

janía, es una de las caras del Mito múltiple, de la Gran Esperanza. Una de las caras. Porque la patria, en estos versos, se clarifica —se cualifica: no es la Cataluña sensible, la de la *enyorança* instintiva,¹⁶ sino otra, ideal, refundida por el anhelo y la lengua del poeta: el Mito seductor para los que, como yo, comulgamos con Bartra en un mismo idioma. Y todas las patrias están repetidas en la Cataluña bartriana, como todos los hombres en Mårsias —y en Adila, y en Ruth... No sería impropio preguntarnos ahora hasta qué punto el exilio determina esta poesía, toda ella.

*Em sapís perdut per les illes, mossegant la delicada arrel del teu nom...*¹⁷

Y preguntarnos hasta qué punto cualquier poesía se crea desde un exilio. Si el mito es posible —y esto vale tanto para el mito culto, literario, como para el mito espontáneo y tribal, que estudian etnólogos y sociólogos—, se debe a la existencia de un déficit humano, de una ausencia, de un vacío que demanda ser colmado. El mito poético no suple: conmina, despierta, induce, arrastra.

*Jo només visc per l'entrada lluminosa dels teus ocells en els graners del món, per la resurrecció exacta de la teva veu entre les escumes.*¹⁸

Cito sólo la patria, pero el lector puede reconocer con facilidad las demás caras del mito, los otros mitos que enervan la poesía de Agustí Bartra. Su desarrollo es épico más por la calidad heroica e insigne, que por ajustada denominación literaria. Hace años que la única épica producida por nuestras literaturas —una épica sin ciertas ventajas de la antigua y con nuevas virtudes— es la novela. Un esfuerzo de reinstauración del género, como el que se impone Bartra, se ve obstaculizado por los sutiles incentivos de

una tradición inevitable. Esta tradición, en la poesía continental de Europa, es lírica. Y Bartra es, orgánicamente, un lírico. Su épica carece de la fluencia narrativa clásica. Tiende, sin duda, a un remansarse moroso en hechos y momentos densos de vigor lírico. *Mårsias i Adila* es una sucesión de estampas estáticas que, manteniendo su viva unidad, vale cada una por sí como poema autónomo y significativo. De donde su poesía adquiere una vigencia particular, por encima del poder que él se busca con el coraje épico. Si fracasase en tal porfía, siempre quedaría, en nuestro recuerdo y en nuestras antologías, el lírico crudo y desnudo que hay en Bartra.

J. Fuster.

NOTAS

1 Bibliografía de Agustí Bartra.

2 Los sarcasmos que J. P. Sartre pone en boca de uno de sus personajes (*La Nausée*, Ed. Gallimard, pág. 149) suponen, más que la negación del humanismo, lo que en las acepciones acostumbradas de éste rechaza el filósofo francés. Por lo demás, yo uso aquí el vocablo *humanismo* dándole una anchura excepcional. En su coto no sólo cabe, sino que realmente incluyo las distintas modalidades existencialistas, desde Kierkegaard a Sartre y Camus (vid. de este último *L'homme révolté*). Emmanuel Mounier (*Introduction aux existentialismes*, Ed. Denoël, 1947, prólogo) ha caracterizado todas ellas "como una reacción de la filosofía del hombre contra el exceso de la filosofía de las ideas y de la filosofía de las cosas".

3 Vid. *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Joan Maragall* (Barcelona, Ed. Edimar, 1951) "No cree usted en los bárbaros que le rodean —escribe Maragall a Unamuno (pág. 72)—, ni en sus hermanos, ni en nosotros; y a todos dice las verdades, pero sólo las amargas, que son las únicas que siente. Pues yo en nada le niego la razón y, sin embargo, no me entristezco, porque espero. He aquí todo el secreto. Este es también el secreto de la fuerza actual de Cataluña: es un pueblo que espera. Tiene todos los defectos y todos los excesos que usted dice y muchos más; pero

espera, y ésta es toda su fuerza... Esta fuerza, la esperanza —podemos decirlo sin falsa humildad y sin falso orgullo— se la hemos dado —o despertado, mejor— nosotros los poetas, cada cual en su medida."

