata.

María Chavarri

Ignacio Cristóbal Merino Lanzilotti, a cargo del suplemento, recibirá las colaboraciones en el cubículo de la carrera de Literatura Dramática y Teatro, junto al teatro chico de la Facultad de Filosofía y Letras, los martes y jueves de 18 a 20 hrs.



KENT.

BERTOLT BRECHT

Germaine Calderón Bartheneuf

Punto de vista histórico-literario

La aventura expresionista de Bertolt Brecht es una consecuencia de la segunda guerra mundial, un intento por preservar la parte más valiosa del genio alemán, a través de las desviaciones de la Alemania moderna.

Brecht tiene veinte años al terminar la guerra. Es un hijo de la burguesía protestante de Ausburgo, donde su padre dirige una fábrica de papel. Ha seguido algunos cursos de medicina, pero es prontamente movilizado a un hospital de la retaguardia.¹ Compone cantos de rebelión para los heridos, al modo de la vanguardia de la época, que es expresionista.

Los expresionistas condenan la mecánica social que reduce a los individuos a la condición de instrumentos. Franz Wedwkind, el más grande expresionista de la época decía: “¿Qué véis vosotros en las tragedias? Animales domésticos, de sentimientos irreprochables, alimentando sus deseos con pálido alimento vegetariano. . . Pero, el animal verdadero, el animal magnífico y salvaje, ése sólo lo encontraréis en mí.”² Esto es reducir al hombre al común denominador de la animalidad. Brecht, sin embargo, critica y supera esa corriente; porque aunque se nutrió en el terreno expresionista, salta ese escollo.

En 1924, se planteó paralelamente a sus lecturas del marxismo, la necesidad de un teatro didáctico. Su teoría dramática está expuesta en un ensayo de 1935, *Algo sobre teatro*, obra que recoge póstumamente diferentes trabajos y reflexiones.³ Opone al teatro tradicional su concepción de teatro épico, basado en el “Verfremdungseffkt” (efecto de la distanciaci3n). El espectador, más que a un choque de personajes cuyas pasiones crecen hasta llegar a un clímax final, asiste al desarrollo de un argumento como observador críti-

¹ Bernard Dort, “Lectura de Brecht”, en revista *Hipocampo*, mensual (San José, Costa Rica, feb. 1972), pp. 18-36.

² *Idem*.

³ *Idem*.

co. El clímax se da en sus obras desde el principio, y al espectador se le ofrece la posibilidad de una intervención efectiva de pensamiento en el desarrollo de la obra, puesto que no se siente condicionado por la situación de los personajes. El mundo no está fijo, inalterable, sino en devenir.

El genio de Brecht reside en que supo dar forma ágil y divertida para expresar su teoría: canciones y comentarios, en ocasiones irónicos, sobre la acción que discurre en el escenario, subrayan a modo de contrapunto sus obras teatrales.⁴

Literariamente colabora con los compositores Kurt Weil, Paul Dessau y Hans Eisler. Tanto en teatro como en poesía, su inspiración arrancó libremente de cualquier escritor cuyas composiciones le interesaban para sus propósitos. Muchas baladas de Shakespeare se descubren en sus obras, pero asimiladas a una nueva concepción artística. Por otra parte, sus mejores poemas son quizás aquellos en los que ningún precedente literario puede investigarse.

En 1933 empezó su exilio; estuvo en Zürich y en el cantón de Tessino. Sus libros fueron quemados públicamente por el nazismo, tal como recientemente la Junta Militar de Chile, presidida por Augusto Pinochet, ha quemado los libros de Neruda. Hitler le priva de la nacionalidad alemana en 1935. En 1941, ocupadas Dinamarca y Finlandia, marcha a Estados Unidos, después de atravesar Rusia y Siberia. Se establece cerca de Hollywood y allí escribe sus piezas teatrales más características, como *Madre coraje* (1941).

En 1948, provisto de pasaporte checo, viaja a Berlín-Este, donde funda, con su esposa e intérprete de sus obras, H. Weigel, la famosa compañía Berliner Ensemble.⁵

Su obra y sus ideas

Brecht escribe *Baal*, su primera obra, en 1918. En ella se propuso parodiar un drama expresionista de Hans Johst, *El solitario*. Esta obra, que evoca la decadencia de un poeta, exalta el heroísmo fundado en la voluntad de poder.

Tambores de la noche (1920), se refiere a una situación real. Los antecedentes se encuentran en la rendición de los soldados insurrectos, "síntoma de la inmadurez general de la revolución alemana".⁶ El argumento de la obra no tiene nada de original; lo encontramos en muchos dramas contemporáneos: un soldado, a quien se tenía por muerto (Kragler), regresa a Berlín después de un largo cautiverio. Su novia está comprometida con otro, un obrero que ha sabido aprovecharse de la guerra. Los padres de la novia (Ana), que no quieren saber nada de Kragler, precipitan la boda. Durante el banquete, que la sublevación perturba, Ana siente de nuevo crecer su amor por Kragler. Y mientras ella corre en su busca, éste se ha mezclado con un grupo de obreros en una taberna. "Ha bebido y presa de una súbita exaltación los arrastra hacia el barrio donde ha estallado la revuelta. En ese momento encuentra a Ana, y tras una dramática discusión, traiciona la causa: —¿Irás mi carne a

⁴Marianne Kesting, *Comentarios a la obra de Brecht*, Bs. As., Edit. Losange, 1969.

⁵Ernesto Schumacher, *La verdad dramática de Bertolt Brecht*, Bs. As., Eds. Nueva Visión, 1969.

⁶Walter Wielde, *Bertolt Brecht*, México, FCE, 1969, p. 16.

podrirse a las cloacas para que vuestras ideas vayan al cielo? Pero, ¿Estáis borrachos? Yo soy un cerdo y este cerdo se va a su casa.”⁷

Los ataques a la burguesía se suceden en la obra y denuncian cínicamente que el idealismo burgués es un sistema de escarnio de los sentimientos más profundos; tras una auténtica bondad se esconde toda idea de explotación al prójimo.

En *La jungla de las ciudades* (1922), asistimos a una lucha inexplicable entre dos hombres. Brecht dice: “No os quebreís sobre los motivos de ese combate. Interesaos más bien por su implicación humana, juzgad con imparcialidad los métodos de los adversarios y centrad vuestra atención en el desenlace.”⁸

Es el duelo metafísico del gangster Shlink y del honrado Garga. Aquél quiere escapar de la satisfacción de los apetitos para llegar a la libertad absoluta y termina en la desesperación y en la muerte. Desenlace que descubre el furor de autodestrucción que no puede ser satisfecho sino al precio de la aniquilación de muchos seres.

En 1924, Brecht escribe *Hombre por hombre*, habla del sistema capitalista y de la división del trabajo, en que los obreros se vuelven intercambiables, sometidos a los azares de la oferta y la demanda. En esta obra anuncia también el nacimiento del nuevo humanismo, donde el hombre, lejos de dejarse modelar por el sistema, lo transformará, adquiriendo la conciencia de que no puede ser fuerte sino en la masa. Y es la masa, con el asesinato y el pillaje organizados, la que precisamente fundará ese nuevo humanismo.

La ópera de tres centavos, representada en Berlín en 1928, hizo en una noche la gloria de Brecht. Se trata de un héroe romántico por excelencia, el defensor de los oprimidos, quien utiliza un sistema inmoral para adquirir, por vías aparentemente legales, riquezas y honores. Demuestra la insuficiencia de los valores sobre los cuales hemos fundado las relaciones humanas. La amistad, el amor y la piedad, no son sino una trampa de intereses. Nada hay sagrado, sino salvar el pellejo, conservar la vida. Brecht enfrenta al hombre con su propia soledad, donde nadie pueda salvarlo, ni la astucia, ni el dinero, ni la ternura de otra persona.

Más tarde, deseoso siempre de corregir errores, Brecht escribirá *La novela de tres centavos*, en la que afirma que el drama social está básicamente en la explotación de las masas por unos cuantos.

“Donde quiera que vayas todo es inútil/ dondequiera que te encuentres serás prisionero/ Lo mejor será permanecer quieto y esperar.”⁹ Dentro de la escuela del marxismo, Brecht escribe una serie de obras didácticas: *El vuelo de Lindberg*, apoyado en las experiencias de que “es mejor obrar que sentir”. Luego da a conocer *Badem-Badem*, en que invita a mostrarse de acuerdo” en que toda cosa debe cambiar,/ el mundo, el hombre;/ pero sobre todo el desorden/ que resulta de la explotación/ y también de la ignorancia”.¹⁰ Lo que denuncia es lo inadecuado de una moral anacrónica con una situación nueva, instaurada por la técnica. Una relación falsa del hombre con su trabajo, con

⁷*Ibidem*, pp. 16-17.

⁸*Ibidem*, p. 20.

⁹F. Krugger, *Teatro de nuestro tiempo*, Madrid, Eds. Guadarrama, 1967, vol. 35, p. 17.

¹⁰Selsam Howard, *Ética y progreso*, Barcelona, Edit. Grijalbo, 1970, p. 84.

la naturaleza, con la colectividad, con la muerte y sobre todo, con la verdad.

El que dice que sí, plantea el mismo problema anterior, pero en otras circunstancias, en ella se contraponen la salvación de la colectividad a la del individuo.

La decisión, es la más escandalizadora de sus obras didácticas. Los marxistas la consideran con suma precaución. Sostiene la tesis de que la dictadura del proletariado no hace sino acentuar la lucha de clases, apelando ambos bandos a métodos violentos. Brecht acerca de la obra, menciona no haberla destinado al público, sino a los actores, como ejercicio de actuación, que les enseña a marcar ciertos movimientos sicofísicos "con la precisión de una carambola de billar".

Para finalizar, citaré las obras de Brecht que considero de mayor importancia: *Santa Juana de los mataderos*, *La excepción y la regla*, *Cinco dificultades al escribir la verdad*, *Terror y miseria del III Reich* y *Madre coraje*; esta última es la más conocida y escenificada de sus piezas de teatro.

En México se han puesto varias de sus obras, especialmente por grupos de teatro experimental. El INBAL, en su festival de verano (1956), escenifica con el grupo Las Hormigas, *El señor Puntilla y su sirviente Matti*, que muestra un personaje prehistórico. Trata del ser llamado "propietario", gordo animal hinchado, superfluo sobre la tierra. Si en alguna parte se le da cabida se instala y se convierte en una plaga nacional. ¿Quién no lo ha visto retozar con tanta libertad y prepotencia? "Lo que Brecht escribió del perfecto Brown de *La ópera de tres centavos*, es válido igualmente para Puntilla; su desdoblamiento no es una contradicción a despecho de la cual se vive, sino una dualidad que le permite vivir. La sociedad vive gracias a la existencia de esa dualidad en sus altos funcionarios."¹¹

Juicio de nuestra época

Brecht es cada día más leído y aceptado por las corrientes existencialistas de nuestro tiempo y por los aficionados al teatro. Ha dejado la convicción de que hay un dios en el hombre, y ese dios es la razón. La razón nos baña por todas partes, está inscrita en las cosas. En esto se parece un poco a Galileo (a quien también le dedicó una de sus obras) y a Aristóteles. Como ellos, tiene verdaderamente una pasión por la verdad, aunque sabe que es una pasión satánica. Se privaría de la luz, para saber qué es la luz. A las cosas prefiere el conocimiento de ellas. Este es el fondo trágico de la obra brechtiana: el hombre sabe que su curiosidad está maldita. La inteligencia no es sino una minúscula luz sacudida en un océano de tinieblas. Pero al fin, él mismo ha comprendido que "la meta no es abrir las puertas de una verdad infinita, sino imponer un límite al error infinito".¹²

¹¹ Juan Miguel de la Mora, *Panorama del teatro en México*, México, Edit. Latinoamericana, 1970, p. 198.

¹² Walter Hinck, *Estudios sobre Brecht*, Barcelona, Edit. Alfíl, 1973, p. 156.



BRECHT Y EL TEATRO DEL SIGLO XX

H. Patricia Fe Bornstein

El teatro es, desde sus orígenes, un fenómeno social y por lo tanto su centro ha sido siempre el hombre, así como la labor del dramaturgo ha sido la búsqueda del hombre y su entendimiento, tanto individual como en función de una colectividad.

Así pues, es difícil separar el teatro de la historia y substraerle el contenido social y político que encierra, pues toda obra dramática posee estos contenidos aun cuando muchas veces no haya sido la intención del autor mostrar una situación política o social sino individual del hombre.

Es necesario remontarnos a los orígenes del teatro para darnos cuenta de su evolución en todos los campos. Los griegos, en quienes se basa toda la cultura occidental, dieron la base de una formación política y social definidas y al mismo tiempo crearon obras dramáticas que surgen ya desde dentro de una sociedad con instituciones políticas y religiosas firmes.

La evolución del teatro corresponde a la evolución del hombre y su sociedad. Es por esto que el teatro de una manera clara y definida, tiene un fondo político, religioso, económico o social.

A lo largo de la historia vemos dramaturgos con mayor o menor tendencia hacia un teatro político, desde Aristófanes, Shakespeare y Molière, hasta Chejov e Ibsen, en quien se refleja de una manera muy clara esta tendencia a lo político. Es en Ibsen en donde encontramos un teatro más revolucionario que puede considerarse, tal vez junto con el de Shaw, como el punto de partida del teatro político, propiamente dicho, del siglo XX.

Erwin Piscator fue, en Alemania, el primero que implanta un teatro político con líneas definidas. Es un teatro propagandístico y militante y lo considera como un medio para un fin político en este caso el derrocamiento de la burguesía y el implantamiento de un sistema socialista. El arte debería de ser tan sólo un medio para apoyar la revolución socialista. Crea el Teatro del Proletariado y explica que este es un teatro de propaganda, un teatro que lucha por la dictadura del proletariado y que tendrá como fin esencial el "... subordinar todo propósito artístico al objetivo revolucionario, o sea: inculcar y propagar conscientemente el espíritu de la lucha de clases". Todo

esto simplificando la expresión y la construcción y tratando de lograr un efecto claro e inequívoco. La labor del autor no será determinante sino que se podrán cambiar sus tendencias. Toda obra que se represente deberá tener una introducción informativa para que no haya mala interpretación o efectos falsos. El texto de las obras podrá ser modificado para servir a la causa proletaria. El estilo debe de ser concreto “algo así como el estilo de un manifiesto de Lenin. . .” Debe ser claro, llano, sin rebuscamiento para así poder evitar todo estilo que provenga de artistas burgueses. El estilo debe de ser un fin “artístico revolucionario”.

La misión de la gente de teatro (director, actores, tramoyistas, etcétera), debe tener una voluntad colectiva de trabajo, debe de ponerse al servicio de la revolución proletaria. El actor en sí debe cambiar su modo de ser ante el teatro, “. . .debe convertir cada papel, cada palabra, cada movimiento en expresión de la idea proletaria, de la idea comunista” para lo cual no necesita ni destreza ni talento.

