

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XIII • NUMERO 5
MEXICO, ENERO DE 1959
EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

EL NOVELISTA Y SU AMBIENTE

ALLÁ por los años de 1921 y 22, cansado del anonimato, porque no obstante haber escrito, publicado y distribuido nueve novelas —entre ellas *Los de abajo*, *Mala yerba*, *Las tribulaciones de una familia decente*, que ahora son las de más éxito editorial cuando menos— el público lector se había obstinado en no reparar ni en mi nombre siquiera, me propuse en un esfuerzo final, abandonar estas actividades si por enésima vez fracasaba. Mi decisión era firme, irrevocable. La verdad es que nunca fui demasia-

Por Mariano AZUELA

do ambicioso: largos años me mantuve en la brega sin más estímulo que alguna carta privada, dos o tres renglones náufragos en el mar de líneas de un diario o una revista. En mis primeros ensayos —como todo escritor novel suele hacerlo— incurri en la candorosidad de enviar mis engendros a literatos de renombre, a maestros de las letras y a cuantos mostraban interés por la cultura nacional. Recibía en

cambio juicios más o menos halagadores, inspirados seguramente por cortesía y no por merecimientos; muchos me acusaban recibo con dos o tres frases almibaradas o a menudo lugares comunes, fórmulas de cajón, francamente reveladoras de que mi obra no había sido leída ni se leería nunca.

El que da sus primeros pasos en las letras lo que menos se imagina es que sus galantes obsequios vayan a caer en los puestos de libros viejos cuando tuvieron la suerte de no servir para atizar el calentador del baño.



Mariano Azuela. "invariablemente he puesto en mis novelas el lenguaje popular"

—Foto Ricardo Salazar

SUMARIO: *El novelista y su ambiente*, por Mariano Azuela • *La Feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *No espantéis al ruiseñor*, por Blas de Otero • *El héroe de la ciudad*, por Carlos Valdés • *Lienzos de sueño*, por Manuel Mejía Valera • *Una nueva edición de El Quijote*, por Eduardo Torres • *La era del espacio* • *Aguja de fonógrafo, aguja muerta*, por Emilio Uranga • *Siluetas del periodismo mexicano: José Alvarado, escritor político*, por Elena Poniatowska; *Los silencios de Elena Poniatowska*, por Martín Palma • *El arte francés contemporáneo en los museos norteamericanos*, por Guy Habasque • *Artes Plásticas*, por Justino Fernández • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Libros*, por Ernesto Mejía Sánchez, Huberto Batis y Carlos Valdés • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Dibujos* de Andrée Burg, Héctor Xavier y Gesnes Armand.

Ilustro mi aserto con un caso flagrante. Cuando se habló por primera vez en esta capital de *Los de abajo*, entre muchos de los literatos que se interesaron por conocerla estuvo mi maestro y amigo el renombrado escritor licenciado don Victoriano Salado Alvarez. Asentó que tal novela debía ser una curiosidad de bibliófilo, pues hasta entonces tenía noticia de ella. *Los de abajo*, como en otra ocasión lo dije, estuvo cinco años en la librería de Andrés Botas, centro bien conocido en la capital como en toda la República. Pero hubo algo más significativo contra el aserto de Salado Alvarez. Desde mis primeros ensayos en cuentecillos o relatos, por agradecimiento al que había sido mi maestro, acostumbraba enviarle una copia. De El Paso, Texas, donde se imprimió por primera vez *Los de abajo*, le envié a México un ejemplar. De una segunda edición hecha por mi cuenta en esta ciudad tuve cuidado de enviarle un nuevo ejemplar, dudando de que el primero hubiera llegado a sus manos en aquellos días de agitación política y militar en que los servicios públicos estaban por los suelos. Cuando ya no me cupo duda alguna de que sí había recibido mi novela fue cuando uno de mis hijos me mostró el ejemplar con dedicatoria a ese escritor de mi puño y letra. Un estudiante de preparatoria lo había adquirido a vil precio en un puesto del mercado de La Lagunilla.

Los jóvenes escritores no deben confiar demasiado en los elogios que algunos de nuestros genios locales acostumbran prodigar. Dura experiencia me señala que la obra que se regala es la que menos probabilidades tiene de ser leída. Regularmente ocurre que el libro que nos interesa lo compramos.

Repito, pues, que cansado de ser autor sólo conocido en mi casa, tomé la resolución valiente de dar una campanada, escribiendo con técnica moderna y de la última hora. Estudié con detenimiento esa técnica, que consiste nada menos que en el truco ahora bien conocido de retorcer palabras y frases, oscurecer conceptos y expresiones para obtener el efecto de la novedad.

Ejemplo típico de esa clase de literatura es el pasaje que voy a transcribir, tomado de una novela centroamericana publicada hace algunos años: "Había en un barrio de mi ciudad un notario triste y altivo, al cual los irreprimibles deseos de su hija lo llevaban a la soledad y al retraimiento. Aquella muchacha lo sonrojaba con su afán de investigar lo oculto, hacer pruebas públicas de sus recursos y desprender de nubes recién creadas los cenales más recios del misterio. Era bella, perseverante, un poco cursi y a tal grado llegó su temeridad y entusiasmo en el asunto, que de pronto se declaró una verdadera epidemia de magos. Viejas tías, muy religiosas, intentaban sacar de sus rosarios huevos azules, guantes y colibríes, caballeros responsables, de los círculos de su imaginación, zarandajas de diablitos, sabidichosas y hasta tenderos muy comedidos querían llevar sombreros de copa rellenos de conejillos, y otros tipos escrupulosos alucinaciones de la mano. Aquello era horrible. Y tanto se propuso huir el cauteloso notario de todo lo que fuera contacto con la gente de su vecindad que así acabó de echar las cuatro o seis firmas con que había de mantener en pie la economía doméstica, iba corriendo a esconderse en el

seno de los fieles amigos, al otro extremo de la urbe, donde no había que sorprender alusiones a estas cosas que siempre le parecieron obtusamente prohibidas. ¡Ah, no es justo olvidar prescindir de un detalle tan prominente como éste: de que su hija tuviera unos ojos azules y candorosos, sin embargo de parecer traslúcidos y a los cuales no sería tonto acreditar más de un milagro!"

En dos líneas cabe sobradamente esta tirada de galimatías: "una linda muchacha coqueta y casquivana con sus hechizos escandalizaba tanto a la gente de su barrio que obligó a su padre a huir de ella".

Pero no es raro que los logogrifos satisfagan la vanidad de muchos pobres de espíritu o desocupados que al descifrarlos sienten que tienen mucho talento.

Aunque creo que no llegué a tales extremos en algunas obrillas mías compuestas con técnica parecida, la verdad rigurosa es que abandoné en su composición mi manera habitual, que consiste en expresarme con claridad y concisión hasta donde mi posibilidades me lo permiten. Podría señalar algunos rompecabezas en *La*

Malhora, *El desquite* y *La luciérnaga*, que son las novelas a que me estoy refiriendo; pero ese placer se los dejo a mis enemigos para cuando estos procedimientos tontos hayan pasado totalmente de moda.

Para escribir *La Malhora* nunca tuve material más abundante y al alcance de mi mano. Desde mi infancia y en mi adolescencia conocí una gran variedad de hampones: mi padre era dueño de una tienda de abarrotes y en mis horas libres de las tareas escolares solía ayudarlo en el despacho. En ese tiempo se podía vender sin restricciones fiscales ni de ninguna otra especie, desde un cuarterón de frijol hasta una vara de manta, una libra de manteca o un cuartillo de petróleo o una botella de aguardiente catalán. Y también copas: los borrachos hacían en el propio mostrador su consumo, menudeándola a su placer, en charlas con sus amigos hasta que se aburrían lo mismo que en cualquier cantina. Así aprendí su vocabulario, sus gestos, sus maneras, su calor. Más tarde perfeccioné estos conocimientos en mis correrías de revolucionario, conviviendo con hampones venidos de los cuatro puntos cardinales. Y cuando fui médico de venéreas en el Consultorio número 3 de la Beneficencia Pública, enclavado en las mismas entrañas de Tepito, nada me quedaba por aprender.

Por esos días habitaba una casona al oriente del jardín de Santiago Tlaltecólco y mi clientela estaba formada por gente de Peralvillo y de Tepito o sea de Fray Bartolomé de las Casas, flor y nata del hampa metropolitana. Con cierta frecuencia era solicitado para impartir mis servicios de médico a la rinconada de Santa Anna, a inmediaciones del templo de la Conchita, bien pasadas las diez de la noche. Pero aquella fauna de bichos torbos y siniestros jamás me tocó ni me ofendió de palabra siquiera. Todo el mundo de aquel rumbo me conocía. A diario me veían pasar cruzando el mercado de Tepito de paso a mis quehaceres de Beneficencia. Solía encontrarme a muchos infelices, de ambos sexos, tendidos en las banquetas, durmiendo plácidamente su ebriedad, acariciados por los tibios rayos del sol de la mañana, a eso de las ocho o nueve. Fui testigo de riñas callejeras, sobre todo entre hembras de pelo en pecho. Por lo pintoresco de sus luchas, muchas veces me detenía: en medio de un ruedo de espectadores, graves, austeros como el devoto creyente que está oyendo su misa, después de cambiar entre sí las invectivas más soeces, se agarraban de la greña, se pegaban, se mordizqueaban hasta rodar por el suelo ensangrentadas y dándose de moquetes. A mi regreso, el espectáculo era muy otro. Poco después de las diez de la mañana, cuando las parejas de gendarmes cuidaba el orden, había grandes ruedos de gente detenida a su paso por los voceadores de papeles impresos —caballeros de guarache, calzón blanco y sombrero de palma al estilo de los Altos de Jalisco— recitando con voz de sochantre el último corrido, la oración del Justo Juez o el caso espeluznante de la hija que le pegó a su madre y a la que Dios castigó ejemplarmente haciendo que en esa mano sacrilega naciera una mata de cabellos.