4 "Todo lo que tiende a deprimir la fe en la definitiva bondad de la vida es immoral", escribe, radicalmente, Maragall (*Obras Completas*. Ed. Selecta, Barcelona, 1947; pág. 916).

5 *Elogi de la poesia*, en *Obras Completas*, pág. 574.

6 *Littérature du Vingtième Siècle* (París, Ed. Albin Michel; vid. el ensayo titulado *La révolution d'André Malraux*, en el vol. III, pág. 65 y ss.).

7 *Mårsias i Adila*, pág. 63.

8 *Mårsias i Adila*, pág. 152.

9 *L'arbre de foc*, pág. 158.

10 Jordi Vallès: *Suite poética. La poesia d'Agustí Bartra* (México, 1946) El poema se reproduce en la página 80 de este libro.

11 *L'arbre de foc*, pág. 67.

12 Vid. la nota de "Arnau de Ribesaltes": *Un esbós d'A. Bartra*, publicada en *Occident*, núm. 1 (Génova, mayo, 1949). "Bartra es también un místico, pero no un místico de Cristo, sino de Pan; es, el suyo, un misticismo áureo, radiante, solar."

13 No recuerdo la procedencia exacta de esta frase, pero, desde luego, puede pertenecer, tan típica es, a cualquier poema de Whitman. Y ya que salió el nombre del gran poeta norteamericano, aludiré a la conexión que, con su poesía, tiene la de Bartra. Deliberadamente, en el texto, he evitado cualquier referencia a influencias y semejanzas literarias, porque las estimo cominerías para eruditos. Lo que sí me interesa destacar, aunque sea sólo de paso, es que la poesía de Bartra parece creada en un diálogo constante con Whitman y Maragall. El título de uno de sus primeros libros, *Cant Corporal* (Barcelona, 1938), es, ya —y también el contenido— una réplica a ambos poetas.

14 Vid. su libro *Visions*, en *Obras Completas*.

15 *Mårsias i Adila*, pág. 206.

16 Vid. *Oda a Catalunya des dels tròpics*, *L'arbre de foc*, pág. 56:

Entre aquell febrer i aquest novembre, l'enyorança no.

No l'enyorança d'ulls immòbils i lentes

llàgrimes, sinó la difícil duresa del temps, ja sense

que fa navegables els records...

17 Id., pág. 57.

18 Id., pág. 58.

LEOPOLDO ZEA. *La Filosofía en México* (Dos tomos). Biblioteca Mínima. México, 1955. 261 pp.

Se reúnen aquí una serie de artículos publicados por el autor, bajo el mismo título general, en 1947; pero como estos artículos hacían referencia sólo a la filosofía contemporánea de México hasta ese año, sin tocar las actividades anteriores ni, por supuesto, las posteriores, han sido complementados con un ensayo que contiene un *Esquema para una historia del pensamiento en México*, donde Leopoldo Zea ofrece un viaje más completo por el campo de la filosofía mexicana desde la Colonia. La obra contiene asimismo una parte de la conferencia sobre *La Filosofía contemporánea en México*, leída por el autor en la pasada Feria del Libro.

El ensayo y el fragmento de la conferencia, nos dice Leopoldo Zea en el prefacio, completan así el panorama de la filosofía en México en términos asequibles a un público que no está obligado a un conocimiento académico de la Filosofía.

En efecto, para el lector que no se haya propuesto la empresa de penetrar el enjambre terminológico e ideológico de las corrientes filosóficas que irrumpen dentro de la carrera cultural de nuestro medio, será bastante útil el manejo de este libro que, si no representa un registro riguroso del trabajo desarrollado en México por todos los estudiosos de la filosofía, sí es una buena crónica de las inquietudes más importantes de las últimas épocas y de sus más destacados antecedentes y representantes.

Al final, en el capítulo titulado *Los últimos años*, Zea hace una breve reseña de los trabajos y los estudios hechos por las generaciones jóvenes de escritores y filósofos como son: Emilio Uranga, Luis Villoro, Joaquín MacGrégor, Ricardo Guerra, Jorge Portilla y otros.