Así mismo el Teatro del Proletariado tiene como misión extender su efecto propagandístico y educador de las masas.

Estos eran algunos de los postulados del Teatro del Proletariado. Sin embargo, pese al esfuerzo de Piscator y sus seguidores, sus propósitos no lograron establecer el teatro revolucionario que se buscaba principalmente por la falta de obras teatrales que se ajustaran a su ideal y por otro lado por los acontecimientos políticos de la Alemania de la preguerra.

Pero la labor de Piscator, si bien inconclusa o fallida, fue el inicio del Teatro Político de nuestros días y la base para que surgiera un nuevo teatro de ideas en la figura de Bertolt Brecht.

Brecht es considerado como el instaurador del teatro épico-didáctico del siglo XX. Sin embargo, deben tomarse en cuenta todos los aspectos que de una manera o de otra influyeron a Brecht para la creación de su obra.

Piscator es, indudablemente, uno de los antecedentes de la obra dramática brechtiana y de sus tendencias teatrales, pero existen además la influencia de dramaturgos expresionistas como Büchner en las primeras creaciones de este autor. Además, en cuanto a su teoría dramática, Pirandello constituye otra base para Brecht. No son solamente éstos sino muchos más los puntos en los que se basó Brecht para la creación de su teatro. A lo largo de su obra puede dilucidarse de una o de otra manera la influencia de diversos dramaturgos, tendencias teatrales, etcétera.

Sea como sea, la importancia del teatro de Brecht es relevante tanto en su contenido político como en sus teorías dramáticas.

En el plano político, como ya se ha dicho, Brecht es el seguidor inmediato de Piscator. Sin embargo, éste abandona el fanatismo de aquél, considera que el teatro puede ser político pero no debe de separarse de lo artístico, usa otra técnica para expresar sus ideas políticas, no plantea un problema político en escena sino que por medio de escenas ilustrativas hace que los espectadores se den cuenta de lo que se les dice.

La representación escénica debe de ser un espectáculo que a la vez que sea una diversión sea ameno y pueda llevar un mensaje al público. Por estas razones, Brecht echa mano de una serie de elementos ornamentales como son la música, el canto, las diapositivas, etcétera.

La obra de Brecht es didáctica, desea crear una conciencia en el espectador, pide que se tome una actitud frente a sus obras y la problemática que

encierran. Sus obras son de denuncia en las que no se puede permanecer neutral. Es un teatro épico en el que el actor debe contar la historia de su personaje, representar a ese personaje con la conciencia de que no es él sino otro el que está representando.

Para lograr ese fin didáctico Brecht señala cuál debe de ser la actitud del actor frente a la obra en breves escritos que podrían ser considerados como teoría dramática. Ante todo, Brecht se opone a Stanislavsky en lo que respecta a la educación del actor y a toda su teoría sobre la actuación.

En principio Brecht se opone a la ilusión que lleva al actor stanislavskiano a su pérdida total de personalidad por la identificación con el personaje. Esta identificación, dice Stanislavsky, se logra por medio de la trasposición del actor en su personaje. Es decir, el actor debe actuar “como si fuera” el personaje en las circunstancias dadas. Son sus vivencias las que va a utilizar para la creación del personaje. Parte de sí mismo para lograr una caracterización.

Brecht va en contra de la identificación del actor con el personaje y con el mundo del autor: “El actor debe hacer la distinción entre su mundo y el del autor y debe señalar esa diferencia”; “El actor debe identificarse con los intereses de grandes grupos para representar su papel”; “La entrega personal, la utilización del temperamento pone casi siempre en peligro la estructura intelectual de la escena”.

La no identificación del actor con el personaje se logra gracias al efecto de distanciamiento (V-Effekt) “técnica mediante la cual se puede imprimir a los sucesos a representar el sello de algo que resalta, que exige explicación, que no se da por sobreentendido, que no es simplemente natural. El objeto del V-Effekt es permitir al espectador una crítica fructífera desde el punto de vista social”.

Este distanciamiento de las palabras y de las acciones se logra mediante la adopción de la tercera persona, es decir, el actor no representa una acción como si fuera él mismo en esas circunstancias sino como si fuese él, actor, representando a otro personaje. Con esto, se logra un mayor alejamiento y una mayor objetivación del personaje. Por otro lado, el actor debe de estar consciente de que las circunstancias dadas no son sus circunstancias sino las de un personaje y que éste es quien las vivió. Por lo tanto, el actor no debe “vivir” estas circunstancias sino sólo representarlas como hechos sucedidos a algún otro.

“Es indispensable para el actor del teatro épico una base de documentación de todo lo que hará sobre la escena. “. . .El actor no hace otra cosa que citar. Por una actitud libre y directa, permite que su personaje hable y accione. No tratará de olvidarse de que el texto no nace en el momento en que lo dice, sino que es letra aprendida de memoria y fijada. . .”

“El actor debe representar los sucesos del drama como hechos históricos, es decir, acontecimientos pasajeros y ligados a una época determinada. . .”
“. . .así como el historiador consigue ese alejamiento juzgando hechos y formas del pasado, el actor debe lograrlo juzgando hechos y formas del presente”.

El teatro ya no debe brindar al público solamente una vivencia, debe proporcionarle un conocimiento. “Uno de los deberes fundamentales del actor es resultar ameno. Debe exponer todo —en especial lo horrible— con placer. Quien no sea capaz de entretener mientras enseña y de enseñar mientras entretiene no debe hacer teatro.”

“En lo concerniente a la emoción, experiencias realizadas con el efecto de alejamiento en el teatro alemán demostraron que hasta esta clase de representación despierta emociones, aun cuando no exactamente las mismas emociones que el teatro convencional.”

Por otro lado, el V-Effekt no sólo debe darse en los actores sino ser transmitido a los espectadores para que de esta manera no quepa posibilidad de identificación con la obra o los personajes. El espectador debe de estar consciente de que lo que ve no es un hecho de la vida real sino que está sentado en un teatro viendo una actuación y no un pasaje de la vida. Por medio de este distanciamiento el espectador puede racionalizar el mensaje que le es dado de una manera objetiva.

“Dado que el actor no se identifica a sí mismo con el hombre que representa, puede verlo desde un punto de vista particular y escogido, puede dar su opinión sobre él y hacer que el espectador —quien tampoco ha sido invitado a identificarse con el personaje— lo juzgue a su vez. De esta manera el punto de vista asumido es el de crítica social. Por la distribución de los hechos y la interpretación del personaje, el actor destacará gradualmente aquellas cosas, aquellos rasgos que pertenecen al dominio social. La representación, de esta manera, se transforma en un coloquio con el público —a quien está dirigida— acerca de las condiciones sociales. Induce al oyente, de acuerdo con su condición social, a justificar o cambiar esa condición.”

“...La presentación de un determinado acontecimiento es favorecida si proveemos a los espectadores de la clave del mismo mediante la adopción de títulos para cada escena. Dichos títulos deben tener un carácter histórico. Esto nos lleva a un rasgo técnico decisivo en el teatro épico: la historización de la vida diaria.”

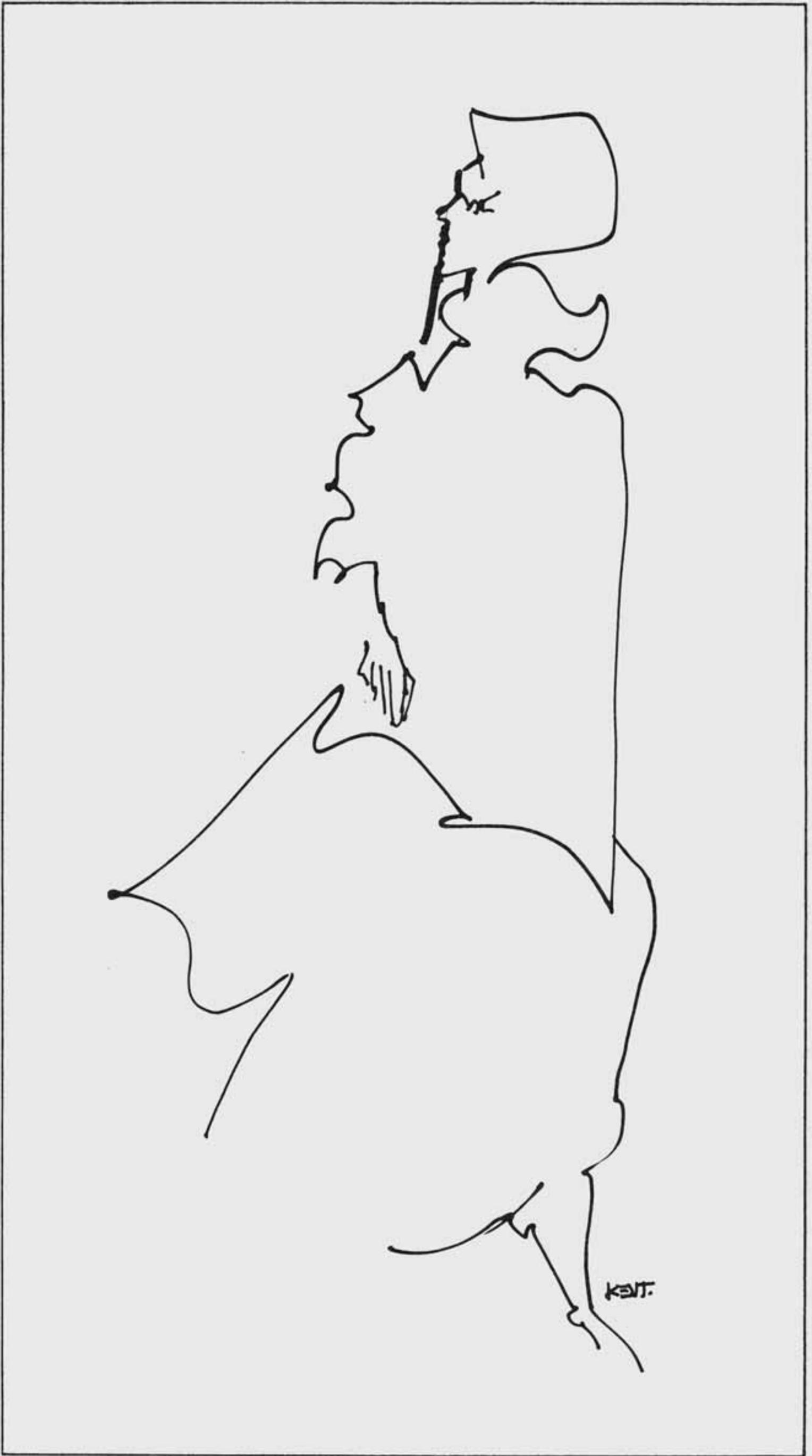
Para lograr este alejamiento en el espectador Brecht echa mano no sólo de títulos para cada escena sino de canciones que sirven para anunciar o ironizar y que son dirigidas a la parte pensante del individuo. Las canciones, coros, música, etcétera, sirven también para amenizar la puesta en escena que requiere de una fuerte ornamentación, pues de otra manera resultaría cansada y carente de interés lo que no conviene a un teatro como el de Brecht que es didáctico y que trata de llevar por todos los medios un conocimiento al público y exige una actitud de éste.

Toda representación teatral influye de alguna manera en las ideas o emociones del espectador. Brecht quiere que su teatro influya de una manera consciente en las ideas más que en las emociones del público, ya que su teatro no deja de ser un teatro político.

Con el fin de exponer su ideología, Brecht crea un sin número de obras teatrales didácticas con música y canciones muchas de ellas influenciadas por el arte oriental (chino) y otras basadas en obras de diversos autores, todo adaptado a la concepción que Brecht tenía de la dialéctica marxista.

La importancia de esta creación radica en que por primera vez un dramaturgo se dedica a la creación de obras con una ideología concreta al servicio de un fin político, fin que tal vez no haya logrado del todo por la riqueza artística de las obras y su puesta en escena con la propia compañía del autor.

Sin embargo, dentro de la dramaturgia mundial, Brecht representa un paso importante tanto por el contenido de sus obras como por las observaciones que hace sobre el teatro, la labor del actor, del autor y del director teatral.



ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE EL MARXISMO DE BERTOLT BRECHT

Cuauhtémoc García Rosas

Si un campo queda cubierto por la arena, tiene que haber una imagen que esté entre la de la arena y la del campo verde, una imagen en la que aún se yerga un árbol sobre la arena. (Bertolt Brecht).

1. "Desde que el mundo es mundo, el propósito del teatro, como el de todas las otras artes, consiste en divertir a la gente.

"Divertir" no significa placer intrascendente, como lo percibimos en el lenguaje cotidiano. "Divertir" significa el placer que el hombre experimenta al hacerse dueño de la naturaleza o la sociedad: El brujo primitivo que conjuraba con su rito (teatro) a la realidad y se adueñaba de Dios hasta convertirse en el primer ateo, era una fuente generadora de "diversión".

En *Santa Juana de los Mataderos* la "diversión" se produce en la medida que el autor, personajes, actores y público experimentan un cambio: de las tinieblas a la luz, como diría Juana Dark; del reino de la necesidad al de la libertad, como diría Marx.

Sin embargo, limitado por su tiempo, el arte (incluido el de Brecht) proporciona también displacer: Juana Dark (símbolo del hombre mismo) es dueña y esclava de la realidad.

2. (...) No se le ennoblecería en modo alguno haciéndolo, por ejemplo, un mercado de la moral.

El teatro de Brecht *no* es un teatro moralizante o didáctico. Si aceptamos lo contrario, tendremos que aceptar que todo arte contiene una enseñanza, una

posición ideológica determinada, pues no hay artista "neutro" (por encima de la sociedad). Ciertamente que su obra posee ciertas características del género "conocido" como didáctico: una lógica (que, sin embargo, no es la formal sino la del devenir histórico); circunstancias ilustrativas (el capital, el dinero, el obrero, el trabajo asalariado); pero estas características más que para ubicar a Brecht como "autor didáctico" deben servir para establecer ciertas cualidades específicas de su obra.

3. Y la catarsis de que habla Aristóteles, la purificación a través del horror y la piedad, o por el horror y la piedad, es un lavado que no sólo ocurría de modo divertido, sino que se hacía con el propósito de divertir. Exigir más del teatro o concederle más, es despreciar su verdadero fin.

Un personaje íntegro (óptimo) puesto en desgracia por las circunstancias, que consciente de su situación huye tras de sí (tras de la "esencia" del hombre) hasta reencontrarse mediante la catarsis. Tal es el planteamiento del teatro aristotélico.

Cien personajes distintos entre sí, contradictorios, puestos en desgracia por las circunstancias (unas circunstancias a las que por cierto, no son ajenos), quienes conscientes (nunca completamente) de su situación luchan por reencontrarse mediante la transformación, que en cierta

medida es una purificación. Tal es el planteamiento del teatro de Brecht.