Con elementos de esa naturaleza compuse *La Malhora*. Con tenacidad procuré conservar, a pesar de las novedades del precedente, algo que bueno o malo

(Pasa a la pág. 8)

Esta Revista
no tiene agentes
de suscripciones

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00
Suscripción anual: " 20.00
Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES, DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS. FÁBRICA DE CHOCOLATE "LA AZTECA, S. A."



ALBORES

EL AÑO nuevo nos depara ya numerosos y variados acontecimientos: la perspectiva de un flamante planeta artificial en el cielo; una revolución en Cuba; un molesto incidente ocasionado por el Señor de Guatemala. Todo ello en la misma semana. 1959 promete ser un período abundante en sorpresas.

LOS SUEÑOS Y LA ETICA

SOVIÉTICOS y estadounidenses parecen empeñados en actualizar las más atrevidas obras de Science Fiction. Los sueños de Julio Verne se antojan ahora, si olvidamos el tiempo que las separa del presente, meros reportazgos periodísticos. O como dice, en suma, la conocida zarzuela: "Hoy las ciencias adelantan que es una barbaridad." Ojalá que adelantara paralelamente el sentido ético de los científicos, y el de los hombres de Estado que los gobiernan.

EL DESPOTISMO Y EL CAOS

EL TIRANO Batista ha caído. Pero ¿qué es lo que queda en su lugar? ¿Acaso una verdadera democracia? No podemos asegurarlo. La tragedia de una buena parte de nuestra América Hispana reside precisamente en esta suerte de oscilaciones entre el despotismo y el



LA FERIA

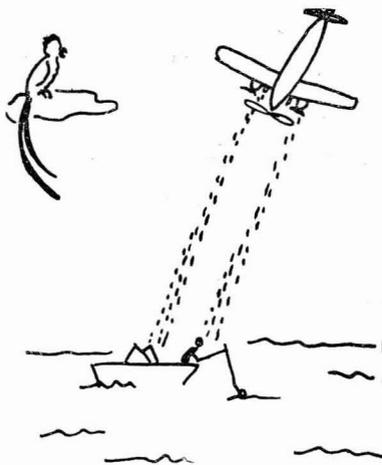
DE

LOS DIAS

caos. ¡Menuda alternativa! ¿Cuándo será posible encontrar el equilibrio justo y durable?

SOBREVIVIENTE

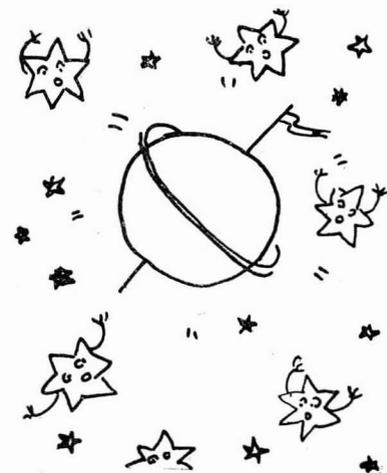
EL PUEBLO guatemalteco no es lo mismo que su porfiado mandatario. Hay que hacer esta distinción, antes de condenar, como es necesario, las arbitrariedades del segundo. Arbitrariedades que han puesto a México en una incómoda posición; pero que, lejos de justifi-



car el recelo en perjuicio de una nación hermana, reafirman la conveniencia de una revisión urgente de nuestra política iberoamericana, tan descuidada por los regímenes anteriores. Por lo demás, el del presidente Ydígoras es un ataque comparable al de un niño malcriado que fastidia a sus mayores protegido por la impunidad de su pequeñez. ¿O es que hay en el fondo algo más? Nunca se sabe con estos generales que han sobrevivido, prolongándola individualmente, a la nefasta época de los generales. En todo caso, confiamos en un pronto desenlace afortunado.

EPISODIO

UN CURIOSO apéndice al reciente y sonado caso Pasternak: Ocurrió que cierto diario neoyorquino hubo de atribuir al poeta inglés Stephen Spender unas declaraciones en el sentido de que la indiscreción occidental era tan culpable como los rusos, por las presiones inferidas al gran creador de *El doctor Yivago*. De inmediato, protestaron cuatro representantes del llamado Congreso por la Libertad de la Cultura,



profiriendo hirientes vocablos: repugnancia, opinión trágica, etc., contra Spender, el cual es director de una revista, *Encounter*, subvencionada por dicho Congreso. Un antiguo co-director de esa publicación, protestó a su vez contra los protestantes, arguyendo que Spender había firmado un manifiesto en favor de Pasternak, enviado a las autoridades soviéticas, y que cualquier exceso en la actual opinión del mismo Spender debía ser visto con indulgencia, "como una locura de poeta". La sección estadounidense del Congreso contrarreplicó: "No existe diferencia válida entre un poeta y un filósofo o un fabricante de ropa. La actitud de Spender es ambigua, confusa, insuficientemente comprensiva..." Stephen Spender puso el punto final: no había dicho las palabras a él atribuidas; sí había declarado que era debido tratar de entender la situación de Pasternak, su amor por su pueblo, su negativa a la posibilidad de vivir en el exilio; que en nada ayudaba al novelista ruso el que se usara su nombre con propósitos de escueta propaganda, ni el que se insistiera en juzgar su conducta. El asunto, así, quedó cerrado. Hizo patente, sin embargo, que algunos miembros del Congreso de la Libertad de la Cultura, no profesan demasiado respeto a ésta, ni conciben, en rigor, la plenitud de aquélla.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

EL AMERICANISMO en sus varios aspectos ha pasado entre nosotros por diversas etapas; más bien, cada época de nuestra cultura descubre América a su manera, con sus ojos particulares. Así, la afirmación criollista colonial, la nostalgia de los jesuitas expulsados, el antiespañolismo de los insurgentes, la literatura nacionalista, la polémica antiimperialista, el indigenismo revolucionario, la lucha social, entre otras manifestaciones, niegan o exaltan, discuten y definden, alguna faceta americana.

La expresión literaria de estos problemas cuenta con obras capitales que no puede ignorar el hispanoamericano culto: los *Comentarios reales*, del Inca Garcilaso de la Vega; la *Rusticatio mexicana*, de Rafael Landívar; la *Carta a los españoles americanos*, de Juan Pablo Vizcardo y Guzmán; el *Manifiesto apologético*, de fray Servando Teresa de Mier; los discursos, proclamas y cartas de Bolívar, entre éstas la de Jamaica y la convocatoria al Congreso de Panamá; *La literatura nacional*, de Ignacio Manuel Altamirano; *María*, de Jorge Isaacs; *Martín Fierro*, de José Hernández; las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma; *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín; los panfletos de Juan Montalvo, de Manuel González Prada, de José Carlos Mariátegui; el *Ariel*, de José Enrique Rodó; la oda *A Roosevelt* y el *Canto a la Argentina*, de Rubén Darío; *Visión de Anáhuac*, de Alfonso Reyes; *Canek*, de Ermilo Abreu Gómez; la novela de la revolución mexicana, la novela de la selva, la novela ecuatoriana, etc.; lista quizá no del todo arbitraria para quien va "en busca de nuestra expresión", como Pedro Henríquez Ureña en sus *Seis ensayos* de 1928.

Desde entonces, en todas las latitudes continentales, se han venido estudiando con más o menos seriedad los problemas de América. Es natural que los escritores—literatos, historiadores, filósofos, en su mayoría—hayan dado la preferencia a los relacionados con su vocación y profesión; economistas, sociólogos y políticos la darán a sus problemas profesionales. Alfonso Reyes (*La constelación americana*, México, 1951) y Francisco Romero (*Libro jubilar de Alfonso Reyes*, México, 1956, pp. 363-368) han referido los coloquios y las meditaciones americanas que tuvieron en Buenos Aires con Pedro Henríquez Ureña, allá por 1936. Antes y después de esta fecha, Reyes engendró múltiples páginas sobre temas americanos en sus libros de ensayos y crítica; deben señalarse entre ellas las de *Visión de Anáhuac* (1917), visión impresionista y evocadora, "misteriosa y erudita", pero "visión" ante todo; las de *Última Tule* (1942) y de *Sirtes* (1949), sobre las prefiguraciones europeas del Nuevo Mundo y las utopías americanas: "América fue la invención de los poetas" (*Última Tule*, p. 9); sin que falte el llamamiento moral al quehacer ciudadano: "América no será mejor mientras los americanos no sean mejores... El fárrago, el fárrago es lo que nos mata... debemos presentar... edificios ya he-

chos" (*idem*, p. 231). Con sólo estas páginas Reyes resulta precursor, y más, como en otros tantos terrenos, se quiera o no, de los actuales afanes americanistas. Así lo han reconocido el ensayista colombiano, Rafael Gutiérrez Girardot en *La imagen de América en Alfonso Reyes* (Madrid, Ínsula, 1955, 71 pp.), y los filósofos mexicanos Francisco Larroyo (*La filosofía americana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, pp. 260-262) y Antonio Gómez Robledo (*Idea y experiencia de América*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 1932).