En el capítulo dedicado a la fenomenología se hace una sucinta indicación de las características generales de la teoría de Husserl y se anotan los trabajos de los investigadores que han contribuido en México al conocimiento de esta teoría (Antonio Caso, Joa-

quín Xirau, Recaséns Siches, José Gaos, etc.).

Al hacer el comentario de las *Meditaciones Cartesianas*, brevariario de la filosofía de Husserl, nos dice Leopoldo Zea, hablando del problema del solipsismo en este filósofo: "Husserl no teme quedarse solo, porque de hecho sabe que tal soledad es imposible. No teme a los sueños, a las fantasías. Esos sueños y fantasías, al final de cuentas, son datos que se ofrecen a la conciencia", y más adelante: "El hombre moderno temía a los sueños, quería que su vida fuese clara y distinta; en cambio el hombre actual no parece temer a los sueños, porque al fin y al cabo los sueños son también una realidad. Lo que al hombre actual importa es vivir, sin preocuparse de que esta vida sea un sueño o una realidad. Parece como si dijera: ¡Si la vida es un sueño, vivamos el sueño!"

Ante esto, cabría preguntarse: 1º, ¿hasta qué punto Husserl, con su famosa *esfera de pertenencias*, logra en su quinta meditación salvarse del solipsismo? ¿en qué medida escapa por el cedazo de la segunda reducción fenomenoló-

gica la certeza del ego existencial para dejar sólo, como diría Sartre, la del ego empírico? y, 2º, ¿qué tan riesgoso es aplicar entonces la *epojé* (método, abstracción), si en esa forma es posible marcar toda la cara de la realidad con el signo interrogativo? ¿no estaremos tratando de huir de la abrumadora, aplastante corporeidad que nos circunda para, en vez de *vivir el sueño* como vida, soñar la vida como sueño?

E. L.

Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, III, Autos y Loas. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Biblioteca Americana, 27. Serie de Literatura Colonial. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 746 pp.

Después de los dos tomos de *Lírica*, *Personal* y *Coral*, ahora aparece un tercero de *Dramática*, *Autos* y *Loas*. La mayor parte de estas piezas han sido ignoradas durante mucho tiempo por el público, aun por los mismos eruditos y conocedores de la obra de Sor Juana. Sus autos son tres: *El divino narciso*; *El mártir del sacra-*

mento, *San Hermenegildo*; *El cetro de José*. Y, sus loas 18, de las cuales aquí aparecen 16.

Los caracteres de este volumen, que con tanto acierto planeó Méndez Plancarte, son los mismos que los de la *Lírica*: la modernización de la ortografía; la numeración marginal para simplificar el sistema de referencias; las notas reunidas en un sólo cuerpo al final de la edición.

El origen y el perfil del Auto Sacramental son inciertos. El teatro religioso europeo nació en la Alta Edad Media. Se transformó en España recién constituida la fiesta de Corpus en una pieza dramática con que se celebraba dicha solemnidad, cuyo tema generalmente aludía a la misma. No fué hasta el xvi cuando se constituyó ese género dramático, exclusivo de la literatura en español, y que, Valbuena Prat describe como una: "Composición dramática, en una jornada, alegórica, y referente a la Eucaristía", y no define, ya que estas características no son siempre constantes. La nómina de los cultivadores de autos es muy extensa, lo mismo la época de su florecimiento, va desde Gil Vicente y los "Autos Viejos", en constante ascenso, hasta sus dos máximos exponentes, Lope de Vega y Calderón, con este último llega a la madurez, para luego terminar con el decreto que prohíbe los autos. Los misioneros introdujeron el teatro religioso a la Nueva España, aquí se cultivó en castellano y en varios idiomas indígenas durante los siglos xvi y xvii.

La loa, como lo indica su nombre, fué en su origen un prólogo laudatorio de la pieza dramática que precedía; pero con el tiempo se independizó para llegar a ser una alabanza de cualquier persona o cosa, o a desarrollar un tema cualquiera, divino o profano. Calderón fué quien le dió esa forma, elevada o independiente, que está al nivel del auto.

