

meandros del pensamiento de Roosevelt no siempre coinciden con la opinión pública norteamericana, es más, la falta de coincidencia es gigantesca. ¿Llevó Roosevelt a los Estados Unidos a la guerra, como pretenden los "revisionistas"? ¿Era la guerra inevitable, como piensan Langer y Gleason, Feis y tantos otros? Si Duroselle contesta de manera afirmativa, no menoscaba la conducta de Roosevelt ni se olvida de las encuestas de opinión, tan abundantes ya en ese momento, y que muestran la inclinación definitiva de los Estados Unidos en favor de los Aliados.

Y es este debate perpetuo entre las "fuerzas profundas" y los esta-

distas, presidentes de la República, secretarios de Estados o simples particulares como el coronel House, el que domina la obra, que para una mayor claridad no suele desviarse más que en contadas ocasiones del orden cronológico, apareciendo al correr de las páginas los grandes problemas; intervencionismo, aislacionismo —frente a Europa nada más, se entiende—, imperialismo, diplomacia del dólar.

Desde el mensaje de adiós de Washington hasta la enmienda Vandenberg, los Estados Unidos han recorrido el camino reservado a toda gran potencia.

RAFAEL SEGOVIA

## CONJUNCIÓN DE TEORÍA POÉTICA E HISTÓRICA

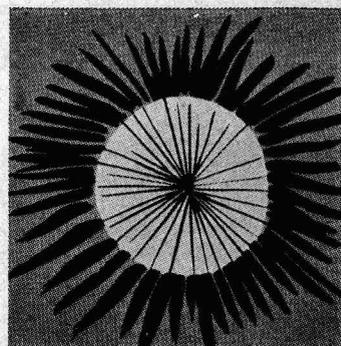
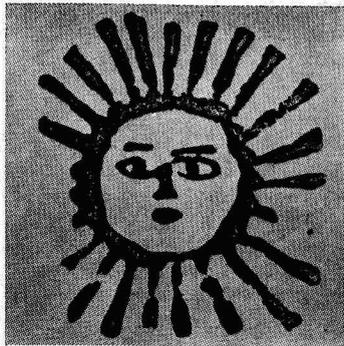
WALTER MUSCHG, *Historia trágica de la literatura*, traducción de Joaquín Gutiérrez Heras, colección "Sección de Lengua y Estudios Literarios", Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 717 pp.

Se trata de un libro complejo y vasto. El autor se ha propuesto depositar en él una riquísima experiencia en lecturas y múltiples reflexiones sobre el sentido y la naturaleza del quehacer literario. Por ello mismo su contenido rebasa con mucho lo que la mera lectura del índice podría revelar. En realidad requeriría de índices transversales, que ilustrasen con evidencia todas las materias que comprende. Muschg empieza por afirmar que su obra tiene que ver con "iluminar las leyes vitales de la poesía" (p. 8). Para conseguir esto no se evitará el enfoque histórico, o el sociológico, o el filosófico a veces, y se tratará, además, de entender la poesía "como expresión del sentimiento vital personal" (p. 9). Pero el libro es también una tipología de los modos fundamentales de hacer poesía, quiere ser una historia de la literatura alemana, envuelve en sus análisis una teoría poética (en la que *lo trágico* sería la esencia del fenómeno literario), representa un intento de maridar teoría poética e historia, y, en fin, es una historia esquemática de la literatura universal. No quedará defraudado, tampoco, quien busque en esta obra un catálogo de las desgracias personales de los creadores de literatura, de sus luchas, triunfos y derrotas, frente a un medio casi siempre hostil. Con todo, el autor aún nos advierte, y el lector lo corroborará, que en cierto modo su libro es un libro sobre Goethe.