A la influencia de americanos como Reyes y Henríquez Ureña, hay que agregar la del norteamericano Waldo Frank (*Redescubrimiento de América y Viaje por Sudamérica*), muy discutible y ya muy olvidada por cierto, y la de los

A esta nueva disciplina de la Historia de las Ideas ha dedicado la mayor parte de sus trabajos y estudios Leopoldo Zea: *El positivismo en México* (1943 y 1953), *Apogeo y decadencia del positivismo* (1944), *Dos etapas del pensamiento en Hispanoamérica* (1949), obras que lo han llevado a trazar un *Esquema para una Historia de las Ideas en Iberoamérica* (1956). Interesado a la vez en la historia y en la filosofía, en México y en América, ha publicado otros *Ensayos sobre filosofía en la historia* (1948), *El Occidente y la conciencia de México* (1953), *La filosofía en México y América en la conciencia de Europa* (1955), y, finalmente, *América en la historia* (México, Fondo de Cultura Económica, 1957, 278 pp.), una de las publicaciones de *Diánoia*, anuario del Centro de Estudios Filosóficos de la Universidad de México. En esta obra Zea "se propone el estudio de cómo se ha ido incorporando América en la historia universal" (cf. Larroyo, *obra citada*, pp. 190-191); es el fruto más maduro de este joven filósofo, cuya capacidad y vocación hoy nadie puede poner en duda, a pesar de los reparos de Jacques Rebersat (*La conciencia iberoamericana y sus problemas*, N° 2 de los Suplementos del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, segunda serie, 1957), referidos en particular al ensayo *Catolicismo y modernismo en la conciencia iberoamericana*, cap. x de *América en la historia*.

La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente (México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 133 pp.), de Edmundo O'Gorman, se incorpora también a la nueva "americanería" filosófica; es una sagaz investigación del ser de América, que abre novedosas perspectivas. Parte de las conclusiones de la obra anterior de O'Gorman sobre *La idea del descubrimiento de América* (1951), y llega a las suyas propias. Larroyo rápidamente incluyó un resumen de las tesis de O'Gorman en *La filosofía americana*, pp. 262-265.

Un humanista, en el cabal sentido de la palabra, nos entregó antes de terminar el año recién pasado, su *Idea y experiencia de América* (México, Fondo de Cultura Económica, 1958, 250 pp., vol. v de la "Historia de las Ideas en América" de la colección *Tierra Firme*). Antonio Gómez Robledo, autor de *Catolicismo y Sociedad de Naciones* (1931), *Política de Vitoria* (1940), *La filosofía en el Brasil* (1946), *Ensayo sobre las virtudes intelectuales* (1957) y traductor de la *Ética Nicomaquea* de Aristóteles (1954 y 1957), presenta con humildad pero con todo rigor y honradez su "idea de América", como filósofo, y su "experiencia de América", como diplomático, con la ambición "de ser una filosofía, una filosofía del panamericanismo, o mejor aún, del americanismo" y nos aclara que "una especulación de este género no es en manera alguna un juego del entendimiento, sino que satisface un doble requerimiento, tanto teórico como práctico". No hace, pues, Gómez Robledo, sólo "historia de las ideas", sino que subraya "nuestro camino hacia lo que nos señalaron Vitoria, Bolívar, Alamán, y nuestros grandes próceres del pensamiento y de la acción: hacer de este nuevo mundo no sólo el domicilio de la libertad, sino, sobre ello, de la justicia".

ANTONIO GOMEZ ROBLEDO

IDEA Y EXPERIENCIA DE AMERICA

HISTORIA DE LAS IDEAS EN AMERICA

Tierra  Firme

una filosofía del americanismo

nuevos españoles-americanos como el poeta Juan Larrea (*Rendición de espíritu* y *El surrealismo entre viejo y nuevo mundo*) y el filósofo José Gaos (*El pensamiento hispanoamericano, Pensamiento de lengua española* y la *Antología del pensamiento de lengua española de la edad contemporánea*). Americanismos de buena ley se ha respirado también en la revista *Cuadernos Americanos*, animada durante mucho tiempo por Larrea, y en los seminarios filosóficos de Gaos, en El Colegio de México y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de México. La "americanería andante" ha gozado de otra tribuna eminente: la colección *Tierra Firme* editada por el Fondo de Cultura Económica, que lleva ya 63 volúmenes publicados, y presta su rubro a la nueva serie de "Historia de las Ideas en América" (5 volúmenes a la fecha), publicación patrocinada por el mismo Fondo y la Comisión de Historia del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, con ayuda económica de la Fundación Rockefeller.

No Espantéis al Ruiseñor

AHORA diré la verdad.
No me refiero a mí, misericordia,
alma del crimen imprevisto, hablad.

Ahora diré la verdad
dentro de la verdad, torre del oro,
hombre que viene en el otoño, oid.

Dime, mendigo, la verdad
de balde, el limpio borde donde el labio
vierte claridad.

Hombre que viene en el otoño,
andad
con pies de plomo, que el silencio es oro.

Hablad,
álamos, olmos, hermoseando el día,
de nuevo verdead.

Ahora
diré la verdad.

Días hundidos,
erguid,
giraldead el aire
frío.

Hondo
tiempo perdido: pases
de nuevo, guadalquivir redondo.

Ahora.
Pases y sigas, hombre que viene
desde la sombra.

Oh voz cercada.
Con una piedra al cuello,
te echaste al agua.

Claridad
de alba: pisad
quedo en la ventana.

No. Montón
de sombra.
Sin voz.

Debo volver.
Ahora
que empieza a llover, a
llover...

Así
estaba la mañana,
cuando te empecé a querer.

Escombros
de hombres: eso
sois, dioses rotos.

Entro
en el tiempo, paso
como el Dueró.

Busco,
quiero entroncar, remuevo
en lo oscuro.

Cueva de qué.
Cóncava cueva, incógnita.
Francisca Sánchez, acompáñame.

Hombre que viene
en el otoño, tanteando, arando
nieve.

Alma del crimen imprevisto, no.
Días cerrados.
Noches tumbadas en el portalón.

Luz.
Voz de cintura para abajo. Mar
azul.

Torre
del oro, retroceded: que el miedo
os come.

Dime, palmera,
el limpio borde donde el labio
vea.

Sierra de Aitana.
Perfil puro
de España.

Ayer.
Hombre que vuelve, pero
no ve.

Rosa de Reus.
Desnuda
boca del pueblo.

Ahora
diré la verdad.

Ahora que empieza a
nevar, a...

Así
estaba la mañana,
cuando te empecé a olvidar.

Abre
la puerta al alba,
madre.

Mira,
madre, que viene
herida.

Alma del crimen
imprevisto.
Oh, pían

los álamos;
sí, más,
más,
y sea todo siempre claridad.

EL HEROE DE LA CIUDAD

I

Por Carlos VALDES

Dibujos de Héctor XAVIER

CARTA de la madre del héroe al gerente de la Compañía Naviera:

Si usted es padre, sabrá que somos capaces de cualquier cosa por los hijos. Ni siquiera me avergüenza insistir; todas las madres en mi lugar harían lo mismo.

Lo repetiré hasta el cansancio: mi hijo es inocente. Debe haber un error en el fondo de este bochornoso asunto. Si él fuera culpable, me lo hubiera confesado. Algo le obliga a callar. Ignoro sus motivos; pero no dudo que sus intenciones sean puras. Las circunstancias obligan muchas veces a guardar silencio, aun contra los propios intereses.

Que mi hijo se haya declarado culpable no prueba definitivamente su culpabilidad. La mayoría de estas confesiones son arrancadas bajo la presión moral o física. Ustedes necesitaban a cualquier precio una víctima, la encontraron en mi hijo. Si no, ¿cómo explicar tanto ensañamiento? Ustedes han recobrado su dinero; él sigue en la cárcel.

Encontraron el dinero robado en el escritorio de mi hijo. Esta tampoco es una prueba definitiva. Alguien pudo haberse-lo dado a guardar, o lo puso allí un perverso de los que no faltan en ninguna parte.

Me sorprende que una persona justa, como usted, haya olvidado los años de servicio que prestó mi hijo. Aunque fuera culpable, ¿toda su vida honesta no absolvería un solo momento de locura?

Considero a mi hijo un héroe y un mártir.

El mediocre puede dormir tranquilo con la certeza de que no lo molestarán. Cuando alguien se distingue por sus cualidades, la envidia lo acecha.

Mi hijo era imaginativo, sus compañeros lo apodaban loco. Hasta los niños ricos que poseían todos los juguetes envidiaban el único que no tenían: la imaginación. Mi hijo solitario, amargado, se encerró en sí mismo. Lo oí platicar muchas veces con las estrellas. Naturalmente yo —madre cauta— nunca fomenté sus fantasías; pero me halagaba que él hablara con los astros. Al niño sin imaginación más le valiera ser animalito. En su adolescencia, quizá ya harto de sufrir, arrojó al fuego sus queridos cuentos de aventuras. Mi hijo se propuso ser igual que los demás; no distinguirse en nada. Fue a la escuela, se empleó en una oficina, marcó su tarjeta puntualmente. En fin, se convirtió en un modelo de prudente mediocridad. Pero, ¿puede alguien ignorarse a sí mismo por mucho tiempo?

Mi hijo se volvió tímido y reconcentrado. Que no alternara con sus compañeros de oficina era para mí demasiado significativo. Adivinaba que su silencio encubría fuerzas trágicas.

Mientras que el defensor alegaba locura, el fiscal pretendía que él era plenamente responsable de sus actos: disolución social, robo y abuso de confianza. Al margen de discusiones abogadiles, que ayudan muy poco a la verdad, yo afirmo que mi muchacho estaba loco. Sí, porque pretendía imitar a sus compañeros. Por más que se esforzó no logró ser tan me-

diocre. Ese fue su verdadero delito: no poder idiotizarse totalmente.

Los individuos más irreprochables a veces cometen repentinas locuras. Usted habrá leído en los periódicos de sacerdotes que violan adolescentes, de señoras que se fugan con el chofer, de cajeros que desaparecen con los fondos. Estos delinquentes no obtienen ningún provecho, ni siquiera son viciosos, y experimentan gran placer en entregarse a la policía. Creen —se los dicta su conciencia atormentada— que sólo la vergüenza pública es un castigo condigno para quien ha destruido lo más valioso de su persona. Con un delito apócrifo intentan desviar de su verdadero crimen la atención propia y ajena.