4. También es necesario tener presente que la diversión en tan diferentes formas poco tenía que ver con el grado de semejanza entre la representación y la cosa representada. La inexactitud, o incluso la decidida inverosimilitud, poco preocupaban con tal de que lo inexacto tuviera una cierta consistencia y lo inverosímil fuese coherente. Era suficiente que toda clase de procedimientos poéticos y teatrales creasen la ilusión de que la peripecia no podía ser de otro modo.

El arte como elaboración mental, teórica y aun cuando tiene como objetivo la realidad, trabaja sobre las ideas (son su objeto de conocimiento). Desde ese punto de vista, el arte posee una autonomía que le permite echar mano de múltiples recursos formales (el monólogo interior, por ejemplo) o conceptuales (por ejemplo, la inverosimilitud) para elaborar su propio sistema y provocar la diversión.

Brecht pone en tela de juicio la "teoría del reflejo" sostenida por algunos marxistas: el Coolí, el "changador", Juana Dark, no son meros reflejos de la realidad ni tampoco "tipos" particulares. Son personajes que poseen determinaciones reales inmediatas (reflejos de la realidad), determinaciones reales mediatas (abstracciones generales), pero sobre todo determinaciones meramente artísticas (teatrales).

Por ejemplo: Mauler es en un sentido, el "típico" capitalista, pero es un capitalista "elaborado" por el dramaturgo Bertolt Brecht y posee en ese sentido diferencias respecto a la experiencia concreta (nos referimos a la repentina conversión del capitalista Mauler en "uno de tantos pobres de la ciudad"); además, el personaje está sujeto a una tercera determinación, la artística: Mauler ha sido elaborado con una técnica expresionista en donde se acentúa la dialéctica de los contrastes.¹ Y sin embargo:

¹ Bertolt Brecht en *La profesión del actor*, explica que el nuevo teatro se mueve por contradicciones: a un primer nivel, el del autor, entre su mundo, el mundo real y el de sus personajes; en un segundo nivel, el del director de escena y el actor, entre el mundo del actor (práctico teatral) y el del autor (práctico dramático); en un tercer nivel, el del público, entre el mundo de éste (de las experiencias directas) y el de la obra en sí (de las experiencias indirectas).

5. (...) Todo nuestro modo de gozar comienza a hacerse inactual.

Las incongruencias en la representación de hechos humanos son los factores que hacen disminuir nuestro goce en el teatro.

Nuestro goce comienza a hacerse inactual porque en una era en que el proletariado se ha hecho dueño de la ciencia, el artista no asume una actitud científica: El artista no produce "imágenes eficaces" de la realidad, esto es, no meros reflejos de la realidad sino elaboraciones mentales (imágenes) dialéctico materialistas (eficaces, científicas).

6. El arte y la ciencia coinciden porque el propósito de ambos consiste en facilitar la vida de los hombres: la ciencia cuidándose de su mantenimiento, el arte de su recreación.

Todo arte es útil para una u otra clase social. Las "Robinsonadas" del siglo XVIII que hablaban de que el hombre podía producir sólo para sí mismo o para nadie (tan criticadas por Marx), deben ser destruidas por el nuevo teatro, por un teatro que —al igual que la ciencia— se vuelque hacia las masas —pero, a diferencia de la ciencia, no con el propósito de asegurarle la transformación de su ser social, sino con el propósito de "recrear", es decir, revolucionar culturalmente.

7. De ese modo el teatro podrá también hacer gozar a sus espectadores de la moralidad particular de su época, que nace de la productividad.

El objeto de conocimiento del arte no es la moral; sin embargo, de todo arte se desprende una cierta moralidad. De lo que se trata pues es, por una parte, de que el artista tome conciencia de este hecho; por otra parte, de que haga suya la nueva moralidad (la que nace de la productividad).

8. Cuando el teatro sabe transformar la crítica, vale decir el gran método de la productividad, en fuente de goce, la moral no le impone otras obligaciones pero le deja por cierto muchas posibilidades.

No es el retórico "enseñar divirtiendo", pues todo arte lo hace, sino: ¿Qué se enseña? ¿Cómo se enseña?

9. La sociedad es, sin embargo, capaz de gozar la libre magnificencia de un río ruinosamente desbordado, pero cuando tiene el poder de dominarlo: sólo entonces es realmente suyo.

El dramaturgo clásico (aristotélico) se dejaba arrastrar por ese río.

El "director de ensayos" pretendía imponer orden en ese caos, pero el río lo desbordaba.

El actor desbordaba con su lirismo (con su "dejarse llevar") al mismo río.

El público era arrastrado por el río, ni siquiera como creador sino como ser pasivo.

El nuevo teatro hará de la "cosa en sí" una "cosa para nosotros".

10. Sólo los contenidos nuevos están en posibilidad, en condiciones de aceptar plenamente las nuevas formas.

Teatro Dramático o Aristotélico

1) La obra expone un conflicto; está construida en escenas que se encadenan estrechamente las unas a las otras, según un orden a la vez lógico, psicológico y cronológico: la naturaleza no hace saltos, sigue una proyección lineal.

El tiempo permite únicamente una maduración interior y el desarrollo de las potencias del ser.

2) De este modo se pasa de la exposición al desenlace, pasando por un paroxismo que se sitúa en el tercer acto. La muerte, la llegada de un rey, una boda, aportan la solución del conflicto. La intensidad del conflicto que opone los protagonistas es capital: converge con 'la escena cumbre del teatro clásico'.

Teatro Épico o Dialéctico

1) La obra narra una historia; muestra como seres y cosas se transforman; se

hará con escenas discontinuas; lo imprevisto tendrá una función determinada: hay discontinuidad, accidentes e incluso revoluciones; el orden no es lineal, el tiempo trae siempre algo nuevo y rompe la trama de la continuidad interior.

2) Cada escena aparece por sí misma, acumulando nuevas informaciones sobre el personaje y el mundo en que vive. No hay pues, propiamente hablando, progresión dramática (existe no obstante en sordina). El movimiento que conduce la historia es más importante que el conflicto. (Jacques Desuché).

11. Marx advierte la asombrosa capacidad de los hombres para dejar que también obras de arte muy antiguas ejerzan su acción sobre ellos. Y tiene razón en asombrarse pues no le satisface la fórmula barata acerca de 'la eternidad del arte'.

Esquilo, Sófocles o Eurípides no provocan goce porque posean "valores eternos", sino porque reflejan la incesante lucha del hombre por conquistar y adueñarse de la naturaleza.

12. Descritos por ellos, los hombres no se diferencian ni por la clase ni por la época a que pertenecen, les falta todo tipo de complejidad interna y carecen de contradicciones auténticas.

Existen dos tipos de deformadores del realismo socialista: los realistas burgueses y los naturalistas (no importa si ellos se llaman a sí mismos "socialistas").

El realista burgués es como el cazador que tiene la flecha, pero no sabe hacia dónde tirarla: refleja de manera más o menos profunda la realidad, pero no se la puede explicar (su arte carece de una elaboración científico-artística).

El naturalista es un ser francamente deleznable: en nombre de investigar las condiciones reales de la vida del hombre, reduce toda explicación a la herencia, el inconsciente y/o la vulgaridad; toma lo superficial, el fenómeno por lo profundo, la esencia. Como diría Brecht: "El naturalismo se parece al realismo como la sofística a la dialéctica, o mejor: como el materialismo mecanicista vulgar al materialismo dialéctico."

13. /Los realistas socialistas/ . . .Desean representaciones objetivas, no objetivistas. Las representaciones objetivistas se desentienden del momento subjetivo del artista, de su voluntad dirigida hacia la constante transformación productiva de las circunstancias y las condiciones dadas; ofrecen imágenes que no impulsan la transformación y el desarrollo.

La objetividad no es el mero reflejo de la realidad, sino reflexión científico-artística (contenido y forma) sobre la realidad.

14. El arte realista es arte combativo.

Para ser fiel a su objetividad, el nuevo teatro debe combatir las falsas concepciones no sólo en el terreno del ser social sino también en el de la conciencia social (el arte, por ejemplo). El nuevo teatro debe ser un teatro de y para la clase combatiente: el proletariado. Por ello, nuestro teatro ridiculiza circunstancias en las que aún aparecen los Mauler, los Snyder, los grandes inquisidores, las "damas dignas", etcétera.

15. Los artistas realistas acentúan lo sensorial, lo "terrenal", lo típico en su sentido más alto.

Los artistas realistas no son sensualistas, no se regodean en los apetitos del hombre. Los toman en cuenta, pero como productos sociales; así por ejemplo, los obreros hambrientos en *Santa Juana de los mataderos*.

16. Los artistas realistas acentúan el momento del devenir y del dejar de ser. En todas sus obras, ellos piensan históricamente.

Juana, la de los "sombrosos de paja", no es la misma que Juana frente a Mauler, junto a los obreros o la Juana moribunda.

17. Los artistas realistas representan las contradicciones en los hombres y en sus relaciones mutuas y muestran las condiciones en que se desarrollan unos y otras.

Los personajes de Brecht no son "tipos", personajes chatos trazados de una sola manera, sino vistos en todas sus determinaciones (internas y externas): son personajes dialécticos, contradictorios, complejos. En su obra no existen los "buenos" y los "malos": Mauler "el malo", es un anti-héroe determinado por las circunstancias y por la acción de los otros personajes, así como por su peculiar psicología (su candor, su blandenguería y, junto a ésta, su actitud desalmada), aunque esto no lo salva, pues el hombre posee la voluntad, la capacidad de decisión. Juana Dark, "el bueno", es un héroe pero con las limitaciones ideológicas y políticas del tiempo que vive el drama; etcétera.

18. Los artistas realistas representan en sus obras el poder de las ideas y la base material de las ideas.

La construcción del drama brechtiano no es silogística (según la lógica formal).

Construcción silogística:

1. Término universal. "Toda relación humana es de explotación."
2. Término particular. "Mis personajes viven en esa relación/."
3. Término singular. Conclusión. "Mis personajes son (por siempre) explotados."

Construcción dialéctica (brechtiana):

1. Tesis. "Toda relación humana, dentro de la sociedad de clases, es de explotación."
2. Antítesis. "Mis personajes actúan en esa relación, pero son capaces (están en posibilidad) de cambiarla."
3. Síntesis. "Mis personajes son explotados, pero en cuanto tomen conciencia (se adueñen de la ciencia) no lo serán más."

Como puede observarse, además de que 1, 2 y 3 en la concepción dialéctica no son términos absolutos, 2 influye (está contenida) en 1 y 3 influye sobre 2 y 1. Por último, 3 no sirve sólo para confirmar a 1, sino para hacerlo avanzar.

19. El personaje surge de la suma de sus relaciones con otros personajes.

El personaje y el actor no son productos de sí mismos, sino de sus relaciones con los otros personajes y con los otros actores. Aun cuando, actor y personaje, poseen una psicología, una sensibilidad propias, el factor determinante (preeminente) que conforma su personalidad son las circunstancias externas ("la vida del hombre en sociedad", como diría Brecht): "¡Y haré que su miseria desmienta la depravación que injustamente se les imputa!" (*Santa Juana de los mataderos*).

20. Porque ¿dónde está entonces él, el vital, el inconfundible, aquel que no es totalmente igual a sus iguales (a la gente en la misma situación)?

También cuenta el papel del individuo en la sociedad.

"Mauler: Esta noche Mauler, te levantarás cada hora, te asomará a la ventana para ver si nieva. Y si nieva, sabrás que nieva sobre la que tú conoces."

"Juana: (...) Cuando se hubiera podido cambiar el curso de las cosas, yo no acudí. Cuando mi ayuda, por débil que fuera, se hizo necesaria, no la di."

(*Santa Juana de los mataderos*)

21. Cuando señales: "Es así", señálalo de tal manera que el espectador se pregunte "¿Es realmente así?" (...) lo que no hace debe estar contenido en lo que hace.

Al espectador se le hace participar no de manera formal, sino profundamente al cuestionarlo. La apariencia debe dejar ver (pero sólo dejar ver) la esencia. El espectador, a través de la puesta en escena y mediante la crítica, debe descubrir el resto.

¡El gran teatro del mundo y para el mundo!

"(...) el arte teatral es la más humana y general de las artes; es la que se practica con mayor frecuencia, porque no sólo se practica en escena, sino en la vida real" (Brecht).

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Ihering, Herbert, *Bertolt Brecht y su teatro*, Berlín, Edit. Rembrandt, 1968.
Edit. Rembrandt, 1968.
Wielde, Walter, *Bertolt Brecht*, México, FCE, 1969.
Pappenheim, *La enajenación del hombre moderno*, México, Edit. Era, 1965.

BIBLIOGRAFIA

- Brecht, Bertolt. "El arte como diversión", "El placer que el teatro nos procura", "el goce artístico", "el formalismo y las formas", "la efectividad de las antiguas obras de arte", "sobre el modo realista de escribir", "novedades formales y refuncionalización artística", "del realismo burgués al realismo socialista"; en: *Estética y marxismo*. Selección y presentación de Adolfo Sánchez Vázquez, Ed. Era.
Escritos sobre teatro. Tomo 2, Ed. Nueva Visión.
Santa Juana de los Mataderos. Ed. Nueva Visión.
Desuche, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Ed. Oikos Tau.

"LA EXCEPCION Y LA REGLA"

REPORTE BRECHT

Por Néstor López Aldeco

Nos encontramos frente a una de las obras francamente didácticas de Brecht, escrita especialmente "para ser representada en las escuelas".

Los recursos que usará tienen, en forma clara, propósitos de ilustración de problemas atacados por la dialéctica marxista. La desigualdad injusta entre dos clases, las detentadoras del poder y del dinero y las clases trabajadoras.

El narrar, es desde luego, referido a un hecho que ocurrió con anterioridad en pasado lejano, transmisible como son las cifras y las estadísticas.

La enseñanza no se comprende sin alumnos o sin discípulos. De esta relación con un público se alimenta la obra de Brecht.

Mediante el cuento el niño hace su aprendizaje de la vida y es éste, desde luego, el principio del teatro didáctico, que no lo es, en el sentido estrecho del término, sino estrictamente pedagógico, apto para despertar la conciencia del público en lugar de adormecerla, devolviéndole así su función de espectador. En *La excepción y la regla*, sucede lo que será plataforma del Teatro Brechtiano.

La situación misma que determina la estructura de la pieza: confrontación de dos individuos tipos representativos de la clase explotadora, uno y, del explotado el otro, ante un tribunal que debe pronunciarse. El pasado épico sustituye al presente dramático. Lo que se presenta ante nuestros ojos ya ha tenido lugar y se repite a fin de que le juzguemos. La acción se despliega como las piezas de un proceso. Acción reconstruida y representada que debe tener sentido o probar su valor.