Entre todas estas materias, algunas se cumplen más total y felizmente que otras. (Como era de esperarse en una obra de apenas 1,500 cuartillas). En realidad no es un libro sobre Goethe, aunque hay suficiente material sobre este poeta, y con frecuencia demasiado encomiástico y parcial, como para desesperar al lector atento a las estructuras que rigen el desarrollo de la obra, desbalanceada en este solo respecto. La tipología de los modos fundamentales de hacer poesía, presidida por las figuras del

magico, el vidente (profeta) y el cantor, resulta muchas veces tan esclarecedora como ocultante; en especial, tratándose del mago y el profeta, no se define (ni se intenta hacerlo) dónde termina la actividad chamánica o vidente y dónde empieza la tarea de creación poética, como si Muschg pensara que no hay ninguna diferencia. Desde luego los materiales manejados abundan más en lo alemán que en cualquier otro legado literario, pero dejando fuera esto, lo español es lo menos representado en este gran esquema del desarrollo de la literatura universal. Pero donde el libro puede ser más objetado es en la "teoría poética" subyacente de la que el autor se sirve para establecer valoraciones. En diversos lugares se nos dice, por ejemplo, que las "ideas" de los escritores se pueden vertir ora en prosa, ora en poesía; o bien, que tal o cual escritor tiene más habilidad formal que pensamientos profundos. Éste y otros enfoques tradicionales, finalmente, conducen a Muschg a malentender el papel de Hölderlin, a minimizar a Rilke, y aun a atribuirle a Heidegger juicios que no aparecen en su famoso ensayo "Hölderlin o la esencia de la poesía" (p. 165). En fin, el autor no parece creer que la poesía sea uno de los grandes medios de investigación sobre lo humano y por momentos hasta parece sospechar que pronto desaparecerá del todo (p. 184).

En cambio, la obra de Muschg desarrolla admirablemente sus contenidos y enfoques históricos. Tan-



to en lo referente a su esquema general del desarrollo de la literatura, como en sus precisiones en torno a la relación entre teorías poéticas y épocas históricas. Algunos podrían discutir todavía la validez de su concepción de la historia, pero aceptada así sólo sea a título provisional, el lector no se pierde ni se enreda entre el fabuloso acopio de hechos, obras y reflexiones. No está de más decir que en esta obra no se entiende por historia la ascensional o progresiva, sino la cíclica, fundamentalmente monótona, de Nietzsche o Schopenhauer, en el seno de la cual emergen, aquí y allá, las grandes obras poéticas, las estructuras del espíritu que apenas si se rigen por sus inmediaciones

circunstanciales, porque pertenecen a lo "sobrehistórico", a la lógica intemporal de la obra imperecedera.

Si bien el libro no comulga plenamente con el arrebatador del poeta, con su entusiasmo y su creencia en las fuerzas liberadoras de la poesía, esto precisamente hizo posible que el autor pudiera dar cima a una tarea que ahora puede ser útil para todos. Puede decirse que de su debilidad brota su fuerza; de la calma y el desapasionamiento surgieron la gran visión de conjunto y los grandes esquemas generalizadores. Desde luego se trata de un libro que toda persona interesada en la literatura debe conocer.

ARTURO CANTÚ

## EL ARTISTA COMO HÉROE

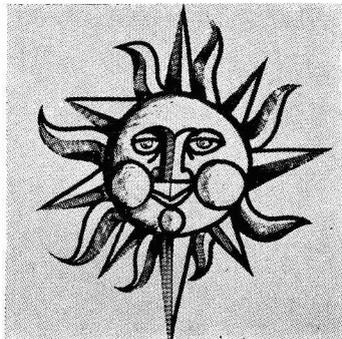
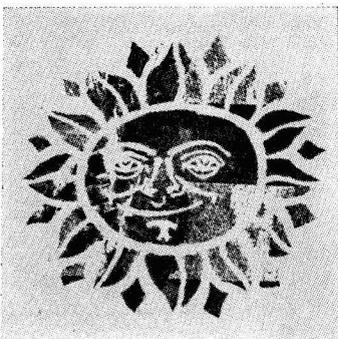
JUAN GARCÍA PONCE, *Cruce de caminos*, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, n. 29, 1965, 350 pp.