Las leyes son oscuras y la justicia dudosa. ¿Cómo se define el robo? Sabemos que robar es apoderarse del bien ajeno. Pero, cambiarlo de sitio, ¿acaso es robar? No acusa de robo el amo al criado que mueve de su lugar una silla, ¿verdad? Pero usted sí acusó a mi hijo, aun suponiendo que él haya sido, por haber cambiado de sitio unos pesos.

La ley, celosa guardiana, declara sacrílegos a los que tocan la propiedad. Mi hijo lo sabía. Se valió de este medio para obtener un castigo sin perjudicar verdaderamente a nadie.

Usted es el verdugo de un inocente. Mi hijo lo está obligando a desempeñar este papel poco digno. Olvide la falsa honra, los supuestos intereses de una sociedad ofendida; dese cuenta de la broma grotesca que le está jugando. Al menos tenga piedad de usted mismo.

Pensará usted que vi serenamente desempeñarse a mi hijo en el abismo, que no

hice nada por evitarlo. Se equivoca. El hijo no es arcilla que la madre modela a su antojo, sino un árbol que crece según su propia naturaleza, echa ramas por donde quiere. La madre, alegre o afligida, es una espectadora impotente, un ave que anida en el árbol; pero no es un jardinero, leñador, ni ebanista. Las tareas dolorosas se las deja a otros. A la madre sólo le queda aceptar al hijo tal cual es.

En una ocasión intenté salvarlo. Lo induje a que siguiera una carrera artística. Las consecuencias fueron funestas: su fracaso fue la gota que derramó el líquido. Tal vez la causa de que se rebelase; quizá sin esto se hubiera conformado con su existencia mediocre. No estoy segura. Pero, de todas maneras, mi hijo siempre será mi hijo.

Si las leyes fueran justas, yo estaría presa en lugar de él. No me importaría. Mi corazón de madre desea ardentemente que al hijo se le haga justicia verdadera.

II

Carta del gerente de la Compañía Naviera a la madre del héroe:

Señora, admiro y respeto sus sentimientos de madre.

Ante todo deseo que comprenda mi posición. No soy un ogro ni un sentimental. Soy el gerente, idóneo y razonable, de una sociedad anónima. Si tuviera otro carácter, no podría desempeñar, ni me hubieran confiado el puesto que ocupo.

Usted parece ignorar que la sociedad anónima se estableció con el fin único de obtener ganancias y rehuir las pérdidas dentro del límite natural que impone la ley, y no es, de ninguna manera, una institución cultural ni de beneficencia.

Como gerente mi deber consiste en atenerme a los hechos categóricos: presentar un balance de cifras claras y exactas. Los socios me ocupan, porque en el ejercicio de mis funciones me porto razonable, frío y calculador. Los sentimientos y los ideales altruistas los reservo para mi hogar.

Señora, soy un funcionario; como tal sólo me interesa la conducta del empleado en las horas de oficina, no la vida privada de su hijo. Quizá ésta sea irreprochable; pero él ha sido un mal empleado. Yo, en nombre de la Compañía, debo escarmentar a los empleados infieles para prevenir futuras pérdidas.

Perdone que sea tan poco diplomático y aun crudo. Pero quiero hacerle comprender que su insistencia sería inútil. Yo debo mi tiempo a los intereses de una Compañía que sólo entiende de hechos. Estaba por añadir que "la Compañía no desea perder un solo minuto en un mal empleado". Pero extralimitándome en mis funciones —espero que este esfuerzo resulte un ahorro de tiempo y energía para ambas partes— le diré que en mi calidad de particular comprendo perfectamente todos sus puntos de vista. Si juzgamos a su hijo con un criterio desinteresado, muy bien lo podemos considerar un héroe. En lo particular siempre he visto con buenos ojos a quienes no aceptan un destino oscuro. La inconformidad bien encauzada es la fuente del progreso. Tal vez él posea facultades para desempeñar un alto puesto; pero de lo que sí estoy seguro es de que no supo elegir el camino



adecuado. Cuando los hombres se apartan de las vías comunes para lograr el éxito, terminan donde él. Si hubiera sabido emplear sus energías, ahora sería próspero y feliz.

Su error fue haber callado; o más bien haber hablado una vez, luego haber hecho uso de un silencio obstinado. El que habla debe seguir para no comprometerse; así los demás no tienen tiempo de juzgarlo. El silencio por regla general se interpreta desfavorablemente. Pero su hijo, señora, adoptó la peor línea de conducta. Con sus palabras se condenó a sí mismo; luego con el silencio reafirmó su culpabilidad.

Los cambios de conducta han sido la equivocación más grave de su hijo. Si desde un principio hubiera adoptado un silencio absoluto, tendría fama de santo y de mártir, y no de obstinado y orgulloso.

La mayoría considera que la imaginación no pasa de ser un juguete, hasta peligroso, pero, en realidad, es la fuerza que mueve el progreso. Un comerciante sin imaginación no vale nada. Lo único funesto es confundir la imaginación con la realidad.

Si él se hubiera franqueado conmigo a tiempo, yo lo hubiera ayudado. Ahora es demasiado tarde. Debo responder ante mis superiores. Y los hechos no pueden borrarse en el balance de una compañía.

Usted afirma que soy verdugo sin saberlo. Pero, ¿quién no lo es en un sistema donde rige la ley del más fuerte? Prefiero verme en el papel de verdugo que en el de víctima, papel que mis subordinados aplaudirían ardientemente.

Perdone, señora, mi despiadado lenguaje; pero acostumbro tratar con realidades desnudas y no con sentimiento. Vivimos en un mundo cruel donde se acostumbra que el pez grande se coma al chico, bajo pena de ser devorado por otro más grande.

Si yo no lo hubiera enviado preso los accionistas me hubieran puesto en su lugar.

III

Carta de Mercedes al héroe:

Has devuelto mis cartas sin abrir. Yo te pido una razón. "Se acabó", me dijiste. No he podido sacarte una palabra más. Conducta inexplicable. Si quieres terminar nuestras relaciones, ¿por qué no me dices el motivo?

Los hombres son niños caprichosos y absurdos; pero tú has sobrepasado toda medida. El interés que deposité en ti me lo has pagado con un desprecio de la peor clase; sin grosería, sin calor; sólo frialdad, mudez. Un día, sin razón, te atrincheraste en el silencio. No quisiste hablarme cuando perdiste tu empleo, ni en el juzgado, ni ahora respondes mis cartas.

No conozco a nadie más egoísta y vanidoso. Los que cometen faltas tratan de enmendarlas; pero tú te empeñas en sostener las tuyas con un silencio glacial. Crees que la terquedad te eleva a la categoría de héroe.

El amor enaltece. Si me hubieras amado, no te encontrarías donde estás. Pero eres un egoísta incapaz de amar. Fracasaste en la pintura por vanidoso. Pintar tu autorretrato era todo lo que te impor-



taba, recrearte en tu imagen idealizada. Desististe porque no sabías amar; quien ama no admite la derrota.

Debes sufrir mucho en esa soledad a la que te has condenado. Yo te tiendo mi mano generosa; tú la rechazas. Yo represento la felicidad: las virtudes domésticas, los hijos, la belleza; tú cierras los ojos a todos los encantos de la vida. Como un condenado te entregas a la desesperación, gozas en el dolor. Te perdono porque te amo. Espero que recobres la cordura. Alguna vez mis cartas descorrerán la venda que cubre tus ojos; podrás sentir la belleza y la felicidad que inunda la existencia de los que aman.

IV

Carta del héroe a Corina:

Usted ha venido a visitarme. Ignoro si se enteró de mi verdadera personalidad. Pero dudo que existan seres visionarios capaces de descubrir la grandeza cuando se oculta bajo un aspecto miserable. Usted me ofendió su amor sin sospechar mi futura gloria. Aunque usted es una mujer sin méritos notables, agradecido prometo que no la olvidaré, y que con discreción me acompañará siempre. Le juro —con la mano sobre *La Biblia*— que moriremos en una misma fecha. No la perderé, ni usted mirará mi astro consumido.

Cuando suba al poder, muchos se disputarán el honor de sentarse a mi derecha. Ahora que vivo oscuramente todos me miran con desprecio. La soledad es el destino de los grandes.

Desde niño comprendí que pertenecía a una casta superior. Lo supe gracias a las señales luminosas que veía en las noches. Mi madre pensaba que eran visiones de anemia; pero mi abuela, más sabia, aseguraba que eran el testimonio de mi grandeza: todos nuestros antecesores las habían visto cuando estaban predestinados a llegar muy alto.

Pasaron muchos años y no volví a ver las luces que cruzaban el cielo de mi infancia. Pero hace poco reaparecieron llenándome de inquietudes. Eran la señal del destino que transformaría en héroe al oscuro empleado de la Compañía Naviera.

Ahora espío el cielo a través de mi ventana enrejada: espero la señal definitiva, cuyo significado yo solo comprenderé. Será el aviso para el verdugo. Millares de cabezas caerán; ascenderé sobre ellas hasta mi trono. Mis enemigos duermen tranquilos sin imaginar los tormentos que les reservo; haré que llueva fuego sobre sus cabezas.

Los judíos serán los primeros que experimentarán mi venganza. Un miembro de la raza maldita negó mi talento artístico, y la Compañía Naviera (descendientes de Judas) me confinó en esta cárcel.

Para su pequeña mentalidad burguesa fue incomprendible que el futuro amo del mundo necesitara *préstamos* en su campaña política. Borrará de la tierra a su raza.

Algún día los hombres de todas las naciones me proclamarán su señor único. Los sacerdotes se disputarán el honor de ungirme soberano. Mis enemigos preferirán ayes de dolor, suplicando misericordia a gritos. Seré sordo a todas las súplicas; el buen gobernante es generoso en el castigo y parco en el premio.