Méndez Plancarte opina que la obra dramática de Sor Juana está muy influida por la de Calderón, quien lleva el auto a su cumbre temática y formal; pero la mexicana iguala si no supera a su modelo en este género que ejerció con especial afecto, por ser una cátedra viva de religión escenificada por medio de la poesía y la música.

C. V.

JOSÉ ROSAS MORENO, "Libro de Fábulas". Con prólogo de Ignacio M. Altamirano. Biblioteca Mínima Mexicana, Vol. 11. México, 1955. 160 pp.

El origen de la fábula es tan antiguo, que la hace con-

temporánea de la epopeya. Se comprende que en lo que respecta al fondo, ha de haber nacido en la imaginación del hombre a la par que el impulso de hacer perdurables las enseñanzas del sentido común. En la India se le dió pronto, de manera espléndida, su definida forma literaria. El apólogo oriental llegó a Europa después de haber hecho escalas sucesivas de una a otra lengua: de la sánscrita a la persa; de allí al árabe y del árabe al hebreo, al latín, al castellano... No importa lo difícil del camino que hubo de recorrer, el apólogo oriental llegó con todos sus bríos a Europa, y allí todavía los renovó. La influencia de "Calila y Dimna", la colección de fábulas traducidas del árabe al castellano por orden de Alfonso "el Sabio", señoreó la literatura de la Edad Media, y la rebasó por encima de los siglos. De don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, a Lafontaine y don Tomás de Iriarte, la huella de "Calila y Dimna" es constante y evidente. En tanto que su grandiosa contemporánea, la epopeya, fue desmenuzada, la fábula se conservó tan entera como en sus mejores días.

En México tuvo este género un excelente cultivador: José Rosas Moreno. José Rosas Moreno (1838-1883) produjo obras dramáticas y trató de aclimatar en México el teatro infantil; pero sus trabajos más notables son sus fábulas, algunas de las cuales tradujo al inglés el poeta Bryant.

El "Libro de Fábulas" de José Rosas Moreno, hoy editado por la Biblioteca Mínima Mexicana, incluye un prólogo debido a la pluma de Ignacio M. Altamirano. Tratando de demostrar que el apólogo sigue teniendo vigencia como medio de expresión aun donde las leyes permiten decir sin disfraces cuanto se considera justo, el prologuista asienta: "De modo que una de las razones que hubo en las naciones primitivas e incultas para usar el apólogo como recurso de persuasión, existe todavía y seguirá existiendo: a saber, la ignorancia y el candor infantil."

Además de la utilidad, el apólogo posee indudable valor estético. Independientemente de que en la infancia nos haya inclinado a aborrecer el vicio, en la edad adulta nunca dejará de producirnos un movimiento de ánimo parecido, tal vez, al que nos causaría la imagen de ciertas almas reflejada en un espejo convexo.

Ignacio M. Altamirano recomienda las siguientes fábulas: la vii, la xiii, la xiv, la xvi, la xvii, en el libro primero; la i, la xii, la xvii, en el libro ii; la i, la xii, la xiii,

en el libro tercero; y la i, la ii, la iii, la vii, la xi y la xix en el libro cuarto. Como actualmente casi no habrá en México nadie que no las haya conocido antes, pocos serán los que se lleven una sorpresa leyéndolas; pero en cambio muchos hallarán motivo para despertar calladas reminiscencias, operación quizá más grata que enfrentarse con una idea nueva.

A. B. N.

"Los Mejores Cuentos Policiacos Mexicanos", escogidos por María Elvira Bermúdez. Biblioteca Mínima Mexicana. México, 1955. 144 pp.

Hay en esta colección un cuento excelente y otro que pudo ser muy bueno.

El primero, titulado "El Príncipe Czerwinski", es de Antonio Castro Leal. Escrito de manera que la ironía burbujea saludablemente en él como el gas en un oportuno vaso de agua alcalina, despierta interés y tiene un desenlace sorprendente y plausible. Curioso caso de asesinato sin asesino, que se explica por el hecho de que el autor del homicidio fue el propio Gobierno Polaco. Y así como en su tiempo se dijo: "No hay papa hereje ni rey traidor", nosotros podemos decir que no hay Gobierno asesino.