No se desarrolla según su propia ley, como en el teatro que mantiene la ficción de un cuarto que aísla la escena de la sala de espectáculo. Se haya abierta ante el público a quien pretende convencer de una verdad o hacerle tomar partido.

Este aspecto demostrativo determina no sólo la estructura interna de la pieza, sino inclusive su forma. No son personajes reales los que actúan delante de nosotros, sino comportamientos o aptitudes objetivadas que se nos presentan.

Brecht subraya que su teatro, es un teatro de gestos y el gesto es aquello que, directamente es asimilable por un entendimiento y que reemplaza el sentimiento que no puede jamás probarse. Ahora bien, el tema central de *La excepción y la regla*, tema de compromiso social, corresponde a las intenciones pedagógicas cristalizadas en la forma de la obra.

Al nivel de las obras didácticas, lo que es sentimental se opone a lo que es razonable.

Así considero que, esta perspectiva didáctica y demostrativa para Brecht, consistirá en convertir la escena en escena. Crear en el público la idea de que el escenario es totalmente ficticio, creado para su provecho.

Que se introduce el coro como un elemento para juzgar sus comentarios, impidiendo al espectador se suma en un estado de contemplación, obligándolo a reflexionar.

MATKA

DE S. I. WITKIEWICZ

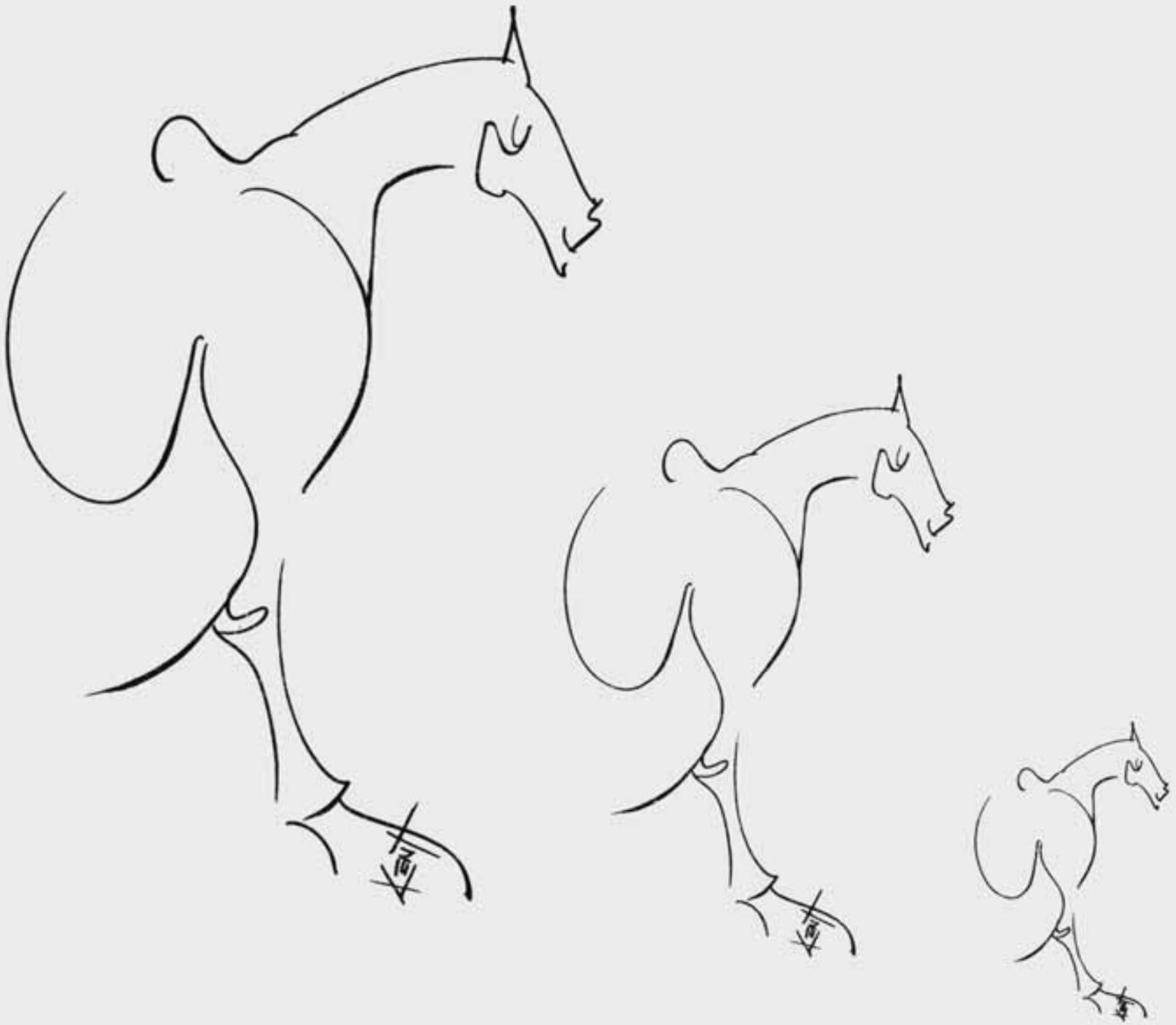
Teatro Xola

H. Patricia Fe Bornstein

El siglo XX trae consigo cambios en todos los planos de la vida del hombre y en estos cambios se incluye también al teatro que reconsidera los valores altamente burgueses y comienza a relegarlos (Ibsen y Strindberg colaboran con esta tarea). El siglo XX surge como un siglo que va a estar condicionado a los cambios bruscos, al enfrentamiento de una realidad bélica que ya se está gestando (guerra de 1914) y que se repetirá una y otra vez a lo largo del siglo.

Strindberg e Ibsen ya han sufrido las consecuencias y los castigos que sobre ellos han caído por insistir en sus obras en el desenmascaramiento de todo lo hipócrita y horrible que encierra una sociedad basada sobre falsos e inútiles valores. Y junto con Ibsen y Strindberg surge Witkiewicz a quien conocemos a través de su obra *Matka (La Madre)*, y quien al igual que los otros dos autores nos pinta un cuadro completo de esa sociedad tal y como él la veía, marcando todas las deformaciones sociales, morales y éticas pero de una forma un tanto burlesca, llegando incluso a burlarse de sí mismo (él se consideraba a sí mismo un erotómano, drogadicto, mistificador e intelectual pintoresco). Posiblemente lo era, pero a través de la imagen que nos proyecta de ese mundo suyo podemos conocer esa mezcla entre virtud e hipocresía a la que puede llegar una familia o muchas familias cuando son producto de una sociedad enferma.

Witkiewicz nos muestra una obra del teatro del absurdo en la que minimiza y convierte en irrisorios todos los grandes problemas de la humanidad. *Matka* nos muestra una crisis de valores en un mundo en el que todo gira alrededor de los vicios más arraigados y más criticados de la humanidad. Es un resumen de todas las grandes actitudes del teatro pues es una sucesión de temas desde el crimen, el incesto, la prostitución, la drogadicción, el asesinato hasta el engaño, la infidelidad, etcétera, temas todos ellos tratados por el teatro a lo largo de los siglos pero que Witkiewicz trata de una manera fársi-



ca, grotesca con lo que subraya todo lo negativo que esto puede ser para una sociedad.

Tal vez sea Witkiewicz el sucesor directo de Strindberg dentro del teatro del absurdo, pues, definitivamente, el teatro de Witkiewicz es teatro del absurdo y *Matka* es una farsa en la que el autor desarrolla un estudio y un análisis a fondo de una sociedad caduca, debilitada y enferma. *La Madre* es una obra demoledora si se la considera dentro de la época en la que fue escrita y más aún trasplantándola a la nuestra y a nuestra sociedad.

Parece ser que en el fondo Witkiewicz era un auténtico humanista y un ser sumamente sensible y vulnerable, tal vez loco, pero con esa locura que permite a los grandes hombres ver más allá de todas las cosas y de todas las mentes.

Salvador Flores, director, nos presenta la obra con una concepción dinámica y actual. Junto a él la coreografía de Guillermina Bravo establece los rompimientos requeridos por la puesta en escena por medio de bailes y la música bastante adecuada de Rafael Elizondo.

Marta Verduzco es la madre, y nos convence su actuación porque entiende su personaje y como debe de interpretarlo en esta puesta en escena que puede decirse que es expresionista. Marta Aura es otra actriz que estudia y que logró el entendimiento de su personaje con gran claridad. Luis Miranda personifica un poco la propia idea del autor de sí mismo y aparece bastante ágil y sensitivo.

Abraham Stavans interpreta aquí al usurero, al padre mezquino, al intrigante y muestra una versatilidad muy necesaria en todo buen actor.

Tamara Garina, quien aparece muy esporádicamente, hace gala de su simpatía y de sus dotes de actriz. Los demás intérpretes de la obra cumplen con su cometido dentro de la puesta en escena. La escenografía de Fiona Alexander es poco común aunque funcional e imaginativa.

LOS INSECTOS DE JULIO CASTILLO

(Espectáculo basado en "El juego de los insectos"
de Josef y Karel Capek)

Cuahtémoc García Rosas / Seminario de Crítica Dramática

La lucha infinita del hombre por dejar el reino de la necesidad para pasar al de la libertad; la contradicción entre sus necesidades subjetivas (como individuo) y las objetivas (como ser social) que en el creador y re-creador Julio Castillo se resuelve en la más angustiosa espera, el cataclismo y, finalmente, la vuelta al principio; son los temas de cada uno de los pequeños cuadros de la farsa.

En obras de este tipo (irónico alusivas y simbólicas) más que en ninguna otra, el problema, del "cómo" se encuentra unido al problema del "que": Castillo supone un público enterado de los problemas de la vida social. Castillo pues, da por supuesto el contenido de su mensaje. Las circunstancias, caracteres, diálogos, son forma *simbólica* de hechos de la vida cotidiana. La vulgarización (escena del "parásito", por ejemplo) o sublimación (el poeta Félix), pecados del melodrama, utilizados en un nivel metafórico y crítico pierden toda su intrascendencia y (por ello digo que la forma va unida al contenido) se mofan del público "fresa" que adelanta, atrasa o "inventa" su propia risa.

Para que exista "juego" debe existir movimiento, acción. La intensidad y el ritmo de esta acción va a determinar la vitalidad del primero. Para que exista crítica debe existir contradicción, lucha de dos polos que se sustentan entre sí. Para evitar la simplificación y la superficialidad, utilizamos el símbolo. Así tenemos como resultado *El juego de los insectos*:

El movimiento, la acción en *Los insectos*, pretende restañar la herida abierta entre nuestras sensaciones cotidianas y la asimilación, la captación más profunda de ellas. Para lograr esto se recurre a técnicas dramáticas típicas (como el desplazamiento de "Supermán" al finalizar el acto III), a movimientos propios de circo (parte del primer acto), de carpa ("danzones" y "mambos", violencia, sexo y drogas), del teatro de vanguardia (Grotowski y su "expréselo todo por medio del cuerpo" del acto III), del teatro-trance (tercer acto), de la vida de los insectos ("danza de las mariposas"), de la vida del mexicano, etcétera.

La intensidad y el ritmo de la acción muchas veces no lo da tal o cual técnica específica, sino el desarrollo por parte de los actores de los "tipos genéricos" elegidos por Julio Castillo: las mariposas, tataranietos de Colombina y la "Comedia del arte"; el "pachuco" "cinturita" de los cincuenta; la "china poblana"; etcétera. Cada personaje, sobre todo en el acto segundo, elige y va estructurando su propio ritmo diferente al de los demás: el



baile lento o rápido, violento o pasivo, lúbrico o cándido, una pose, un guiño, un gemido o un grito destemplado, sirven a Julio Castillo para ubicar, diferenciar y criticar a cada "tipo social" sobre el tablado. Su teatro es un teatro "de individuos" para producir ciertos estados de ánimo.

Las circunstancias, metafóricas y por ello más cercanas a lo universal, contienen dentro de sí la segunda característica del teatro de Castillo: la contradicción.

El juego de las asociaciones libres, los sueños, etcétera, no son un mero artificio de psicólogos o poetas surrealistas, pues en ellos se encuentra el problema de la enajenación, de la escisión del hombre en dos. El sueño y la vigilia, Félix e Iris, Dios-hombre-Supermán y los insectos-hombres. El elemento femenino (la lentitud, la pasividad) y el elemento masculino (veloz, violento, activo) se presentan uno detrás de otro en los tres actos: al sentimentalismo de la novela que sueña Félix le sigue Drácula y el desencanto del despertar; al movimiento lento de la anécdota le sigue el "allegro", "vivace" o "prestísimo" de la coreografía. Incluso en el vertiginoso tercer acto, el rito-grito se interrumpe con silencios o voces apenas perceptibles. Pero la contradicción no sólo se presenta en la acción, sino también en el lenguaje de los personajes; por ejemplo, en el diálogo que sostienen Iris y Félix¹ ambos entienden de manera contraria "echados" y "consumado".

La tercera característica del teatro de Castillo: el simbolismo.

Los símbolos empleados son de dos tipos: tomados del psicoanálisis y de la vida cotidiana del mexicano. Al primer tipo corresponderían la escena del hombre y la mariposa (el "pene-manguera"), el "capitalito" de los escarabajos, la escena de los grillos, etcétera. Al segundo tipo (los más abundantes) corresponden escenas como la del "parásito", "pachuco", "china poblana", personajes como la niña "malcriada", etcétera.

El símbolo cuando cumple su objetivo (tal es el caso de *Los insectos*) no explica nada, pero sí *representa* (nos produce sensaciones). Dos momentos culminantes en que Castillo utiliza con gran maestría los símbolos, son el tercer acto y la estructuración del personaje de la "Garufa". En ambos casos el símbolo no sólo nos produce sensaciones, sino que va más allá: nos "purifica"; en el tercer acto, mediante el horror de la guerra (horror, en sentido literal); en el segundo, mediante la piedad impía "(...) Gracias, Dios mío, por haber quitado esta vida(...)."

¹"(...) Y tú y yo seguramente estaremos *echados*, cuando el amor sea consumado.

DESTERRADO DE LA VIDA

Octavio West

Desterrado
de la vida
las manos
atadas
a tu muerte
te han llevado
Jara
hacia el destino.
Las calles
rotas
y los montes
de seres
talados
a disparos
entre tardes
vacías.
Yo
pequeñísimo
excavo
para encontrar
parte a parte
tu materia
las verdes vetas
el cobre
que mana
por la pared
de tu patria
la puerta
horizontal
donde se accede
al olvido.