Quizá nunca como en nuestra época el artista y el escritor se han sentido tan necesitados de forjar una conciencia del arte; es decir, no sólo una conciencia del acto creador, artístico o literario, sino además una conciencia de la posición y la función del creador mismo en el mundo en que vive. El problema va mucho más allá de la formulación de una estética y de una ética, personales o generales. Se trata de elucidar la naturaleza, o la condición, si se quiere, del artista. En la "introducción" de su conjunto de ensayos, que fueron escritos, como él mismo nos avisa, "bajo diferentes estímulos y presiones", de modo que "cualquier intento de buscar en ellos una unidad preconcebida sería imposible", García Ponce piensa que "dentro de su diversidad, todos tratan dos temas capitales: el sentido de la pintura y la literatura tal como los han practicado algunos de los creadores contemporáneos más significativos para mí". Este punto donde se encuentran y se definen, pues, estos ensayos sobre los caminos tan

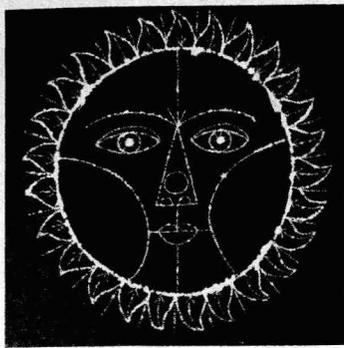
diversos de los creadores contemporáneos, sería el de "la relación del arte con la vida".

Al escribir de Klee, Picasso o Tamayo; de Strindberg, Henry Miller u Octavio Paz, García Ponce busca, antes que nada, cómo, en qué sentido, con qué fines, con qué intensidad, se produce esta relación. El problema se le impone con tanta más fuerza por cuanto el ensayista es a su vez creador, y uno de los narradores más destacados actualmente en México. De hecho, lo que busca a través de estos ensayos es quizá lo mismo que persigue en sus cuentos y novelas, y en este punto deja bien claro que siempre ha considerado el ensayo como "una forma de creación tan personal como la ficción o la poesía". De acuerdo a esta posición, los textos de este libro se nos entregan como lúcidos intentos de hallar en un cierto número de creadores, ejemplares para el autor, la conciencia o la intuición que esos creadores tenían del acto; la necesidad y la razón de escribir o pintar.

Dividido el libro en tres partes, la primera reúne ensayos sobre artistas plásticos y la última sobre narradores, dramaturgos o poetas; la parte central recoge cuatro ensayos dedicados a algunos temas generales y esenciales de la literatura y el arte. Esta segunda parte, colocada en el centro del libro —aunque quizá, desde un punto de vista formal, debiera hallarse al final de éste—, es la que logra darnos una síntesis de los temas y problemas que García Ponce encuentra en la actividad artística. El título de uno



de esos ensayos es muy significativo en este sentido: "El artista como héroe." Si bien el ensayista da aquí a la palabra *héroe* la interpretación de personaje de una obra de ficción, es lícito pensar que ha



aceptado conscientemente una ambivalencia de significados. El artista como héroe sería también el artista como figura distinta y ejemplar de su época y de su mundo, pues el solo hecho de que en nuestros tiempos el artista aparezca tan frecuentemente como personaje de innumerables obras no puede dejar de significar algo, y eso es precisamente lo que quiere saber el ensayista: lo que significa.

La importancia del libro de García Ponce proviene de esta investigación llevada por múltiples caminos. La preocupación sobre la relación del creador con la vida adquiere la forma de una situación: el artista (o el escritor) y su época. ¿Qué vínculo o qué escisión hay entre el creador y los hombres con los que comparte el mundo histórico, y cómo y por qué se traduce esto en la obra de arte? García

Ponce encuentra que, más o menos conscientemente —o quizá siempre conscientemente, aunque no de manera explícita—, el artista se sabe destinado a la busca de verdades esenciales, del sentido de la vida, de la muerte, del amor, y a la concreción o expresión de esas verdades en mitos. Ese esfuerzo tentativo, esa actividad aparte y rebelde, de crear mitos, imágenes, palabras únicas y totales, luchando contra la dispersión, la confusión, la falta de conciencia del medio humano en el que vive el artista, hace de éste —a su pesar incluso— un héroe. La misión del artista es "revelar, hacernos ver más allá, pero desde dentro de la realidad". El combate en el que el artista gana su calidad de héroe es entonces este conflicto entre el imperativo de vivir su situación y el de conocerla al mismo tiempo; entre una visión del mundo colectiva, generalizada, degradada, impuesta por la estructura social, y una visión del mundo individual, pero que aspira a convertirse en la de todos, por su necesidad interna de llegar a la concreción (a la carnalidad, podría decirse) del mito.