Desde mi balcón imperial arengaré a los súbditos. Halagaré a la multitud; le prometeré que será feliz dentro de un plazo indefinido, de otro modo protestaría cuando le racione el pan. Tener amo es un lujo, pero esos malagradecidos ni siquiera comprenden los sacrificios que el Príncipe hace por sus súbditos. Yo les diré:

—Mañana habrá pan en abundancia. Ahora diviértanse frente al cadalso hasta que muera el último de nuestros enemigos.

v

Carta de Corina al héroe:

Su carta me ha seguido por todo el país. Y hasta hoy, después de tanto tiempo, la he recibido.

Como conseguí un empleo de visitadora penal no puedo desperdiciar un solo día. Aprovecho mi precioso tiempo yendo de un lugar a otro. Ahora se ve cumplido el ideal de mi vida: proporcionarle consuelo a todos los criminales del país. Le aseguro que no tengo preferencias injustas. Ladrones, asesinos, falsificadores, y toda clase de delincuentes, reciben mi amor por igual. Admiro a quienes son capaces de realizar sus deseos. La depravación es la única actividad verdaderamente heroica. La gente que nunca ha tenido el valor de cometer pecados, sólo merece mi desprecio. Todos ellos son unos hipócritas que ocultan su debilidad detrás de una máscara de afectada virtud.

Confieso que me extrañó mucho recibir su carta. Los prisioneros nunca se acuerdan de mí, a no ser que busquen una cómplice en el exterior para la fuga. Pero yo no les ayudo; los prefiero en la cárcel, donde están siempre a mi disposición. Si los ayudara a escapar, jamás los volvería a ver.

Su carta me ha desilusionado terriblemente. He sido víctima de un engaño. Ya no se puede tener confianza en las sentencias de los jueces. Usted debería estar en un manicomio. Me repugna pensar que me he acostado con un loco en lugar de con un ladrón.

Hace mucho creía que los locos visionarios (casi siempre estafadores) pertenecían a la misma clase de los ladrones hechos y derechos. Pero me equivocaba. Tuve una amarga experiencia. Conocí a un tipo que se hacía pasar por enviado del Señor. Yo le ayudé a realizar las colectas pensando que huiría con el dinero, pero no. Antes de pegarse un tiro, entregó el producto de sus estafas al asilo de pobres.

Amigo mío, ahórrese sus promesas; no soy una niña. Sólo encontraría a su lado el asco moral. Entre usted y un político no hay mucha diferencia. Sólo que ellos son más astutos; no suelen sorprenderlos con las manos en la masa.

EL NOVELISTA Y SU AMBIENTE

(viene de la pág. 2)

he puesto invariablemente en mis novelas, el lenguaje popular intencionalmente usado hasta en aquello que sólo tiene de narrado por mí mismo, cosa que a menudo la crítica tradicional me ha vituperado, pero que no sé porqué con igual facilidad que me entra por un oído se me escapa por el otro.

Es el caso de una muchacha levantada en el arroyo: su tragedia es la tragedia vulgar de esos seres nacidos en el estercero que a los primeros rayos del sol se marchitan y mueren: se trata de Altagracia, llamada por mal nombre "La Malhora", nacida con la herencia de muchas fallas físicas y mentales, madurada con la educación y moral de los hampones metropolitanos. Brutalmente violada por uno de ellos cuando apenas comienza a ser mujer, acaba de perder los restos de equilibrio que le quedan y bajo la obsesión abrumadora de la venganza forja una vida destinada al asesinato del hombre aborrecible que tronchó de su tallo la flor en botón apenas. Pero el golpe le falla y los papeles se invierten: el culpable es ahora dos veces culpable y consume nuevos crímenes con crueldad y maestría para que no quede huella alguna de él, embriaga a su víctima e, indefensa, después de desnudarla la deja tirada en una cruda helada de enero.

Con esta previa aclaración viene en seguida una escena:

"Esposas, mordazas, resortes de acero en la nuca invertida. Hierro, frío, carne, huesos, todo una. Enfrente el de los cabellos crispados con otra cabellera de sangre líquida en el extremo agudo de su puñal. Ella además. Sí, ella con sus dientes de porcelana y su estridente risa de loba. ¡Ella! ¡Y no poder estrangularla siquiera!

Fue cuando las ramas abiertas del abre-boca le desgranaron los maxilares haciéndola retraer los ojos dentro de sus hornacinas. Las quijadas chocan, las alas de la nariz se repliegan horrorizadas.

—No... ¡ya no! ¡Piedad! ¡Que no quiero ya!...

Cuando ésa, la de los dientes de loba, no le quita su risa de berbiquí de enmedido del corazón.

—Que no... que no quiero... que mejor me dejen morir...

Un momento de eternidad o de tregua... oscuridad y silencio de un cerebro apagado.

Y vuelve: el mismo film que se repite una, diez, cien y miles de veces... Allí, muy lejos, una voz muy sorda:

—¡Animo, ánimo!... Ya vuelve en sí... Otro traguito... Un traguito más...

—¡Que no quiero!

Los muros deberían retemblar a los gritos. En realidad sólo son unos pobres labios exangües que se remueven en vago e ininteligible murmullo.

Las fricciones de hielo vuelven a rubricar el mármol lívido de sus carnes heladas. Abrebocas, pinza de lengua, respiración artificial y un gran suspiro de desahogo:

—Bendito sea el Señor, la hemos salvado... Animo, mujer, otro poquito de vida que le devuelva el calor.

La voz de una dama piadosa y ociosa y redentora de muchachas descarriadas.

—Que no quiero vino... que no y que no... ¡Madre mía de la Conchita, yo te juro que no he de volver a probar gota mientras... mientras... mientras...

Y se calla agotada otra vez.

Pero ya Altagracia, La Malhora, se ha salvado."

Daba los últimos toques a esta novela cuando como por milagro se me presentó la oportunidad más feliz para la realización inmediata de mi anhelo. Algunos jóvenes literatos convocaron a un concurso de novela con el premio... fabuloso de cien pesos!... En ese tiempo la novela era género poco o nada cultivado en nuestro medio: por lo que concebí las más fundadas esperanzas de un éxito. El honorable jurado presidido por el famoso polígrafo licenciado don Alfonso Teja Zabre acabó de darme ánimo. Mi éxito estaba asegurado. En efecto, obtuve una sorpresa como pocas he tenido en mi vida de viejo batallador: el Jurado declaró desierto el concurso.

No vacilé un momento más e hice una fogata con cuantos papeles tenía referentes a las letras. Y cuando más dudé de mi capacidad para la novela, brusca e inesperadamente vino el éxito. Habían transcurrido algunos meses de mi auto de fe; adolorido todavía, pero ya dedicado en mis ocios a cultivar humanidades, en lo que sí fui y sigo siendo un lego, ora por aversión o indolencia, ora por que mis deberes profesionales no me permitían esa clase de estudios y posteriormente en estos últimos años por la pereza propia de la larga edad. Estaba, pues, muy entretenido con el teatro de Sófocles, Eurípides y Aristófanes, ya en franca convalecencia cuando Gregorio Ortega en entrevista con el poeta Rafael López obtuvo un consumado elogio de *Los de abajo*. Pocos meses después Francisco Monterde atrajo más poderosamente la atención de los escritores y del público sobre dicha novela, resultando que por camino distinto del que yo había seguido se realizaron mis deseos. Reincidí inmediatamente como era de preverse; escribí *El desquite*, otra pequeña novela con la misma técnica usada en *La Malhora* y mucho más acentuada en el procedimiento. La publicó una revista literaria y recibí cincuenta pesos como pago de derechos de autor. *La Malhora* que no tuvo mención alguna en México fue bien acogida en el extranjero. Conservo recortes de lo escrito sobre ella por Alfonso Masseras y por Valery Larband que me aliviaron mi tristeza de haber perdido los cien pesos del concurso de marras. *El desquite* en cambio no obtuvo éxito ni en México ni fuera de México, por lo que, con esa tenacidad que en opinión de algún crítico teatral caracteriza mis merecimientos de escritor, compuse en seguida otra *La luciérnaga*. Nunca me estimularon los éxitos y siempre fueron mi acicate los fracasos. Vencer los obstáculos que estorbaban mi camino ha sido quizá uno de mis más grandes placeres y la crítica apasionada e injusta me regocija y me hace reír con rara euforia.

LIENZOS DE SUEÑO

DEL BREVE tomo de cuentos de Jasson Melds nos proponemos dar noticia de su contenido y descubrir, en lo posible, la intención última de sus alegorías. Nacido en 1930, Melds se da a conocer por sus poemas publicados en *The Time* el año 1954, que la crítica inglesa recibe con alborozo. *Canvas of dream* es su primer libro de ficciones.¹

El relato, *Sered*, que inicia el volumen, narra una historia sencilla: Noé, a quien sus contemporáneos consideran loco, es reverenciado por Sered, uno de los constructores del Arca. Noé observa la transformación del joven y ve cómo sufre la burla de sus compañeros, ansiosos sólo de recompensas materiales. Se aproxima el diluvio, y conmovido por la pureza del muchacho, el patriarca acoge a Sered. Quizá las mejores páginas son las que describen la congoja del intruso que no halla gracia en Jehová porque está en el Arca sin su consentimiento y sin compañera. Es admirable el diálogo, aunque a veces oratorio y sentencioso, que sobre el destino de Sered sostienen Noé y sus hijos y que exterioriza el esfuerzo por dar variedad a la narración e impedir que los personajes secundarios sean bosquejos incoherentes y sin vida.

Para salvar a sus benefactores, y con ellos a la especie, cuando la ira de Jehová destruye la nave, Sered se arroja al abismo. Dice Melds: "Completa al hombre su pareja, y el solitario, aun virtuoso, es un réprobo a los ojos de Dios".

Creemos que el autor habría podido suprimir muchos pasajes sin afectar la estructura del cuento. En general la narración se resiente por el exceso de citas bíblicas y por la atención exagerada a las descripciones de escenarios; sin embargo, es notable la emoción silenciosa a lo largo del relato.