Hay que partir
la vida
en varios cantos
y repartir
los pedazos.
Colgando
del techo
del viento
la tierra
no llora
acostumbrada
al sacrificio
devorando
uno a uno
los cadáveres.
Los pies
no van
montaña arriba
sólo la mano
del verdugo
te llevó
hacia el estadio
a enrojecer
preñar de vida
la historia
con tu sangre.
Era
el tiempo del pan
que el chileno
gana
y el reloj
del sol
marcaba
al cénit
con sombra
de cordilleras
la hora
de expropiar
la patria
y el ser.
Y ser
más libres
que las gaviotas
flotando
al aire
más alegrías
que banderas.



TRADUCCION

T. S. Eliot / (Traducción de Claudia Lagos / Colegio de Ciencias y Letras)

MARINA

Quis hic locus, quae regio, quae mundi plaga?

Qué mares, qué costas, qué grises rocas y qué islas
qué agua lamiendo la proa
y la fragancia de pino y el tordo cantando a través de
la niebla
Qué imágenes vuelven
Oh hija mía

Esos que afilan el colmillo del perro, significando
muerte
Esos que brillan con la gloria del colibrí, significando
muerte
Esos que se sientan en la pocilga de la conformidad, significando
muerte
Esos que sufren el éxtasis de los animales, significando
muerte
Llegan a ser insustanciales, reducidos por un viento,
un aliento de pino, y se niebla la canción del bosque
por esta gracia disueltos en el sitio mismo
Qué es este rostro, menos claro y más claro
el pulso en el brazo, menos fuerte y más fuerte
¿Dado o prestado? Más distante que las estrellas y más cercano
que el ojo
Susurros y leves risas entre hojas y pies apresurados
bajo el sueño, donde todas las aguas se encuentran
El bauprés agrietado por el hielo, la pintura agrietada por
el calor
Yo hice esto, lo he olvidado
y lo recuerdo
Las jarcias débiles, las velas podridas
entre algún junio y otro septiembre.
Lo hice desconociendo, semiconsciente, desconocido, mío.
La aparadura comienza a hacer agua, es tiempo de calafatear

las juntas

Esta forma, este rostro, esta vida,
viviendo para vivir en un mundo de tiempo más allá de mí;
déjame renunciar a mi vida por esta vida, a mi discurso por
lo no hablado,
los despertares, los labios abiertos, la esperanza, los nuevos
barcos.
Qué mares, qué costas, qué islas de granito hacia mis árboles
y el tordo llamando a través de la niebla
Hija mía.

PAISAJES

I. NEW HAMPSHIRE

Voces de niños en el vergel
entre el florecer y el tiempo de fruta:
cabeza dorada, cabeza carmesí,
entre la verde punta y la raíz.
Ala negra, ala café, cerniéndose arriba;
veinte años y la primavera ha terminado;
hoy aflicciones, mañana aflicciones,
luz en las hojas cubriéndome;
cabeza dorada, ala negra,
adheriéndose, oscilando,
primavera cantando
balanceada en el manzano.

II. VIRGINIA

Río rojo, río rojo,
lentamente fluye, calor es silencio
nada es tan quieto como un río
Quieto. ¿Se moverá el calor
sólo cuando el tordo
sea escuchado? Colinas quietas.
Espera. Rejas, espera. Árboles púrpuras,
blancos árboles, espera, espera,
demoran, caen. Vida, vida,
nunca en movimiento. Siempre en movimiento
férreos pensamientos vinieron conmigo
se van conmigo:
río rojo, río, río

III. USK

No quiebres súbitamente la rama, o
esperes encontrar

al blanco ciervo detrás del blanco manantial.
Mira a otra parte, no para alancear, que no te hechicen
los viejos encantos. Déjalos dormir.
“Dulcemente inmersos, pero no muy profundos”.
Levanta los ojos
donde los caminos se hunden y donde los caminos se alzan
busca sólo ahí
donde la luz gris encuentra el aire verde
la capilla del ermitaño, la plegaria del peregrino.



otono vuelve a la infancia y eso me atenúa en las cosas
stupidas de la vida, en buscar precisamente o no nada...

WABE



CUENTO

LA MUJER DE ENFRENTA

Luis Chumacero / Facultad de Filosofía y Letras

Ella llegó con el último grupo. La dejaron abandonada, mientras le buscaban su lugar, y ahí la colocaron, enfrente de nosotros, como si sobrara.

Nadie sabe desde cuando estoy encerrado, pero yo sé que hay gente que se acuerda de mí y de un momento a otro vendrá para llevarme.

Siempre seremos los mismos. Nuestra apariencia y nuestra historia no cambiarán. Esta ha quedado sellada para siempre, y los instantes, aquí, en esta parte, no los sentimos fluir. Pero ella no lo sospechaba siquiera. Se enteró después de oírnos hablar, cuando la pusieron a mi lado. Entonces creí ser feliz, y, después de tanto tiempo, volví a soñar con una pasión que ya no me correspondía, porque mis sueños eran oscuros y lo único que los alegraba era su imagen desnuda con una plácida expresión.

Es muy tarde para que una mujer ocupe mis sueños. Las lamentaciones son inútiles. La fortuna quiso darme ahora la mayor satisfacción, cuando ya no tiene objeto luchar por ella, como si siempre se hubiera esforzado en martirizarme.

Ella llegó cuando yo creía que mi destino había terminado en apatía y resignación. Pero llegar aquí no significa su muerte, como si fuera una implacable cadena que no cesa de perseguirnos ni aun en la destrucción.

Jamás supe de dónde vino, ni siquiera su nombre, porque al igual que todos, ya lo habría olvidado, estoy seguro.

Alumbrada por la escasa luz de la lámpara, su cuerpo parecía llamarme. Ojalá la hubiera conocido antes. Pudo ser tan diferente, pero ahora es inútil. No tenemos nada que ofrecernos: sólo nuestra desnudez.

Lo que más nos duele es no poder sonreír. Por eso siempre seremos los mismos, con las mismas facciones y los mismos gestos. Los niños jamás crecerán, y los que tienen una expresión de dolor la tendrán eternamente.

Entonces, cuando supuso que vendrían a buscarla, decidió no dirigirme la palabra. Me ignoró por completo, y yo pensaba en ella con más fuerza. No soporté la situación, y le dije que tal vez, en su vida pasada habría tenido una posición envidiable. Aquí, en la Morgue, todos somos iguales.

ESPERA

Delfina Careaga / Facultad de Filosofía y Letras

El pasto verde. Salpicado de relucientes motitas transparentes. Salgo al jardín a esperar. (Esto en realidad no tiene ninguna importancia, porque esté donde esté siempre espero.) Ahora orina un perro el árbol frondoso que tanto me gusta. El perro orina y yo no puedo quitarle la vista.

Siento su nariz húmeda cómo olfatea varias veces el tronco; cuando levanta la pata en un movimiento atávico y cuando después de orinar, rasca la tierra con las patas traseras.

Esto es una realidad. Será por eso que no puedo quitar la vista de ello. Me lo repito: es una realidad, porque últimamente me dicen que lo que veo no existe.

Precisamente en el jardín, veo todas las veces que voy a una perrita negra, que me habla de cosas que después no recuerdo bien, pero que siento al oírlas, que esa espera de que hablo, espera un poco.

Me han dicho. He sabido que los perros no hablan, pero éste sí que lo hace.

También en el jardín encuentro una mujer, a veces joven, a veces vieja, pero siempre la misma con un sombrero de paja ajustado con un listón debajo del cuello, que delante de mí pone letreros luminosos con palabras extrañas que entran en mis ojos. Estos letreros que cambia mecánicamente con su sonrisa mecánica, los pone y los quita como si fueran transparencias del viaje de alguien que, con orgullo, invita a sus amigos a que las vean.

Los carteles dicen algo de amor, dicen también palabras como verdad, hombre, razón, vida (éste siempre es rojo). Al acabar de pasar todos ellos, me presenta uno más pequeño que los otros, en donde dice la palabra "misterio". Desaparece y yo vuelvo a meterme en el saco roto de la espera.

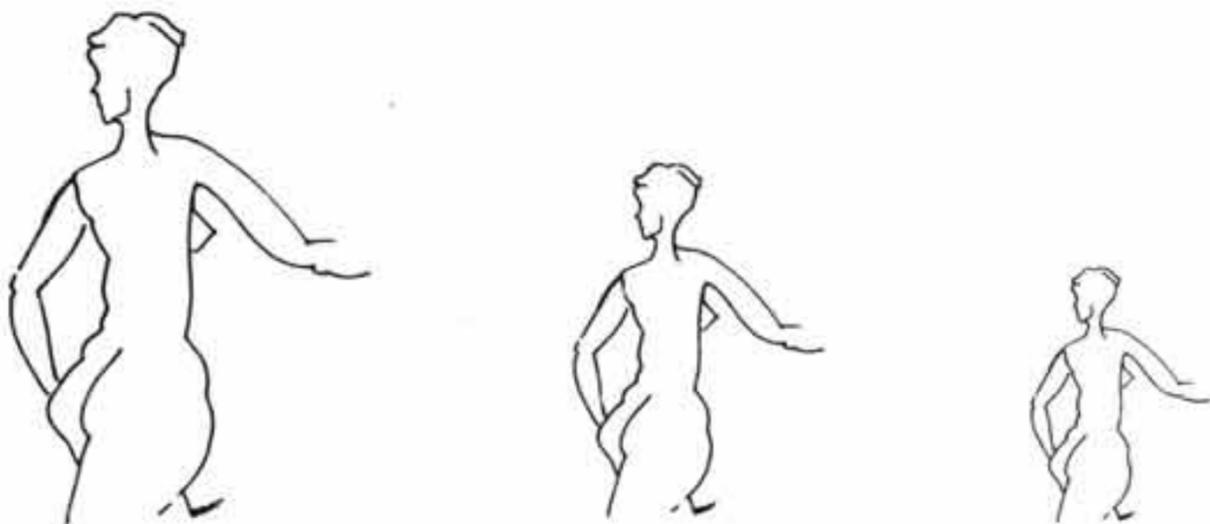
Me regañan porque me escapo siempre que puedo para venir aquí.

Las fuentes.

Ver el agua me aplaca esta sed que no puedo dejar de sentir. Luego, al mediodía, cuando esas plantas grandes, casi como arbustos se pintan de amarillo, el buen humor que me invade se desborda en risotadas. Pero es entonces cuando casi siempre me vuelven a meter a la casa. Como si la libertad mía consistiera en el sonido que produzco.

Las casas sirven para tener ventanas y ver un árbol a través de ellas. Yo he estado en muchas, dentro de habitaciones de ventanas chicas, grandes, redondas algunas veces, con balcones, y es lo único que ha sido mío. En todas estas ventanas he dejado mis ojos pegados como calcomanías en sus vidrios.

Una vez quise pasar enfrente de todas ellas; de todas las ventanas en que he estado, y me sorprendió mucho los ojos que dejé impresos, porque todos son diferentes. Lo único que los iguala, es lo abierto que están y la expresión de lejana ausencia.



En una ocasión, me llevaron al oculista porque decían que no veía bien, y me pusieron anteojos; pero no es cierto. No lo creas. Los lentes los tiré un día al paso del cura de la iglesia de la colonia, de tal forma que no pudo evitar pisarlos. Yó sé bien que no los necesito. En esta última ventana en que habito ahora, distingo los hombres, las avenidas, las puertas (me gusta mucho poder ver a través de las ventanas), de más de veinte o treinta cuadras, pero todo envuelto en un color cenizo. Posiblemente sea esto lo que me exige ponerme anteojos.

Es otra cosa en el jardín.

Ahí sí que hay colores. Yo puedo pasarme toda mi vida sentada en la banca del parque. Juego a ser muchas cosas, por ejemplo: a que estoy casada y tengo una casa (sin ventanas) en donde el tiempo desaparece entre las labores domésticas que hacen las señoras. Otras veces, a que soy una magnífica pianista que recorre el mundo tocando en grandes conciertos (pero en estas ocasiones,, el piano está dentro de mi vientre, lo cargo permanentemente, y en los conciertos me desnudo y rasco mi barriga y es así como digo todo lo que nadie podría escuchar de otra forma). También juego a vivir como los demás, pero este último entretenimiento sucede raras veces, porque me cansa muy pronto. Cuando lo termino estoy tan fatigada que no puedo dar ni un paso. El más bonito de todos es el que me convierte en mariposa —de esas pequeñas, de alas transparentes y de olores, con la espalda roja—, entonces puedo jugar todo el día recorriendo las inimaginables distancias de una flor a otra. Me integro tanto en este juego, que acabo por ser mariposa y flor a la vez.

Los niños me horrorizan. Son como enanos que tienen conciencia de que no la tienen y por eso son crueles, feroces. En cambio, los perros son mis amigos. Hablan el lenguaje de la música, o del mar, o de una planta cuando crece. A ellos sí los entiendo.

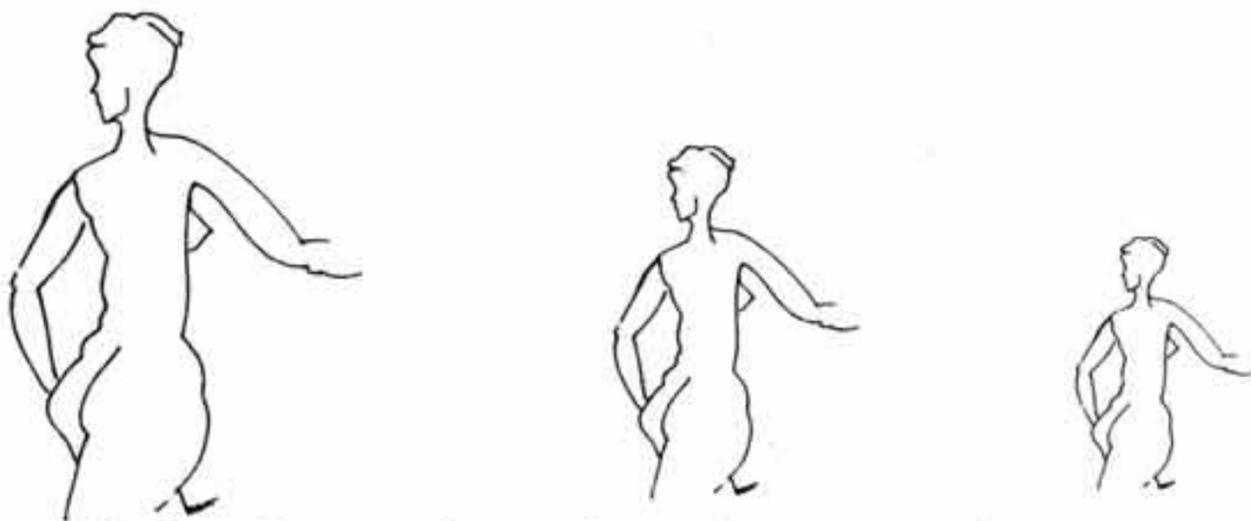
Pero me han dicho que ellos no hablan. Es cuando desesperada me fijo en algo que todos ven y repito que eso es la realidad. Yo quisiera que alguien me dijera, en esos momentos, por qué la desesperanza me aprieta más que nunca mi cuello tan frágil.