Escritos con una prosa clara y flexible, que si en ocasiones puede ofrecer dificultades de comprensión no es por deficiencias verbales, sino por la complejidad misma de los temas tratados, *Cruce de caminos* es, junto a los ensayos de Cuesta, Paz, Segovia, una de las muy raras aportaciones de la inteligencia mexicana a la comprensión del problema del arte y del "caso" del artista.

JOSÉ DE LA COLINA

## EXPRESIÓN ARTÍSTICA EN ALFONSO REYES

JAMES WILLIS ROBB, *El estilo de Alfonso Reyes. Imagen y estructura*, Sección de Lengua y Estudios Literarios, Fondo de Cultura Económica, México, 1965, 268 pp.

De ningún escritor (mexicano) contemporáneo poseemos una documentación tan amplia como la que existe en torno de Alfonso Reyes: tres volúmenes de homenaje publicados hará diez años (*El Libro Jubilar*, el *Homenaje del Colegio de México*, los dos tomos de *Páginas sobre AR*), incontables números especiales de revistas y periódicos, infinidad de folletos o separatas que señalan algún aspecto aislado de la obra. Con todo, aún nos falta el estudio en amplitud y profundidad que resuma y articule las observaciones dispersas. Es significativo que nadie entre los críticos e investigadores nacionales se haya arriesgado a emprenderlo. Fuera de algunas tesis de circulación privada, las dos únicas monografías son: *Alfonso Reyes, ensayista —vida y pensamiento—* (1956) del chileno Manuel Olguín, y ahora este análisis exhaustivo de James Willis Robb —que tiene su origen en la tesis doctoral del autor, presentada en 1958 a la Catholic University of America.

En Alfonso Reyes, considera Robb, dialogan crítica y creación, poesía y erudición, y se dan la

mano prosa y poesía. Un ensayista tiene un *estilo* —un modo peculiar de expresión artística —en el sentido que lo tiene un novelista u otro "creador". Con el ejemplo de Albert Thibaudet, Leo Spitzer probó que se puede estudiar a un ensayista por su estilo artístico. Amado Alonso, por su parte, caracteriza el estilo como la totalidad de los medios expresivos de un autor.

A partir de esas y otras premisas, y con método ejemplar, Robb ha establecido el "esqueleto estilístico" de los ensayos *alfonsinos* en sus imágenes y estructuras, sin descuidar las interrelaciones con el trabajo poético, narrativo y monográfico de Reyes. La trayectoria que ha seguido Robb —imposible de describir, siquiera, en esta limitada reseña— permiten llegar a la conclusión —hiperbólica para muchos, aunque difícilmente controvertible a la luz que proporciona este trabajo— de que es Reyes "el artista ensayístico más completo y más perfecto de Hispanoamérica desde José Enrique Rodó; quedando fiel a lo mejor del americanismo arielista rodiano, lo ha universalizado

totalmente, llevando a nuevas alturas de desarrollo y superación las variadas potencialidades de la flexible forma del ensayo".

Un examen de esas características era, naturalmente, indispensable: el prestigio de Reyes se encuentra en buena parte sustentado por la categoría de su estilo. Pero no sabemos a ciencia cierta definir en qué radicaba el mérito de su prosa. Palabra demasiado vaga o demasiado explícita, el *estilo* resiste las definiciones: acaso no sea el hombre mismo porque, en términos generales, resulta voluntario, y el auténtico escritor suele elegirse varios estilos. La continuidad o la unidad, el elemento unificador entre las diversidades, sería en última instancia el *estilo* —como sagazmente lo demuestra Robb a través de razonamientos y ejemplos tan minuciosos que engendran la aridez connatural a este género de estudios. Aridez que sería torpe pretender defecto, pero que limita la proyección del libro a los especializados en disciplinas literarias.