En la segunda ficción, *El encuentro*, el autor demuestra aptitud para los juegos conceptuales. Dos hombres nacidos en lejanos pueblos, se enteran, en una misma fecha, de su extraordinario parecido físico. Despierta en ellos el deseo de conocerse; pero cuando debían encontrarse en la mitad del camino, la peste los desvía. Pasan años de tormentosa búsqueda; hastiados, ahora desean aniquilarse. Después de muchas peripecias, los protagonistas, que van armados, se encuentran en un desierto. Disparan apenas se ven. Aquí el autor revela su teoría: en realidad se trata de un solo personaje que aísla parte de su ser y la cubre de nega-

1 Ya hecha y a punto de publicarse esta reseña, quise que Juan José Arreola conociera mi entusiasmo por Melds. Para mi sorpresa, Arreola me mostró una carta de Roger Caillois: Jasson Melds es Jorge Luis Borges. Desilusionado por la informalidad y por las sucesivas demoras de sus editores parisinos, Borges decidió publicar en lengua inglesa el libro que originalmente fue concebido en francés. La puntualidad de Kegan Paul nos ha entregado este año (1958), la obra que de buena fe yo leí y comenté como escrita por el poeta Melds, cuyo nombre además figura en la lista de desaparecidos en el accidente de aviación de Dieppe.

Dentro de la literatura todo es posible: las bromas del argentino, el falso testimonio de Arreola, la complicidad de las editoriales, la indiscreción de Caillois. Yo mismo, al firmar esta nota, no puedo alejar la aprensión de que mi nombre sea un nuevo seudónimo de Borges.

Por Manuel MEJIA VALERA

tividad —"el hombre ama el no ser de las cosas"— pero, a su vez, él mismo queda dentro de una zona de negatividad con relación a la parte aislada que está frente a él. Para Melds, la ausencia de coacción es la libertad, y la coacción, que se manifiesta en lo orgánico y en lo psíquico, es ineficaz en lo espiritual. Debido al obstáculo de su cuerpo el hombre no es libre. Pero el hombre quiere ser libre con su cuerpo. La lucha entre estas tendencias a la postre anula y vuelve infectando el anhelo de libertad. Sólo queda el convencimiento —concluye Melds— de que el cuerpo y el espíritu forman una misma sustancia.

¿Hasta que punto son legítimas estas disquisiciones en un texto literario? ¿Para qué esta inútil interferencia? La poesía, el ingenio, la emoción personal, la ciencia, la metafísica, en escala sin fin, pueden convivir en una obra, pero a condición de que estén solamente sugeridas.

Volvamos al cuento: era imposible la muerte de los protagonistas, pues el parecido es identidad, y los proyectiles, al seguir idéntico camino (el blanco es el mismo; pareja es la puntería de los tiradores y el disparo se produce simultáneamente) se destruyen en la mitad de su trayectoria.

El tribunal y *La voz* son relatos paralelos por su construcción. En el primero, un asesino, ya en la cámara de gas, oye un tumulto. A poco, presidido por el juez y el fiscal, el jurado le comunica la absolución: se trataba de un monstruoso error judicial. Hay una hermosa melancolía en la descripción de las calles que el liberto recorre hacia la casa de su amante. Al llegar, contempla un espectáculo increíble: está delante del tribunal. De pie, el juez lee la sentencia: Los mismos ojos grises, la misma nariz puntiaguda ¡Y esas togas odiosas! El protagonista huye y entra en un hotel; pero la habitación que le es destinada ofrece

el mismo espectáculo: el juez sigue leyendo... Enloquecido, se refugia en otros lugares con idéntico resultado.

No escapará al lector que la sentencia se cumplió y que el criminal está muerto.

En el otro cuento, *La voz*, Fausto despierta y ve con sorpresa que su traje tiene manchas extrañas y que su mano ostenta una sortija. A duras penas reconstruye algunos sucesos: cuando se despidió de sus amigos, ya en la calle, una joven de aire nervioso le hizo señas desde su ventana. Lo que aconteció después se pierde en lo oscuro... De pronto suena el teléfono y reconoce la voz de la misteriosa mujer. El le pide una cita. Pero ella le responde que cada día llamará a la misma hora para recordarle un hecho; y que se verán, otra vez, cuando todo haya sido revelado... Llegó el día en que sólo le faltaba saber cómo adquirió el anillo; entonces, la voz le dice que en un acto de celos él la estranguló y le arrebató la joya.

Acabamos de ver que según Melds al hombre le está vedada la libertad —"el hombre es un relámpago de pronto prisionero"— y que sus acciones obedecen a una constante matemática cuya ecuación jamás será descubierta (otro determinismo).

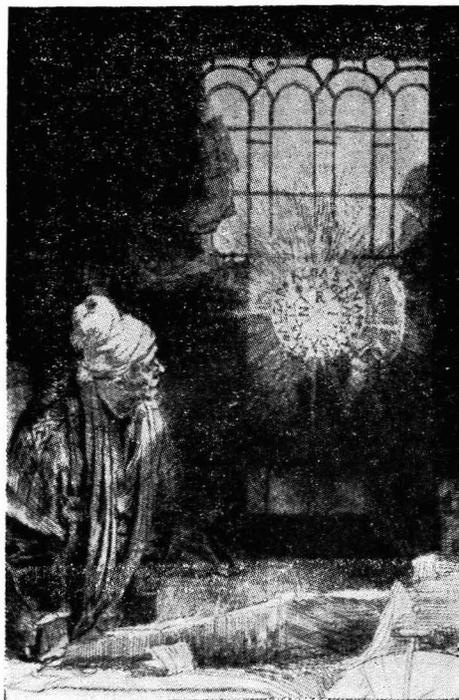
Ahora nos referiremos a la idea de temporalidad que guía a Melds en sus creaciones. En *El tribunal*, traspuesto el tema a un nivel simbólico, el autor deja la posibilidad de los sucesos en la conciencia del condenado, tan sólo momentos antes de su muerte; y también, es posible que ellos sean el castigo eterno del criminal. Nos inclinamos a creer, siguiendo la tesis de Herbert, que por su conducta el ajusticiado no es libre (a pesar de la aniquilación de su cuerpo) y que el tiempo se ha detenido.

Hay una relación polémica entre esta teoría —inspirada acaso en los filósofos orientales— y el cristianismo. Herbert sostiene —de acuerdo con el autor—, que la concepción cristiana se equivoca cuando considera que el mayor castigo para el malvado es la pena eterna. A la supervivencia después de la muerte, Herbert opone la aniquilación total del pecador. La vida virtuosa tiene como premio un aumento de ser —*esse ad magis*— en el sentido de perdurabilidad; y la vida de vicio y de pecado origina la disolución del ser en la nada.

En *La voz* a primera vista surge un escollo: ¿Cómo es posible el asesinato por celos si los protagonistas se vieron una sola vez? Pero existen razones válidas para suponer que en unos minutos —tiempo subjetivo—, el personaje viva una pasión violenta con todas las alternativas y su fatal desenlace. Se añade al clima macabro el retorno de la muchacha —hecho revelado tan sólo al final del cuento— para recordar al asesino su acto.

En este último relato menudean las huellas de *Ixión* de Mc Gromery, aunque sin la magnitud de la obra del autor victoriano.

Otra composición —que da nombre al volumen— ofrece una factura original. Nadie antes —que sepamos—, ha comentado un inexistente libro de relatos. Hay una regocijada presentación de los argumentos y el autor demuestra desenvoltura para hallar filiaciones y antecedentes. Según Melds, entre otros temas, el libro



"Fausto despierta"

reconstruye los signos que Jesús dibujó cuando los judíos quisieron apedrear a María Magdalena. Para el "autor" glosado, el Nazareno en realidad escribió toda la historia del universo y este prodigio cegó a los presentes. El libro "comentado" también ofrece la biografía del gallo de la pasión. El canto del gallo, además de recordar a Pedro su deslealtad, advierte a una mujer casada el término de una cita. En esta ocasión la adúltera es descubierta.

"El autor —dice Melds—, desde estas ficciones da la tónica general del libro, el más importante quizá, por su vigor trágico y por su fantasía, de cuantos se han publicado en los últimos años." El "relato" siguiente nos presenta el odio que va gestándose en el corazón de un joven contra su protector. Cuando está a punto de aplastar con una roca a la víctima, se arrepiente y huye. "Le vi unos ojos tan enormes que pensé que los soñaría toda la vida." El cuarto cuento trata de Medusa del Pino, la pintora cuyos cabellos se transforman en serpientes y que traduce en el lienzo la obsesión delirante de sus víctimas.

La última de estas narraciones apócrifas es también la reseña de un libro, cuya estructura, a semejanza de *Canvas of Dream* del propio Melds, se compone de cuatro cuentos, un comentario a un libro ficticio —que da nombre al volumen— y otras cuatro composiciones poéticas.

Al final de su "nota crítica", Melds habla del "ritmo mantenido y leve de la prosa del libro".

Importa analizar brevemente estas narraciones de ensayo, a nuestro juicio admirables por la osadía de su ejecución y por el valor sintético de los relatos.

Ante todo, debemos rechazar la idea de que el autor le lleve el interés de un juego ingenioso. Hay una motivación más profunda. Con esta técnica de repeticiones infinitas, Melds quiere traer al lector del caos de la realidad a un cíclico orden metafísico. Cuentos en la entraña de otros cuentos: tal la fantasmagoría de la literatura, y quizás del universo y de la vida.

Acaba el libro de Melds con cuatro poemas en prosa, cuyos temas, diluidos en el misterio de las imágenes, diseñan un cuadro de belleza y pavor.