Hacia tres años que nuestro matrimonio nos proporcionaba una inigualable dicha. Sin embargo y poco a poco, empecé a fijarme que él se alejaba con una mirada vaga de la realidad. Al principio no quise alarmarme, pero después estas huidas se hicieron cada vez más frecuentes hasta que hubo un día en que lo tuve que internar en un sanatorio —elegante, caro y lúgubre— para enfermos mentales. Me vi precisada a tomar tal medida porque su angustia hacía crisis en serios ataques de miedo. Decía sentir la casa como una cárcel opresiva, entonces, desesperada, lo llevaba a la calle y su opresión se convertía en un desamparo intolerable, por lo que regresábamos violentamente a encerrarnos. Después de un momento de serenidad, se ovillaba en convulsiones tremendas de pánico.

No me decidía a internarlo, a pesar de las estrictas instrucciones del psiquiatra que lo atendía. Pero hubo un día en que en terrible lucha para que no se matara, irremediablemente debí de hacerlo.

Los primeros meses fueron muy duros. Los días de visita eran los jueves, que esperaba con desgarramientos desde el instante en que salía del sanatorio. Me conformaba sólo con verlo a través de una ventanita por la cual lo advertía en la penumbra —no soportaba la luz— con esa mirada sin reflejos, sentado en su cama y atrapado en la camisa de fuerza.

En una ocasión se me ocurrió hablar como él lo hacía antes conmigo. Hurgué en mi cerebro para que la imaginación me dictara aquello que pudiera escuchar, comprender.



Con gran alegría pude comprobar que de esta forma reaccionaba positivamente, a tal grado que después de varios meses le quitaron la camisa de fuerza y se acercaba a la ventanita para oírme.

Todos los jueves de cada semana, de todos los meses, de año por año, comenzaba detrás de su puerta el relato fantástico, hasta que en su semblante se veía el relajamiento de los músculos de su cara y de su cuerpo. Sólo así conseguí su confianza; entonces se me abrió la entrada al mundo increíble de agudas percepciones en donde todo era bello y terrible.

El doctor que lo atendía, me recomendó que redujera gradualmente mis historias y que intercalara en ellas lo objetivo. El caso es que poco a poco empezó mi enfermo a superar el inmenso miedo a la realidad. Al principio, yo salía del sanatorio cansada y me costaba mucho trabajo reconocer la normalidad de la vida.

Después, cuando mejoraba a pasos lentos, no pude reprimir la esperanza de que algún día comenzáramos a vivir juntos y a gozar como al principio.

Por fin, un jueves en que la impaciencia me agobiaba, llegué al sanatorio para llevármelo de ahí definitivamente pues el doctor hacía un mes que lo diera de alta aunque quiso aguardar ese tiempo para estar seguro de su curación total.

Cuando llegamos a la casa que dejara seis años atrás, noté en él como un disgusto oculto. Pero me repuse cuando sentí que lo rebasaba al levantarme entre sus brazos y entrar alegre a nuestro hogar.

Todo iba bien. Teníamos una posición económica solvente, por lo que le propuse que viajáramos. Sin embargo, él no aceptó argumentando que deseaba pasar algún tiempo en nuestra casa para terminar de romper con la angustia que antes le había producido. Supuse que tenía razón y accedí.

No obstante todos los cuidados que le prodigaba, además de seguir al pie de la letra las indicaciones de sus médicos, al cabo de unos meses comprobé horrorizada que su mente seguía enferma. Creí en ese momento que yo también me volvería loca, pero de terror.

.....

Una noche le pedí que volviera a contarme aquel cuento del jardín encantado (se lo dije así, para que no sospechara nada), pero no quiso. Se negó siempre que se lo pedí. No sé por qué lo hizo. Ya no la comprendía.

Realmente no supe que estaba muerta, hasta que sentí el peso de su cabeza que caía a un lado de ese delicado cuello que apreté con frenesí.

Libre, ahora, estoy dispuesto a recorrer todo el mundo en busca del parque en donde una mujer me espera para pasar letreros luminosos y los perros tienen comunicación con los humanos. Necesito ir ahí, sólo ahí, porque sé que es el único lugar en donde podré jugar, como ella lo hizo antes.

Yo creo que en donde se encuentre ahora, me ha de estar agradecida, porque —ahora me doy cuenta— la pobrecita ¡cómo habrá sufrido en este mundo tan incomprensible! Me arrepiento de no haberlo hecho antes. Ahora sé, también, que la desesperación que sentía, encerrada en esta inmensa casa, la estaba volviendo loca.

Estoy seguro que cuando encuentre ese jardín, voy a dejar para siempre esta angustia de esperar, de esperar, de esperar de esperar. . .

KAREN

Leticia Hülsz / Colegio de Ciencias y Letras

Entonces llegamos nosotros. Karen nos distinguió entre ese mar de personas que casi siempre se encuentran en los andenes de tren. El olor a petróleo quemado se mezclaba con el polvo que ya había en la estación. Un calor tibio y encerrado y la locomotora apagándose. Era un ruido seco, apenas perceptible por el bullicio y los pasos apurados de los viajeros que encontraban a sus parientes y amigos.

Karen estaba parada justo enfrente de la puerta de uno de los vagones, me parece que el segundo, el dormitorio. Allí debió pasar la noche, porque de Montalbo a Salazar son varias horas. Nunca he ido a Montalbo, sé lo de las horas porque mamá no cesa de repetirlo, siempre recordando a Karen. Las maletas estaban junto a ella, junto al letrero que tenía el número del andén: ocho. El piso amarillento y gastado, las maletas testigos de su espera y su regreso. Un contraste casi imperceptible de amarillos entre el piso del andén y el sol que parecía indicar que Karen llegaba con la última claridad de la tarde y como la tarde, cansada.

Desde lejos Karen reconoció la cara de Silvia, que agitaba la mano en señal de saludo. Debe habernos mirado a todos, pero entonces miraba a Silvia con cierta extrañeza, la extrañeza de mirar a alguien hartado conocido después de mucho tiempo sin poder encontrar en el primer instante los rasgos que lo caracterizan. El cabello de Silvia era ahora largo, la expresión severa y los rasgos terminantemente definidos, pero eso desde niña se podía proveer en sus ojos que ya reflejaban tristeza y que ahora rasguñaban la amargura.

Karen contestó el saludo de Silvia agitando la mano débilmente y lejos, —siempre lejos— sonriendo. Era al saludo de Silvia al que respondía, porque mamá, con la emoción, apenas podía sostenerse en pie y papá le ayudaba, preocupándose más de ella que de la llegada de Karen y yo ni siquiera lo intenté porque aunque me hubiera visto, comprendía que el saludo era entre ella y Silvia, el reconocimiento existía entre ella dos, como de niñas.

Desde que se había marchado transcurrieron muchas horas cargando el equipaje —decía en una carta— sintiendo el peso de sus recuerdos, le agregaría yo. Montalbo y la

casa tan sola y tan grande, las cartas de mamá debían sonarle a niñez. También las horas ociosas y a distancia provocan imágenes de antaño.

No creo que Karen hubiera pensado en volver, ninguno de nosotros se atrevía a hacerlo. O más bien sí, pero era un pensamiento muy reprimido y muy tímido. Cuando en casa recordamos, es casi siempre porque Silvia menciona a Karen sin fijarse y todos comenzamos a añadir detalles y aludir a situaciones, hasta que hay un punto en el que ya no es posible seguir recordando y callamos.

Supongo que las cartas de Silvia la decidieron a volver. Silvia siempre ha escrito bien. Cuando recibimos cartas de Karen mamá las lee en la mesa antes de comer, con la sopa caliente enfrente y una voz muy solemne, como la del disco de poemas que ponía cuando éramos pequeñas y que Silvia y Karen se aprendieron de memoria. Silvia se encierra por horas en su cuarto, carta en mano, y sale con un sobre bien rotulado para Karen que le entrega a mamá. Por eso creo que las cartas de Silvia la decidieron, le han de haber hecho recordar viejos tiempos, cuando ella, Karen y Silvia, jugaban por la tarde con ese sol que ni calienta ni se extingue en el patio chico. Yo también jugaba, pero Karen y Silvia insistían en que el juego era para dos y Karen se ofrecía jugar más tarde conmigo. Nunca era lo mismo, porque entonces Karen ya estaba un poco cansada y enojada, además de que comenzaba a oscurecer y mamá se molestaba si seguíamos jugando y no hacíamos caso de entrar a casa a tomar el chocolate y las conchas calientes. Decía que era peligroso andar corriendo a oscuras y entonces el juego duraba poco y casi no había suspenso, como en el de Karen y Silvia. Pero verlas jugar y hacer era, de alguna manera, mi goce secreto, mi propio juego.

Karen se escondía bajo la bugambilia por horas y Silvia simulaba buscarla, mientras Karen, recogida, veía caer las hojas, una a una, que la iban cubriendo más y más, hasta que hubiera sido imposible encontrarla. Entonces Karen comenzaba a molestarse de que Silvia siguiera fingiendo y no hiciera ningún esfuerzo por dar con ella. Venía la desesperación de que algo sucediera, como por ejemplo (y así siempre) que Silvia la hallara al fin y se abrazaran, Silvia alegando que de verdad había intentado encontrarla y Karen insistiendo en que Silvia no la buscaba, que la había descubierto sumida en su lectura mientras ella sufría la húmeda oscuridad de la bugambilia, que no era justo.

Mamá, como siempre, venía en ese momento: casi nunca ni antes ni después. Era como si hubiera sabido cuando el juego había terminado y nos llamaba a merendar. Así se disolvían un poco las angustias de Karen, y Silvia conseguía hacer planes para jugar al día siguiente.

Si, ahí estaba mamá, Karen, parada y temblando emocionada en el andén. Su cara dulce era inconfundible, las facciones suavizadas por los años y los hijos, ni con ese mar de gente iba a perderlas. Alrededor de los ojos tenía unas arrugas, ¿recuerdas?, que no eran precisamente de vejez, sino de dulzura, de tanto sonreír porque sonreía con toda la cara.

Papá debe haberse visto más viejo y más frágil; siempre nos decía a mí y a Silvia que era como si le faltara peso, como si esos hombros y esas piernas fuertes fueran sólo una imagen, un esbozo de lo que él quiso ser. Debías de extrañar los regaños de mamá. Tal vez eso fue lo que te hizo volver, sí, tal vez, que después de todo te tranquilizaban porque no eran regaños. Siempre acababa rezando contigo como si nada hubiera pasado. Nunca dejó de darte el beso de buenas noches y cuando te veía angustiada abría el libro de cuentos, un libro grande y grueso de pasta verde y letras doradas y te lo leía hasta el final aunque supiera que ya no la estabas oyendo.

Te daba tristeza acercarte, Karen, vacilabas. Cada paso era romper la lejanía, matar los recuerdos donde aparecía mamá con su cara afable o papá frágil y fuerte o Silvia cuando jugaban. Por un tiempo pudiste olvidar el porqué de tu partida, la cara de reproche de Silvia, sentada, esperando para el chocolate y las conchas calientes, el gesto agrio de papá y hasta mi propio odio.

Yo vi el momento en que pasaba sus ojos sobre mi silla de ruedas, yo la vi afianzarse a su equipaje cuando dio la media vuelta para subir de nuevo al tren, como si nosotros hubiéramos sido sólo una pesadilla, como si mi silla de ruedas no fuera real.



MIS ILUSTRADOS VECINOS

Nidia Marín / Facultad de Filosofía y Letras

Por coincidencia o por la receptividad de los seres extraños, éstos siempre se juntan. Un típico caso se da en un edificio estilo *art nouveau*, usufructuante de un elevador de la misma época y que está ubicado en la colonia Roma, donde, sin proponérselo, habitamos, distribuidos en quince departamentos, una verdadera amalgama de maniáticos.

A los primeros que conocí fueron los porteros. Viven en el sótano y son: don Ranulfo, un anciano que habla solo y que padece de insomnio, por lo que es frecuente verlo a cualquier hora de la madrugada barriendo la calle, y su esposa, doña Concha, medio curandera y tan anciana como él. Tienen una hija, María, casada desde hace siete años con un carnicero aficionado a la guitarra. Son padres de siete hijos y medio, y María dice que cuando se les inundan los cuartos en época de lluvias, su pesadilla favorita consiste en ver que se ahoga uno de ellos.

Después traté a Sonia y Enrique, vecinos del departamento uno. A las doce de un día toqué a su puerta y salió él en pijama. Bastante molesto, me preguntó:

—¿Sí?

—Lo siento —le dije—, pero tontamente olvidé las llaves dentro de mi casa y necesito llamar a un cerrajero. ¿Me permites tu teléfono?

—Cómo no —respondió todavía molesto—. Y perdona mi enojo, pero es que hace una hora una mujer nos despertó a Sonia y a mí para vendernos una revista protestante llamada “Amanecer Cantarín”, y ya te puedes imaginar el berrinche que tengo. Sonia y yo nos levantamos a las tres de la tarde. Realmente despertamos hasta las seis, pues nuestros trabajos de ilustración se inician a partir de las once de la noche más o menos, por lo que ya supondrás a qué hora nos acostamos.

Enrique es un joven director de cine que pocas veces tiene trabajo y Sonia, por su parte, es psicóloga, pero no ejerce. Hice mi llamada y días después, como mi horario nocturno coincidía con el de ellos, regresé a su casa. Encontré a Sonia leyendo *Ceremonias* de Cortázar, mientras con la mitad de cada ojo veía una película francesa en el canal once, en tanto que Enrique encerraba en su jaula a “Dante”, el cuervo, para que durmiera. Ahí conocí al tercer personaje: “Clung-Clung” Ortiz Mora y del Parral, descendiente de nobles españoles —según él—, nacido en Atargea, Guanajuato, y tan tímido que un día que me tropecé con su pie y le dije “perdón, querido”, lo más que acertó a decir fue “qué bonitos lentes traes”. Pregunté a Enrique el origen del apodo “Clung-Clung” y sonriente contestó:

—Se debe a que, cuando en alguna fiesta bebe demasiado, se desnuda de prisa y llama a los bomberos.

El departamento del tímido es el número cuatro, una reminiscencia imperio-porfiriana-



na, con estatuas y óleos del dictador y del emperador Maximiliano por todas partes, a excepción de la puerta principal, donde sólo hay una corona dorada.

A don "Fili" —Filiberto—, vecino del departamento siete, lo conocí en la panadería de la esquina, donde todos los días, exactamente a las seis de la tarde, compraba su tostón de pan. Tenía cerca de noventa años y era de oficio enterrador. Solo, sin parientes, su única diversión era salir los domingos con su novia "Cuca" —señorita de setenta años— a las nueve de la mañana en punto (vestidos con chamarras y botas de montaña, gruesas medias hasta la rodilla, coquetas gorras y provistos, desde luego, de piolets), llegar hasta el zócalo y regresar a la hora de la merienda.