El cuento que pudo ser bueno, es "El Caso del Usurero"; su autor, Rubén Salazar Mallén. Tiene el defecto de no haber terminado a tiempo. Si se hubiera precipitado el desenlace cuando todos juntos, los investigadores y el criminal, hacían una inspección de la oficina del usurero, ni la tensión ni la lógica padecerían menoscabo. Diferido el desenlace, en cambio, sobrevienen incidencias desdichadas. Una de ellas, la más grave: que el asesino, siendo él tan avisado, llevaba en la bolsa la pistola homicida, que a tanto riesgo había logrado rescatar.

En el prólogo de esta selección, María Elvira Bermúdez dice, y dice muy bien: "...el escritor policiaco está obligado a confundir y a convencer a un tiempo a sus lectores sin vulnerar en lo mínimo las reglas de la lógica." Por desgracia la lógica suele hacerse cómplice de quien tiene interés en vulnerarla. De tal complicidad se resienten casi todos estos cuentos; que si a veces consiguen confundir al lector, nunca logran convencerlo de nada.

¿Habrá que admitir que este género literario es terreno prohibido para los escritores mexicanos? María Elvira Bermúdez afirma, en el prólogo del libro, que el mexicano no

respeto a la justicia; y asimismo que, "sin contar con los elementos de fondo (aplicación de un principio de justicia) y de construcción (coartada) que la integran, es imposible hacer literatura policiaca". Pon- gamos, de acuerdo con lo que ella misma dice adelante, que no sea imposible escribir en México buenos cuentos policiacos.

Pero sí, lo vemos, es muy difícil.

A. B. N.

JOHANNA FAULHABER, "Antropología Física de Veracruz". Gobierno de Veracruz 1950-1956. Talleres de la Editorial Cultura. México, 1955. Dos tomos, 242 pp. y Cartografía.

El Departamento de Antropología del Estado de Veracruz ha concedido gran atención al desarrollo de las cuatro ramas básicas de esta disciplina; a saber, antropología física, arqueología, etnología y lingüística. Sin embargo, dando a la antropología física una especial importancia, se ha aplicado a investigar las características de la población total del Estado, y no únicamente las de los grupos indígenas; lo que quiere decir que ha englobado en su programa de estudio a mestizos, criollos, negros, y a los inmigrantes franceses e italianos establecidos en San Rafael y Manuel González.

Esta obra presenta los resultados de la investigación que sobre antropología física realizó la Comisión de Geografía, fundada por el licenciado Marco Antonio Muñoz, Gobernador de Veracruz. Incluye una Introducción de Jorge A. Vivó, Jefe de la mencionada Comisión de Geografía; un Prólogo de Eusebio Dávalos Hurtado, Director del Museo Nacional de Antropología, y una nota de José Luis Melgarejo a la Carta Etnográfica que él mismo levantó siendo Jefe del Departamento de Antropología del Estado de Veracruz.

El material de que trata aparece distribuido en seis capítulos, dentro del primer tomo, de la manera siguiente: Capítulo I, "Generalidades"; Capítulo II, "Características Generales"; esto es, edad, estado civil y número de hijos, ocupación; Capítulo III, "Caracteres Fisiológicos": temperatura corporal, frecuencia del pulso radial, tensión arterial; Capítulo IV, "Caracteres Descriptivos": color y textura del cabello, color de los ojos y de la piel, pilosidad de las extremidades; Capítulo V, "Caracteres Somatométricos": A) cuerpo, B) cabeza y cara, C) variabilidad de los caracteres

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

somatométricos; Capítulo VI, semejanzas y divergencias entre los grupos. El tomo segundo contiene la Carta Etnográfica y las que corresponden a las características somáticas y a las divergencias tipológicas.