Tal vez otro mérito del libro que comentamos reside en la forma. *El tribunal* ofrece esta descripción: "Más allá, la puerta de salida: la alegría azul de los autos. Largas fachadas, entre árboles. Un tranvía se detiene: su ritmo hace pensar en los movimientos de enorme pez herido". En *La voz*, el autor expone una situación dudosa, muy acorde con la enrarecida atmósfera del cuento: "Su satis-

facción fue desvaneciéndose con las copas. Incoloro hasta la notoriedad, débil y fluido, Fausto veía esquemas de remolino en el interior de su cuerpo; el aire le hinchaba la cabeza. Más allá, los mozos mecían sus atenciones." Muchos giros de sus poemas en prosa dan efectos de luminosidad: "luz desatada", "antorchas saliendo del mar", "luz en ruinas", "pauza de soles", "luz recogida", "silueta de fuego". Los medios tonos y los tonos intermedios son conseguidos con alusiones al amanecer, al crepúsculo, a la tarde, a los bosques, al mar que él enciende con novedoso adjetivo.

Admiramos en Melds la elección deliberada de la palabra más sencilla entre una familia de sinónimos y el uso de la puntuación que en *Canvas of dream* adquiere valores semánticos infrecuentes. Además, los ecos verbales de autores clásicos, y el empleo abusivo de las acotaciones, del monólogo y del aparte, lo vinculan a la mejor tradición inglesa. No podemos calificarlo como artífice de la prosa, pero logra eficacia y musicalidad. El mismo declara que ha llegado a la sencillez de su estilo, muy lejos de la descuidada improvisación, después de años de laboriosa paciencia.

UNA NUEVA EDICIÓN DE EL QUIJOTE

Por Eduardo TORRES

POR UNA atención especial que mucho agradecemos a nuestro distinguido colaborador, * jurisconsulto y hombre de letras siempre atento a estas cosas del espíritu, don Damián González, acaba de llegar a nuestras manos un bello ejemplar de la novela *El Quijote*, del conocido y ya clásico escritor peninsular don Miguel de Cervantes Saavedra, salida de las prensas de una prestigiada editorial chilena.

Aunque la crítica de la capital ya habrá comentado este libro, y aunque reconocemos que plumas mejores que la nuestra se han ocupado de él, tanto en la Península como en otras partes del mundo, pues ya ha sido traducido a otros idiomas, no queremos dejar pasar la oportunidad de hacer un somero comentario sobre esta valiosa obra, que fue solaz de nuestra inquieta juventud y es hoy enseñanza de nuestros años maduros.

En efecto, pocas novelas tienen esa particularidad de deleitar enseñando, y de pocas, también se puede decir con más propiedad que *castigat ridendo mores*, como dijo el viejo Juvenal. Ningún autor tan incomprendido, tampoco, como el malogrado Manco de Lepanto, llamado así por el defecto que le quedó después de la batalla del mismo nombre, y en la que, como se sabe, la Invencible Armada fue vencida, no por las deleznales y envidiosas naves enemigas, sino por los elementos, confabulados contra la gloria de los tercios de Flandes. Pero sin querer nos estamos saliendo del tema.

Si bien es cierto que Cervantes en esta obra escogió como protagonista a un loco, sería injusto suponer que su espíritu generoso intentaba burlarse de un pobre demente que nada le había hecho. No; detrás de ello hay algo más. Detrás de las locuras aparentes del famoso Caballero de la Triste Figura, como él mismo se llamaba, los espíritus privilegiados pueden encontrar pasajes sublimes, todos dedicados a atacar las novelas de caballerías, funesta lectura que, como dice bien

el autor, andaba de mano en mano corrompiendo las costumbres y distrayendo a las amas de casa de sus quehaceres domésticos.

Y aun esto fuera poco si el Divino Manco, sobreponiéndose a su propia concepción, no hubiera tenido el acierto de crear, con maestra pluma, el personaje pintoresco de Sancho Panza, zafio y despreciable labrador dedicado tan sólo a satisfacer las más bajas pasiones materialistas, como son las de comer y dormir, en contraste con las altas virtudes de su amo, creador del amor platónico y cuyo descanso era el pelear.

Mención aparte merecen las aventuras más famosas, como la de Los Molinos de Viento, la de Los Carneros y la de Los Batanes, donde la risa corre parejas con el llanto, y la reflexión filosófica con el conocimiento profundo del corazón humano. ¿Qué cosas nos quiso decir Cervantes que todavía no han sido bien interpretadas en la obra inmortal? Dejémoslo a nuestros estudiosos. Por ahora contentémonos con esta nueva edición.

Antes de terminar nos gustaría hacer una consideración final: ojalá que esta magnífica obra sea leída por nuestra juventud, esa juventud que ahora sólo piensa en el baile y el deporte. Tenemos que lamentar también algunas erratas visibles que mucho perjudican el prestigio de tan gran escritor. Por ejemplo, en la página 38 puede leerse que el protagonista dice "fuyan" en lugar de huyan, como es lo correcto; más adelante hay un "hideputa" que hiere la vista. Debíó ser... pero no lastimemos el oído de nuestras delicadas damitas.

Y un último escrúpulo que podrá parecer sin importancia, pero que no tiene otro objeto, de acuerdo con el lema de nuestro periódico, que señalar lo malo ahí donde se encuentre: en un capítulo, a Sancho Panza le roban su inseparable burro, y después aparece otra vez montado en él, sin que se diga cómo pudo haber sido eso. Creemos que no basta la explicación que más tarde da el autor, pues si él mismo se fijó ¿por qué no corrigió ese defecto en ediciones posteriores, con lo que todos hubiéramos salido ganando? Todo esto, claro está, son pequeños lunares, dijéramos "pecata minuta" que en nada empañan la gloria inmarcesible del ingenio más lego con que cuenta nuestra querida lengua, una de las mejores y más musicales del mundo.

* De *El Heraldo*, de San Blas, S. B., tomamos la siguiente nota, aparecida durante la celebración del IV Centenario del nacimiento de Cervantes, sin el nombre del autor, Eduardo Torres.



LA ERA DEL ESPACIO

OPINIONES DE ESCRITORES Y HOMBRES DE CIENCIA

GEORGE DUHAMEL

HE CONTEMPLADO en mi vida tantos descubrimientos, que no me dejo asombrar fácilmente, y, por ejemplo, no justifico la insolente publicidad que acompaña el lanzamiento de un satélite artificial.

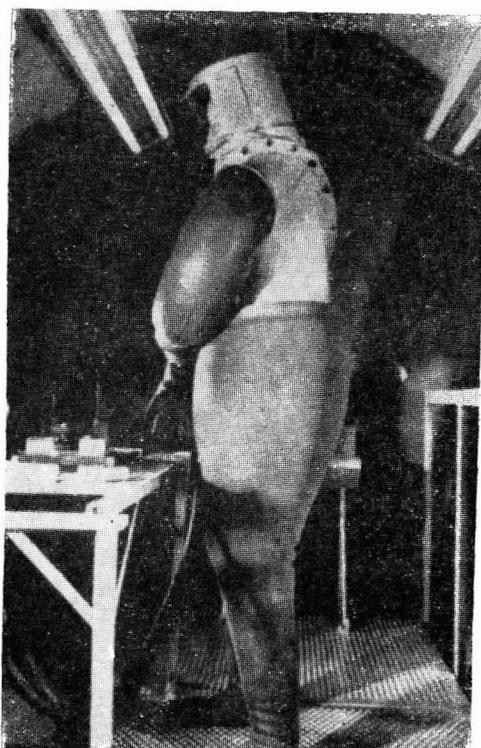
Pienso más bien, y lo pienso cada día, en las consecuencias de aquellos descubrimientos científicos mayormente perjudiciales que ventajosos. Es por lo que he compuesto, para mis nietos, una novela de anticipación, titulada *Los viajeros de la esperanza. Relato de la edad atómica*.

HERVE BAZIN

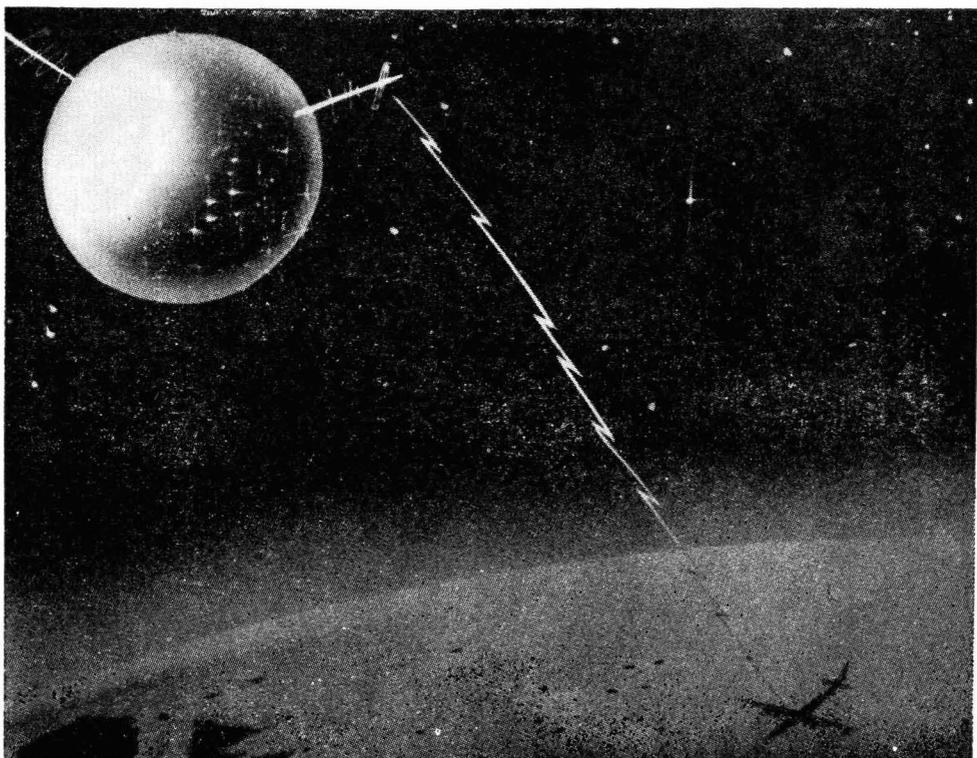
Apasionado del Cosmos desde mi juventud, he pensado siempre que, para el hombre, el ascenso verdadero estaría en escapar de la Tierra, de la cual es hijo mimado, pero también el esclavo. No hay otro medio que le permita hacer las comparaciones definitivas capaces de liberarlo, al fin, de sus antropomorfismos, de sus prejuicios, de sus sistemas, es decir, de las condiciones mismas que lo han visto nacer y que le imponen una forma particular de existencia. *Animal local*, sobre su propio planeta, el hombre dejará de serlo al abandonar aquél: las consecuencias son imprevisibles. Debo decir, por otra parte, que el viaje a la Luna, y luego a los demás planetas, es de un interés a la vez considerable y limitado. Considerable, en lo que presupone de poderío alcanzado, de libertad adquirida. Limitado, por cuanto, desgraciadamente, ningún otro planeta del sistema solar —esto es casi seguro— es susceptible de ofrecernos la confrontación con una raza dotada de inteligencia. En el mejor de los casos, no hallaremos —en Marte o Venus— sino formas elementales de vida (interesantes, con todo, para ayudar al estudio de sus secretos). No podremos establecernos allí sino de un modo artificial, y nuestra actividad se confinará, sin duda, a los prospectos mineros u otros.