Don "Fili" murió el último día de un año y Cuca dos días después. Ahora amenaza con ocupar el departamento una madura actriz de teatro, dueña de una histeria del tamaño de su protuberante vientre.

El número once lo habita el "Tío Charlie", periodista norteamericano que habla, naturalmente, una extraña mezcla de inglés y español. Su *hobby* es beber en la "La inspiración", un bar donde lo conoce muy bien el cantinero quien, cuando ve que Charlie ha bebido su ración diaria de tequilas, toma una botella, le coloca encima un embudo, vacía poco a poco al periodista, y lo envía al departamento uno, donde Sonia y Enrique siempre están dispuestos a conducirlo a su casa.

Los encuentros con el "Tío Charlie" son frecuentes. Cada vez que se va la luz o que se descompone el elevador, ya se imaginarán quién se encuentra allí. Entonces se oye el timbre de alarma y todos salimos de nuestras cuevas a platicar con él. Un día creo que dijo: "Estoy dispuesto a contribuir con la mayor cantidad de dinero para instalar una barra aquí adentro." En otra ocasión venía él de ver al doctor, y al preguntársele sobre el diagnóstico, contestó:

—Yo nunca le pregunto al médico como estoy. Pues supongo que si todo está bien, me lo comunicará, y si no, sólo me dirá adiós.

El "Tío Charlie" odia terriblemente a la vecina del trece, una solterona flaca, enjuta, que usa un sombrero negro, descolorido y torcido por el sol, y que no saluda a nadie. Además, es la única persona que conozco que se molesta si no le cobran la renta el día primero de mes. Cuando los enemigos se encuentran, ella le grita: "Demonio, te vas a condenar." A lo que Charlie solamente contesta: "Bruja, bruja del trece." Después, Charlie suele comentarle al vecino más cercano en esos momentos: "Esa maldita bruja tiene tapiadas todas sus ventanas, por eso cuando sale parece un totem con peluca."

Una señorita de ochenta años habita el departamento dos. Vive con una sirvienta de más o menos la misma edad quien, parsimoniosa, cada mes le pregunta al portero: "¿No ha llegado el *Parí-Ma* (*Paris-Match*) de la niña Soledad?" Dicha pregunta también cada mes es contestada con un gruñido. Correcta, y amable, la señorita Soledad jamás saluda a una sirvienta; y creo que Charlie tampoco es "santo de su devoción".

En el apartamento tres viven Amelia y Joaquín; ella de más o menos cuarenta años y él cerca de los veinticuatro. Hasta ahora no he podido enterarme si son madre e hijo, pues, como dicen que se besan en la boca. . .

Un matrimonio con dos niños —que supongo son mudos, pues no hacen ruido— habita



el número cinco. De allí sólo parte muy seguido la voz de la señora —española, por cierto— que debe haber sido coupletista, ya que sólo canta ese tipo de canciones.

Lorie, fotógrafa norteamericana, dueña de un cortejo de quince gatos que comen a la mesa con ella, vive en el seis. Compañera esporádica de parranda del “Tío Charlie”, muchas veces llegan abrazados cantando “Sweet Clementine”. El cuenta que un día que se le pasaron los tragos en casa de Lorie, cuando despertó y se puso los zapatos, al dar los primeros pasos escuchó un cluch-cluch, signo inequívoco de que los gatos habían hecho sus gracias en ellos.

—Ya había cerrado la puerta —decía—, si no, regreso e inicio la cacería del gato doméstico.

De todos modos, Lorie es una magnífica fotógrafa. Sus obras se pueden ver en las mejores revistas de los Estados Unidos o, arriesgándose un poco, pegadas en los muros de su apartamento.

En el ocho vive un joven sudamericano que, al día siguiente de su llegada a México, fue atropellado por un camión y anda en muletas. Lo acompaña una muchacha francesa que pinta. Cierta día me invitó a tomar café a su casa, y cuál sería mi sorpresa cuando, al entrar, me di cuenta de que las paredes estaban totalmente decoradas, unas con pinturas y otras con majaderías. En el cuarto de baño había una taza extra con un maravilloso helecho al centro y, por supuesto, también con inscripciones.

Habita en el nueve una solterona que carga pistola. Dueña de la cafetería de un hospital de emergencia, como casi nunca está en su casa, los rateros la han robado tres veces. Desde entonces, además de portar arma, su puerta está adornada con cinco chapas. Diariamente, antes de irse, tarda cerca de un cuarto de hora en cerrar. Enemiga de las fiestas, cuando a alguien se le ocurre hacer una, se asoma a la ventana y pronuncia frases no muy apropiadas, las que siempre remata con la exclamación de ¡asesinos!

En el departamento diez vive un español que inventa cepillos de dientes desechables, y cuando logra hacer uno, sale dando de gritos con su aportación científica en la mano. Este inventor fuma puro, y siempre que sube en el pobre de “Porfirio” (así llamamos al elevador) lo deja pestilente. Espero que un día logre inventar un puro que no huelga mal.

Vive en el catorce una señora a la que su hijo, un hombretón de casi dos metros, y ciento veinte kilos de peso, todos los doce de diciembre, en completo estado de ebriedad, le lleva serenata con mariachis. Creo que se llama Guadalupe. . . El caso es que durante ese día, o esa madrugada más bien, doña Marraqueta —así le decimos a la del nueve— les grita ¡asesinos! a los mariachis, y suelta su andanada de improperios, mientras el borracho ríe a carcajadas que se escuchan a una cuadra a la redonda.

El último apartamento, el quince, está habitado por un matrimonio irlandés que todas las noches corre enfurecidamente por entre los muebles. Esto sucede alrededor de las tres de la mañana. Así que cuando uno se los encuentra al otro día, sus rostros demacrados denotan los trabajos forzados a que estuvieron sometidos. Aunque la curiosidad me mata, no les pregunto nunca nada, y prefiero imaginarme lo que ocurre a diario, o por lo menos tres veces a la semana, en esa casa.

Ah, se me olvidaba: yo soy la vecina del doce.

LUDIVINA

Ma. Teresa Monterrubio

René va a amar a Ludivina, por esa soledad apelmazándosele dentro de los huesos, por sus cabellos largos, desenredados, correctos; por el desperdicio de esos cabellos que nadie a ido enredando despacio, sobre la grama. Por eso es que le huelen sus cabellos a tanta ausencia, a tanta no-vida, porque desde que se le murió la abuela a Ludivina no ha habido ternura para desenredarle el pelo. También va a quererla por sus ojos, por esos ojos tan enormemente tristes, tan claros detrás de los lentes, tan llenos de luz, cuando parece que va a ponerse a llorar, aun allí, en medio de todos, en la clase. . . René sabe mucho de Ludivina. Es que en Ludivina se traslucen todos los sentimientos, porque ella tiene algo así como una ternura vieja desperdiciándosele entre labios, por eso es que suspira tanto a veces: como se le quieren escapar cosas, dulzuras espesas, añejas de tan guardadas.

Hace mucho, alguien completamente oscuro, dijo que no creía que a nadie pudiese gustarle Ludivina, pero ahí está René, y eso nos devolvió la esperanza, una esperanza que nos alcanzaba. Yo he mirado el deseo en las miradas de René hacia los huesos de Ludivina: será porque es delgadita, llena de huesos planos, porque se le pueden sentir los huesos cuando se le abraza un poco. No sé si es también, porque detrás de tanto vestido y tanta tela, Ludivina tiene diminutas partes de miel y de semilla, palpitándole a escondidas, calladamente, como inexistentes, bajo tanto vestido y tanta tela. Las manos, me dan miedo las manos de Ludivina, tan flacas, tan como para arañar cosas, como para atrapar sustancias y no dejarlas ir, como que ella se la vive así, arañándole cosas a la vida. Uno le mira esas manos, y tiene la seguridad de quehaceres oscuros, de no sé qué reposterías olvidadas, tejido de gancho enredado, asfixiando, cientos de muñecos. Ludivina con menesteres propios de niña-vieja.

Un viernes vi cómo acechaba y perseguía René a Ludivina. También oí cómo crujía Ludivina de tanto abrazo y tanto beso, pobre, se asustó tanto que salió corriendo, pero volvía el rostro para mirarlo a veces, ¡qué extraño! Al principio se podía oler el susto de su cara, pero después se le veía radiante, luminosa, como si al volver el rostro, volteara algo así como una luciérnaga, de esas azules.

Me da miedo cómo se refugia, cómo cava Ludivina con sus uñas ese trozo de alimento que es René, cómo lo succiona, cómo revolotea nerviosa alrede-

dor de él, cómo le entran los miedos, ese terror suave al abandono. Ahora ya es más soleada, ya no se queja tanto de abandono, ya no se queja, pero había días (antes de René) que llegaba llena de susceptibilidades. Y le daba por lanzar gritos pequeños, ásperos, escapados, más parecidos a sollozos quebrados, que la nacían, cuando iba a comenzarle una risa, una respiración, una palabra, lo malo de esa facultad, era que la sorprendía entre las correcciones de la clase, y nos callábamos todos para mirarla, dándonos cuenta de todo, dolía descubrir a una Ludivina que mirábamos poco, allí, quejándose, una acusación viviente para todos. Una Ludivina con su soledad recta, difícil, sola; podíamos imaginar sus depresiones, sus desquites, sus corajes por ese abandono gratuito, las maldiciones, los ahorcamientos por tejido de gancho de uno por uno, todos sus muñecos, sus envidias, sus sueños eróticos, sus despertares tiesos, helados, convulsivos, cuando todo ese ser, con todos sus huesos, se ponía a luchar por no morir de tanto silencio y tanta nada. Así era antes de René, Ludivina, por eso me da miedo cómo se refugia, cómo clava con sus uñas ese. . .

René ya se cansó de tanta Ludivina, de tantas locuras antiguas, le entraron náuseas profundas de tanta dulzura espesa, no aguantó tanta complicación azul de Ludivina.

Nos la ha dejado aquí, no sabemos dónde ponerla, qué hacer con ella, ni dónde tocarla qué le duela menos: parece como si nos la hubiese arrojado aquí. La despidió, pero creo que él ni tiene ni idea de lo que hizo, porque parece que se nos va a morir; se está aquí arañando la silla, pálida, temblando, tiritando, maldiciendo entre dientes, cosas, nombres, gentes, a veces creo que nos mira a todos con odio, a todos, pero no nos grita, se aprieta los dientes, no sabe el daño que le hace ese ahogo.

Todos pensamos lo mismo, no dejamos de mirarla para pensar lo mismo. Otra vez la soledad de Ludivina, otra vez el abandono, otra vez Ludivina, otra. ¿Por qué no fuiste menos complicada, simple como las otras, despreocupada, alegre, mentirosa e hipócrita como las otras? ¿Por qué tanta profundidad azul? No te valió tanta ternura, tanta dulzura espesa, tanto haberte entregado, tanto haberte apretado a él.

Aquí se nos quedó Ludivina, se ha puesto a llorar, como creí que ya no lloraba nadie, convulsivamente; a veces entre llanto y llanto, se detiene, se interrumpe con la respiración y todo. Me dan miedo esos llantos profundos, casi interminablemente de tres minutos, pero no, vuelve a respirar, para comenzar a fabricarse otro sollozo profundo. Aquí está. No sabemos dónde está René, dónde ir a buscarlo; ya no sabemos qué hacer con ella, dónde ponerla, dónde tocarla que le duela menos, nos mira con odio, no sé por qué, se nos está muriendo de amor, así está de destrozada. . .



EN EL CENTRO DE LA HABITACION

Cesáreo Morales Velázquez /Facultad de Psicología

La Universidad se moldea a miles de voces, de pasos, de carreras, de silencios, de enojos y de risas. Se prolongan las eras y los años y el universo se extiende y el conocimiento se empequeñece. Los fuegos nocturnos se hacen cada vez más frecuentes en la habitación de Manuel y los ojos se achican cada noche y cada día al contacto del papel; la lectura se vuelve ágil y el pensamiento fuerte: discernir las contradicciones que surgen de las diversas corrientes produce cansancio y satisfacción, amargura de tiempo perdido. Esa habitación es escueta y limpia: una cama, escritorio y silla metálica, colocados bajo el inmenso cristal; lámpara de luz blanca con brazo manuable; armario metálico, papeles, libros, máquina de escribir, Picasso, Van Gogh, Rivera. . . Se respiraba la continuación de la Universidad, las paredes lo rezumaban, el incienso lo insinuaba en medio del sueño de las vacas que resuelven aquel problema de estadística y se lo dicen a Laura. Hasta lo proclamaba mamá que nunca había entrado a ese cuarto. . . Manuel se tiraba a la alberca y encontraba su trabajo en aquel fondo borroso a su vida hecha de trozos: 6:30 AM, arriba, al tedio, a la rutina actual, trabajo mecánico, manos que cuentan 1, 2, 3. . . Universidad, laboratorios, exámenes, resultados, no le hace, el sábado lo festejo. ¿Por qué te haces pendejo, Manuel? El silogismo es: Todos los hombres son mortales, Sócrates es hombre, luego, Sócrates es mortal. ¿Barbara, Celarent, Darii. . .? . . .Dormir, es lo único que se apetece. Hola, Laura, ¿qué onda? , sí, fue un desbarajuste, caray, estuvo mejor que no fueras, ¿fuiste?

El techo aplastante es el cielo límpido, y los dos estantes, todas las bibliotecas, en el rectángulo se encuentran todas las aulas y en el escritorio todos los maestros.

Laura no se levantó al siguiente día, un olvido casual, las pestañas regadas todas; corre así que el medio te reclama. Al diablo el trabajo, ya no quiero ir, manito, una bola de viejas sangronas y amargadas que te están sacando la garra todo-el-día, le decía a Manuel, mientras sus ojos se abrían en suspenso para cambiar al impacto: llorar, reír, doblar hacia abajo un extremo de los labios cerrados, en ese gesto tan suyo; a sólo un paso. ¿Qué se entiende en tu pelo? , ¿vas a Rectoría? ; es tan grande.

De cuando en cuando se le oye gritar a Manuel, en la madrugada que ve vampiros en la ventana queriendo entrar, o cuando canta: "a qué le tiras cuando miras, mexicano, que hacerte rico en loterías de tostón. . . y se aplaude y vocifera como vitoreando a otro. . . Espérate que amanezca y luego te vas, manito, no te vaya a pasar algo, no te vaya a agarrar la tira. Que se vayan mucho a la chingada, todos. ¡Sh! , te va a oír mi mamá. Que se vaya a la chingada también, y todos ustedes junto con ella. . . Sólo quedan las fotografías: ésta, de la gran manifestación, los salones, la biblioteca, ese caleidoscopio que le hace ver tantas cosas, tan nuevas y que tan descaradamente mienten.



ahora vuelvo a la infancia y fijo mi atención en las cosas
simples de la vida, sin buscar precisamente una razón...