De acuerdo con la importancia lingüística reconocida por los censos de población, el primer grupo es el nahua, con 76,765 individuos monolingües; en segundo lugar están los totonacos con un total de 26,651 individuos; los huastecos ocupan el tercer lugar con 9,488 individuos; luego están los otomíes, con 5,100, los popolucas con 3,239 y los tepehuas con 1,667. Entre todos estos grupos se tomó por objeto del estudio antropológico un total de 3,000 individuos monolingües.

La presente obra "es el primer intento para describir los tipos humanos que habitan en determinada región o entidad, al igual de lo que se ha hecho frecuentemente con los recursos naturales, los climas, la vegetación, etc." Por otra parte, en México es tan antiguo el empeño por estudiar la población, como la necesidad que siempre han sentido sus gobernantes de conocer el material humano con que debían contar. Ya los códices prehispánicos dan cuenta de los rasgos más notables de aquellos pueblos: creencias, costumbres, etc. El Gobierno Colonial, a su vez, adoptó medidas conducentes a una mejor comprensión de sus nuevos gobernados. Pero no es sino hasta ahora cuando, mediante los recursos de la moderna ciencia antropológica, se puede llegar a un conocimiento exacto de tan compleja y amplia zona de estudio como es el Estado de Veracruz.

A. B. N.

FRANCISCO L. URQUIZO, *Tropa vieja*, Populibros. "La Prensa". México, 1955.

Tropa vieja es una "novela de la revolución" que compendia varios episodios de guerra, que tienen lugar en México, Monterrey, Torreón, Veracruz y en algunos otros pueblos, allá por el año de 1910. Es un testimonio de carácter autobiográfico, relato en primera persona, que alcanza la espontaneidad de expresión de un testigo poco contaminado por la cultura: Espiridión Sifuentes. El lenguaje popular que usa contribuye a la verosimilitud de lo que relata. Localismos, modismos, refranes, dan un matiz peculiar a la novela; la ironía, más que un recurso retórico, es un signo esencial del humor del pueblo ante la muerte y, de

Conocí a María Izquierdo hace muchos años, cuando acababa de llegar a la ciudad de México, o por lo menos así me lo parecía. Por el rumbo de la Escuela de Medicina, ya para llegar a la calle de Colombia, vivía en un último piso. Alguno me llevó a su casa, una casita mexicana, adornada con juguetes, bolas de cristal, trastos, retablos, idólos femeninos, entre los que María destacaba como una hermana mayor. Otras veces la encontraba por calles y mercados, vistiendo sus ropas de tonos encendidos, tocada con grandes rollos de listones colorados, azules y verdes, en un alarde ornamental que su seguro instinto pueblerino sabía equilibrar. Parecía que pasaba por nuestro lado un trozo de campo, un gajo de provincia, una ráfaga municipal. Entonces fue cuando empezó a pintar, cuando se atrevió por los caminos de la pintura, con tembloroso andar, con mano zozobante, con frente febril. No pudo, como no puede nadie que empiece, hacer las cosas por sí misma, decirlas con palabras propias; como lo ha dicho Pablo Neruda de sus orígenes literarios, voces ajenas mezclaban sus sílabas en su voz, pero ya desde entonces había en su mensaje algo que no podía ser sino propio: la entonación, el acento lejano y misterioso, como venido del fondo de nuestro pasado indígena. Y como los años no pasan en vano, ni la vida pasa sin dejar rastro, muy pronto María Izquierdo encontró su palabra, su expresión, la voz que la distingue en el coro de la pintura mexicana. La primera exposición de sus obras —ahora 25 años— tuvo las trazas de una revelación. Diego Rivera la saludó y le dio la bienvenida con entusiasmo: el arte pictórico mexicano se enriquecía con un nuevo nombre, con una obra que por donde quiera que se viera transcendía un hábito natal, de raza y de terruño. Tenía, y tiene su pintura, los colores, la fisonomía y la sencillez de las cosas cotidianas, el primor de las cosas mínimas y familiares que en fuerza de su frecuencia en nuestro trato pasan inadvertidas. María Izquierdo con un ánimo que se dijera fraterno, se inclina y las levanta, y las traslada a sus lienzos amasadas con una suerte de ternura y hermandad que impulsa a los temas a entregar su jugo escondido y remoto. Unas frutas, unos cacharros, unas flores, un rostro de niña, una figura animal, son puntos de partida propicios para María Izquierdo: eso le basta, como es común a los artistas verdaderos, para realizar una obra cabal, de esas que no corrige el tiempo ni enmienda la casualidad. Y ahí quedan, colgados en el muro del tiempo, a espaldas de la muerte y del olvido, algunos de los cuadros en que esta gran pintora logró aprisionar una manera de nuestro ser sin tiempo.