Mérito de Robb es la indirecta refutación de una calumnia contra Reyes (la cual corre parejas con el reproche de evasión hacia el helenismo, y otras formas de desdén: fruto no del examen ni del gusto, sino de la malevolencia, la envidia

o la ignorancia; modalidades de la reacción contra Reyes, los años posteriores a su muerte; llamados en el *patois* de las letras el "purgatorio" de un autor destinado a ser clásico). Se niega a Reyes verdadera dimensión de escritor con el ingenuo reproche de que nunca escribió una novela; como si la novela fuera el único medio artístico de la literatura. Norman Podhoretz alegaba en un libro reciente (*Doings and Undoings*) que el artículo, el simple ensayo periodístico, también puede ser un arte. Y Robb encuentra algunas de las estructuras artísticas más interesantes en los breves, informales "esbozos" como los que Reyes juntó en *A lápiz*. Es lástima que su trabajo no haya abarcado los dos "cientos" de *Las burlas veras* (1957 y 1959), donde acaso estén las mejores páginas que Reyes inscribió dentro del ensayo breve, en apariencia simple nota o hasta *review*.

Pero toda fácil objeción se desvanece ante la magnitud de la tarea cumplida por James Willis Robb. Su libro inicia una segunda época en los estudios sobre Alfonso Reyes, y constituye el mejor estímulo para entenderlo en vida y obra.

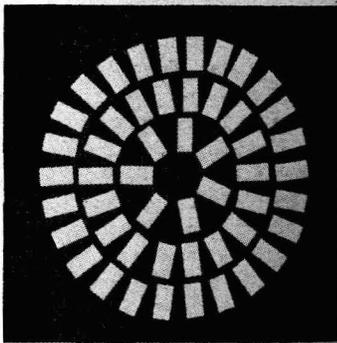
JOSÉ EMILIO PACHECO

## TEATRO DENTRO DEL TEATRO

PETER WEISS, *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat (Drama en dos actos)*, Editorial Grijalbo, México, 1965, 132 pp.

El título de la edición alemana de esta obra es *La persecución y muerte de Jean Paul Marat tal y como fue escenificada en el asilo de alienados de Charenton bajo la dirección del Señor de Sade* y este título es ya bastante revelador por lo que respecta a la estructura de la obra. Se trata, en resumidas cuentas, de una reiteración del viejo invento de Shakespeare de "el teatro dentro del teatro", revivido magistralmente antes de la Segunda Guerra Mundial por Pirandello. Esta obra que actualmente está siendo representada con un gran éxito en Londres y en Nueva York, nos llega a México con una premura digna de mejores traducciones. Y seguramente será debido a la prisa con que fue hecha la edición que la pieza ha sido tan infamemente traducida que sólo podemos juzgar en ella las posibilidades del juego escénico sin que el lenguaje nos revele para nada, muchas veces, el sentido de lo que los personajes dicen. Como quiera que sea, es fácil darse cuenta de que se trata de una obra de gran aliento escénico en la que se describe el ambiente un poco brechtiano y un poco pirandelliano en que es llevada a la escena de un manicomio, bajo la dirección del Divino Marqués, una obra banal y patrioter. Frisando la mayor parte del tiempo las efusiones trasnochadas de la comedia musical y también las de un teatro del absurdo bastante espectacular, Weiss pretende hacernos sentir un escalofrío de terror sin conseguir, a los postres, más que

—juzgo por la traducción— un rato de esparcimiento demasiado sano, demasiado moralizante, demasiado aséptico, en que la figura de Sade se ve malhadadamente disminuida por los requerimientos del espectáculo. Peca Weiss, ante todo, de cierta ingenuidad molesta no sólo en su concepción de Sade que aquí, siguiendo los caprichos de una moda totalmente infundada, aparece como un anciano benévolo "hondamente preocupado por la idea de la Libertad." Esta idea misma, que subyace a lo largo de toda la acción propiamente dramática tam-



bién es dirimida con la superficialidad consecuente a la manipulación de la jerga existencialista en pluma de quienes sólo son capaces de apresar los *slogans* evidentes. Sin embargo la lectura de esta obra, si se hace abstracción del infame lenguaje de la traducción en verso, produce un deseo intenso de verla representada. Y esto es algo de lo mejor que se puede decir de una obra de teatro.

SALVADOR ELIZONDO