KZAT.

PROSAS



Bernardo Ruiz

POR VEZ PRIMERA

Salió a la arena. El público, aterido por el frío de la noche, lo observaba. A primera vista era un hombre.

Contempló con los brazos en jarras a la gente. Parecía por la distancia un hombre normal. Sin embargo, tras un análisis riguroso, cualquiera podía afirmar que era un enano.

Fuera de él, no había nadie en el círculo de luz. Pero desde atrás de la carpa sus compañeros lo veían ansiosos en su primera presentación. El público guardaba silencio. La luz, bajo el techado permanecía con él, iba tras él.

Se maldijo por su anormalidad, por el terror que sentía. Era un horrendo enano solitario.

Admirado, el público se deshizo en aplausos. Sus proporciones eran perfectas.



EXTRACTO DEL INFORME DEL ADMINISTRADOR

Había cinco maniqués en la bodega. Hubo que abrirla a la fuerza.

El maniquí que miraba hacia la puerta cargaba en el brazo izquierdo una prenda de ropa interior.

Otro había perdido la peluca mientras dos de ellos se peleaban por los pantalones de dril del velador desaparecido, del que no se ha vuelto a saber nada.

El último, vestido con la camiseta de un equipo de fútbol, parecía anunciar el par de zapatos gastados con que desfiguraron los rostros de los demás maniqués.

La policía cree que pudo ser un secuestro.

La prensa no se ha ocupado del asunto.

Los obreros dicen que una gran paloma negra salió volando al abrir las puertas del almacén.

Todos se han burlado del psiquiatra que se atrevió a aventurar que podía ser un caso más de abandono de trabajo.



HELGA

Escoger alguno. Tomar un pequeño cuerpo, escoger un niño. Seleccionarlo entre todos los de la caverna. Uno al que no asuste la luz de la antorcha. Uno que no sea deforme.

Todos miran como preguntando, como pidiendo algo. Su hambre nace en el confín del alma. Su mente no tiene recuerdos. Se acercan a Helga con sus temblantes cuerpos. Saben que la noche es inmensa. Que el calor de la antorcha es el único en medio de la eterna oscuridad. Helga acaricia sus cuerpos desnudos. . .

No importa, cualquiera. Helga lo apretará contra sí. Le dará del calor de sus brazos, de sus senos. La noche será maravillosa.

Queden los demás llorando en la glacial oscuridad de la caverna. Helga acaricia el cabello negro; mira los ojos negros, inquietos y la timidez del niño. La noche está fría. Helga se aleja, aprieta contra su seno, abraza contra su cuerpo el cuerpo del que continuará su especie.



Salvador Herrera G. / Ciencias de la Comunicación

—OTRA VEZ SERA—

Luego de mucho caminar por el polvoriento camino, llegaron a la humilde choza. La madre preparó el café y tortillas untadas con manteca; el padre, cabizbajo, pensaba en la cosecha; el niño veía extasiado el caballito del calendario que adornaba la pared. Luego, ya mitigada su hambre y cansados, se dispusieron a dormir.

El niño empezó a soñar. Soñaba con el carrusel de la feria del pueblo —hacía rato, sus padres lo habían llevado allá—; se soñaba dando vueltas y más vueltas en un pequeño corcel; sus pequeñas manos morenas acariciaban las doradas crines del caballito de madera. Daba vueltas y vueltas. El ya no sería un niño cualquiera, al otro día contaría a sus amiguitos que había montado en uno de los caballitos de la feria, y eso lo haría un niño distinto. Así, siguió cabalgando hasta que empezó a sentirse mareado. . . mareado y ya no supo más.

Entonces despertó, todavía pensando en la feria del pueblo, en los caballitos, en su sueño. Y despertó a la realidad cuando recordó lo que allá en la feria, le dijo su padre:

—Lo siento, la cosecha se ha perdido, estoy endrogado con el patrón. . . no puedo pagarte ni una vuelta en el tiovivo. . . otra vez será. . .

— LA BOTELLA —

El hombre sentía esa desesperación que mata. Sólo pensó en ahogar esa tremenda desesperación sumiéndose en el sopor que da el licor. Tomó de la despensa una botella verde, redonda, de cuello largo y estrecho que contenía el licor que calmaría su sed. Tomó un vaso tras otro, hasta que empezó a experimentar esa sensación de vacío, ingravidez; sentía que todo daba vueltas a su alrededor, y fue a tirarse sobre el lecho.

Acostado, le parecía que la cama rechazaba su cuerpo y que el techo se venía sobre de él, cargado de esa desesperación de la que huía. A tientas se paró y siguió ingiriendo, hasta que el ambarino líquido se agotó. Su sed era insaciable; acercó la botella a su boca para sorber la última gota, introdujo la lengua, los labios, la cara y todo su cuerpo. Y todo él se metió dentro de la

botella verde, redonda. . . se había por fin librado de la desesperación que lo perseguía.

En un raro museo de una ciudad de Europa, puede verse hoy, entre una rica colección de botellas que encierran barquitos y otros objetos raros, esa botella verde, redonda, de cuello largo y estrecho, que guarda dentro de su redondez el cuerpo desesperadamente empequeñecido de un hombre, de ese hombre que de tan desesperado, se empequeñeció tanto hasta introducirse dentro de esa botella verde, redonda, de cuello largo y estrecho.

—RAPIÑA—

Alto. Muy alto vuelan los zopilotes. Trazan negros círculos. Se agrupan tapando el sol. Poco a poco van descendiendo, uno tras otro, siempre formando negros círculos. Se acercan. Unos vuelan ya a ras del suelo. Pronto, pronto su rapiña acabará con mi cadáver.

—SU MUERTE—

La rosa que con tanto amor cultivé, la única flor que brotó de ese rosal amaneció marchita. Su tallo está torcido, como si alguien, con saña, en vez de cortarla, la hubiera torcido. Pero nadie ha entrado al jardín. . .

Hoy encontré la explicación: junto al rosal cultivé girasoles, y como ellos, la rosa se enamoró del sol. Sólo que la rosa no tiene la elasticidad de los girasoles; por eso, siguiendo al sol en su circular carrera, se quedó así, torcida, hasta encontrar su muerte en dirección al poniente.

—EL ADIVINADOR—

De todos los puntos del país venían a consultar al prodigioso hombre, que en el humo de un cigarro leía el pasado, el presente y el futuro. El hombre se hizo rico y famoso.

Un día dejó de fumar, se dijo que una extraña dolencia lo aquejaba. Nadie se explicaba cómo era posible que dejara de fumar, si el humo de un cigarrillo era la fuente de su sabiduría.

Poco antes de morir, el hombre me confesó su secreto: un día, quiso saber él mismo su futuro, prendió un cigarrillo, fumó y expiró la bocanada de humo. . . y las volutas dibujaron sobre su cabeza, las letras de la palabra *Cáncer*.



CINE

RESEÑAS MINIMAS

Por el Cine Club de Ciencias

Macunaíma. Joaquín de Andrade.

En este divertido film, Joaquín de Andrade no se preocupa tanto de un desarrollo racional del argumento, sino que aprovechándose de las mismas situaciones que se van creando, arroja una cadena de símbolos y tabúes y mitos y supersticiones, que se dan en el vasto Brasil. De esta manera, no es tan importante el éxodo de una familia de la selva brasileña hacia la ciudad y su regreso a la selva, sino la mención de la *otra* realidad que van creando los personajes. Por ejemplo: Macunaíma (un héroe que no es ni siquiera un antihéroe) que nace con *Ma* de mala suerte; Macunaíma que por obra y gracia de un chorro de agua deja de ser un engendro negro y se vuelve blanco; Macunaíma que en una dispersa perorata explica los males políticos del país; Macunaíma que busca recuperar una piedra que tiene virtudes pecuniarias; Macunaíma que es devorado por una especie de medusa marina cuando buscaba aliviar su sed carnal.

Macunaíma, así, pasa a ser un film importante dentro de la pobre lista que han dado a luz los cineastas latinoamericanos en este siglo, junto a *Lucía*, *Tierra en trance*, *Dios y el diablo en la tierra del sol*; *Read*, *México insurgente*; *Dulces cazadores*, entre otros.

La coleccionista. Erik Rohmer

De lo más importante de este lúcido film, pienso, son las largas y tenaces reflexiones (y contradicciones) del personaje principal, Adrien: ya sobre la vida que lleva, ya sobre la mujer y la amistad, ya sobre el lento triángulo que se va trazando. Este personaje, como los secundarios (y que Rohmer los hace, incluso, arquetípicos) son de una gran solidez psicológica.

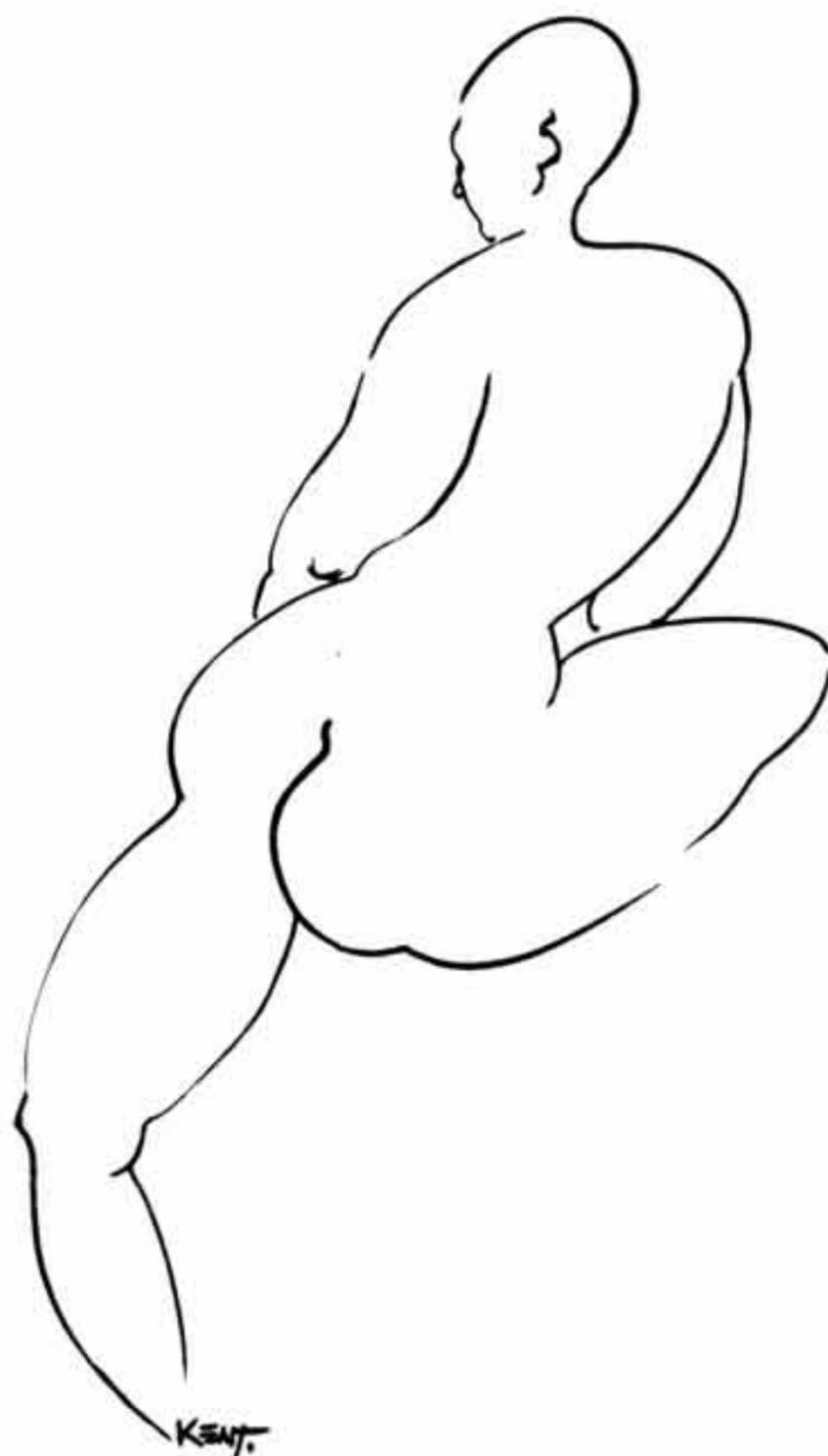
Hay, además, dos conversaciones en que Rohmer parece querer defender (y lo hace altamente) el *modelo* del personaje principal: la escena del jardín cuando Adrien y Daniel, los dos amigos, atacan a la mujer, Haydée, la acusan de coleccionista y le reprochan su preferencia por hombres medianos y olvidables; la otra, el diálogo de Adrien con el coleccionista de antigüedades, en donde aquél, sin importarle la comedia prefabricada por éste y por Haydée para menospreciarlo, defiende el género de vida que lleva. Alguien ha acusado a este film de estar "lastrado de dandismo"; yo me pregunto hasta qué punto es un "lastre" la representación alta y consistente de un personaje determinado, aunque éste haya sido ya manejado en demasía.

&

&

Manos sobre la ciudad. Francesco Rosi.
En este film sencillo y directo, Francesco Rosi, miembro de la llamada "nueva ola" neorrealista de los 60s, trata de evidenciar el juego de las derechas y los centros para manejar la política y la economía de una ciudad (de tantas ciudades). Antes de esta película Rosi había realizado *Salvatore Giuliano* y *La Sfida*. El film empieza con el derrumbe de un edificio en un barrio miserable provocado por la negligencia del arquitecto que la dirige (hijo del también arquitecto y especulador Eduardo Nottola) y, a partir de allí, se suceden las luchas de partidos y de hombres, los rencores, los pactos, la complicidad, los inte-

reses personales, reflejando así todo el tejido de las relaciones de poder. Hay dos personalidades que resaltan a lo largo del film: la del antedicho Nottola, que trata de anteponer su interés personal y su figura a los intereses de su partido y mucho más a los de su ciudad, y la del ingeniero y más o menos brillante orador Da Vita, que se opone a las maquinaciones tanto de Nottola como de su partido. No importa que a fin de cuentas triunfe Nottola y obtenga el puesto de asesor para proteger sus intereses; lo que importa es la inteligente denuncia y el trazo estético que realizó Rosi de cómo llegó a conseguir ese puesto.



Siendo directora general de
Publicaciones
Beatriz de la Fuente
se terminó la impresión de
Punto de Partida 45
el día 27 de octubre de 1975.
Su tipografía se paró con
Bodoni 11:12, 10:10;
Baskerville 11:12, 10:10 y 9:10
en la MT72 Composer
Se tiraron 2 000 ejemplares