Un día, el menos esperado, María Izquierdo fue atacada de una cruel enfermedad, que ahora acaba de matarla. Herida, sin manos para empuñar los instrumentos de trabajo, no dejó sin embargo de pintar. Con los pinceles amarrados a la mano izquierda volvió a la pintura, ya su solo deleite. Como desde una colina alta y despejada contempló en los últimos años las estaciones recorridas en el herido tránsito, y sin dejarse invadir de tristezas, alcanzó la dolorosa certeza de que no vivió en vano y de que no hizo un mal empleo de su genio de artista íntegra y verdadera.

Las reticencias del mexicano para expresarse.

El mundo de *Tropa vieja* no es apacible, en primer término presenta el cuartel, engranaje sin remedio en el que los oficiales, las ruedas grandes, se ensañan contra los soldados, las ruedas chicas; mientras, en la calle, ricos y pobres entablan una lucha sin tregua por sus intereses económicos; al fin, todo se resuelve en el indeciso

horizonte de los campos de guerra.

El personaje principal, muy bien caracterizado, es el con sabido Espiridión Sifuentes. De los otros, soldados, oficiales, rancheros y hacendados, ninguno alcanza categoría suficiente para alternar con el narrador en un mismo plano. Están bien encuadrados en su marco social; pero nunca salen de su condición secundaria;

algunos son olvidados en el transcurso de la acción; otros se anuncian; pero no aparecen en escena; ciertos personajes históricos, de la vida real, en su tránsito por las páginas de la novela prestan un mayor viso de verosimilitud a estos episodios.

La trama más que psicológica es social y, aunque no muy fuerte, opera con eficacia dentro de los planes creadores del novelista. La estructura es abierta, tradicional; la cadena de sucesos se desenvuelve con orden dentro del tiempo. La acción exterior predomina sobre la interior; la actividad psíquica de los personajes no empaña la objetividad de los sucesos.

La parte descriptiva es la más bien lograda. Urquiza es ante todo un buen narrador que combina realidad y fantasía con destreza. La descripción minuciosa de la rutina del cuartel, aunque prolija, proporciona todo un ritmo vital, monótono y trágico. Por otra parte, es difícil que sea superada la descripción del acelerado ritmo emotivo de sus batallas, en especial la toma de Torreón por los maderistas.

El temple de ánimo que embarga *Tropa vieja* es entre adusto y jovial, como una sonrisa que se le arranca al dolor. El característico juego del pueblo mexicano con la muerte está aquí presente casi en todo momento, y se traduce en el cinismo de un hombre medio primitivo, Espiridión Sifuentes, quien se burla de los valores, y luego, se entrega a un "monólogo interior" que se abisma en las profundidades del ser y late al unísono del pulso, que arrastra las palabras y tartamudea, que repite los vocablos con un eco de tristeza y los apoya unos en otros, como si buscara a tientas un camino en la noche. *Tropa vieja* goza de un realismo escéptico-optimista, su espectáculo es sombrío; pero no deprimente. Y al final, hay una esperanza, si bien remota, de que terminarán alguna vez los sufrimientos de los pobres. Las simpatías del autor están con los que sufren, con los soldados y los campesinos; pero como testigo imparcial dice lo que ve, no adorna a ninguno con virtudes ficticias, pues sus personajes están inspirados en hombres de carne y hueso.

C. V.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, "Cuentos y otras Páginas". Selección de Ana María Sánchez. Biblioteca Mínima Mexicana, Vol. 19. México, 1955. 128 pp.

Ciertamente no es un favor el que se le hace al poeta En-