Tengo muchas ambiciones para el hombre, del cual no pienso que sea un ser privilegiado en el universo, pero que me parece (habida cuenta de los numerosos imperativos físico-químicos que, razonablemente, condicionan tal tipo de apariciones) constituir un resultado muy honorable y quizá bastante infrecuente. Los viajes interestelares me parecen capitales para cancelar al fin la orgullosa soledad del espíritu humano, para descubrir interlocutores cuya morfología, evolución y condiciones de existencia determinen de una manera del todo diversa la concepción del mundo y los métodos del pensamiento. Algunos sabios estiman imposibles estos viajes, haciendo notar que para alcanzar la más cercana estrella, Alfa del Centauro, sería preciso navegar alrededor de 2,600 años, a 500 kilómetros por segundo. Los sabios, que cientos de veces han limitado a priori posibilidades que

siempre acabamos por realizar, son a menudo derrotistas. El hombre vencerá el espacio, porque sin ello su aventura carece de sentido. El hombre logrará superar la famosa "relación de masa" por medios aún imprevisibles, acaso por la utilización directa de la energía atómica. Alcanzaremos un día los 50,000 kilómetros por segundo que son indispensables para viajar hacia los astros (26 años para la estrella más próxima: ya es un plazo tolerable) y que, después de todo, representan la velocidad conocida de ciertos cuerpos celestes. Aun llego a preguntarme en ocasiones si la reducción del tiempo a las velocidades cercanas de la de la luz, prevista por



"el hombre fuera de su cuna"



"para el hombre el ascenso verdadero está en escapar de la Tierra"

la teoría de Einstein, no viene a ser, precisamente, providencial. Pero aquí me detengo: daría la impresión de estar soñando.

PIERRE NORD

Desearía que los Estados Unidos y la URSS encontrasen en el Cosmos el campo de batalla de sus imperialismos. Pues, al fin y al cabo, el imperialismo económico de los primeros ha venido a ser políticamente tan abrumador como el imperialismo político de los segundos: la crisis de Suez ha probado que nos encontramos esclavizados, satelizados.

Por una vez no entraríamos nosotros en el juego, a la vanguardia... Hermoso sueño, ¿no es verdad? Pero nada más que un sueño.

Y al leer las noticias y marcar los puntos, podríamos quizá constituir Euráfrica, aprovechando la distracción de aquellos caballeros. ¡Y esto sería la salvación!

RENE BARJAVEL

El 4 de octubre de 1957, día del lanzamiento del primer satélite, es tal vez la fecha más importante de la historia de la humanidad. El hombre acaba de arriesgar su paso fuera de su cuna: la Tierra. ¿Llegará hasta las estrellas, o se romperá el cráneo? Esto depende sólo de él mismo. Y no son los obstáculos que encontrará en los caminos del cielo los que amenazarán hacerlo desistir. Sobre la misma Tierra es donde intensificará su impulso o se romperá los huesos. *Antes de partir*. En efecto, si en los años, acaso en los meses, que se avecinan las naciones no silencian sus querellas, no se ponen de acuerdo para la conquista y la explotación del cielo, comenzarán de nuevo a destruirse y desgarrarse desde que el primer objetivo se halle al alcance de la mano. Este objetivo es la Luna. Y ello ocurrirá mañana. La guerra por la Luna será quizá la que destruya la Tierra; ya la he descrito en 1948, en mi novela *El diablo se*

lo lleve. Espero haber sido un mal profeta.

(Las cuatro opiniones anteriores fueron publicadas en la revista francesa *Icare*.)

ARI STERNFELD (ganador soviético del Premio incentivo internacional en Aeronáutica).

Está perfectamente claro que todos los problemas suscitados por la edad del espacio, a pesar de su complejidad, pueden ser resueltos si las partes negociantes manifiestan una actitud de buena fe, y bajo la condición de que los satélites artificiales sean empleados sólo para fines pacíficos y en beneficio de la ciencia.

El pueblo soviético construirá estaciones y naves interplanetarias con el propósito de descubrir los secretos del universo y extender el campo en que la razón humana reina sobre los elementos.

("De los satélites terrestres al viaje interplanetario".)

V. DOBRONRAVOV (doctor en Ciencias y en Matemáticas).

El lanzamiento de los satélites artificiales es la iniciación humana hacia el espacio interplanetario. El no tan distante futuro habrá de mostrar cómo el hombre llega a conquistar el espacio.

(*Promyshlenno-Ekonomicheskaya Gazeta*.)

LEE A. DU BRIDGE (Presidente del California Institute of Technology).

La cuestión, en la era del espacio, está en saber si emplearemos las nuevas grandes técnicas de viaje interestelar para fines pacíficos y científicos —organizando un emocionante programa de investigaciones y exploraciones—, o si nos dejaremos seducir por proyectos a lo Buck Rogers o por intentos de expediciones pseudo-militares. Pronto tendrá que tomarse la decisión correspondiente, y es ya tiempo de que la mejor gente de América —sin excluir a los mejores dentro de la industria— se pongan a pensar seriamente en estos problemas.

(*Engineering and Science*)



Ritmo astral

AGUJA DE FONOGRAFO, AGUJA MUERTA

Por Emilio URANGA

A Emma Dolujanoff

"...Aguja de fonógrafo, aguja muerta..." Ramón López Velarde, *La derrota de la palabra*.

COMO ESTUDIANTE de física me han quedado grabados en la memoria dos sencillos experimentos realizados con la llamada campana neumática. En el primero de ellos se colocaba debajo de la ampolla de vidrio a un desdichado gorrión que por lo pronto no perdía nada de su animal vivacidad al sentirse amparado por el capelo, sino que más bien la reforzaba por efecto de la angustia, aunque pronto sus aleteos se



"la resurrección perdurable de la música"

hacían más torpes y lentos, hasta que por la falta del aire que la bomba extraía, indiferente y precisa, moría asfixiado.

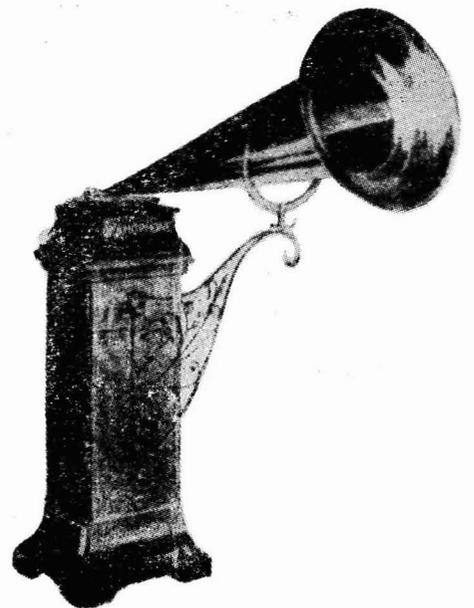
El segundo de los experimentos consistía en colocar bajo la misma campana de cristal una cajita de música. La melodía, un minuetto de Haydn, nos comunicaba su gracia precisa y marcial, pero conforme avanzaba en su trabajo la máquina, la música ensordecía, se hacía lejana, hasta que dejaba de oírse, aunque las ruedecillas de la caja seguían girando bajo el efecto de la cuerda, y pese a que nos daban a pensar que de no faltar el aire la música habría llegado a su final con toda felicidad. Lo cual, por otra parte, se probaba tan elegantemente como un teorema de geometría permitiendo que el aire entrara de nuevo en la ampolla, que hacía sonar a la música aunque era incapaz de revivir al pájaro; lo cual me convenció, con grave quebranto de mi fe, de la irremediable mortalidad de la vida y de la resurrección perdurable de la música.

Años más tarde, ya no como estudiante de física, sino de "humanidades", y en la paz de un gabinete de lectura, se me ocurrió pensar, mientras escuchaba uno de los últimos cuartetos de Beethoven, que este compositor realizaba sin los ar-

tificios del experimento todo lo que se nos había querido enseñar entonces con la máquina neumática. En efecto, por un lado su sordera lo había asfixiado, como al gorrión, lo había convertido en un "histérico" y lo había privado casi de la vida; por otro, su música, que no podía oír —como nosotros tampoco la de Haydn cuando en una cajita se la enterraba en la máquina y ésta se daba a cumplir su cometido con atroz conciencia impasible—, habría que suponer que sonaría si se le pusiera en condiciones normales, si se la ejecutaba, aunque su creador no la percibió nunca bajo esta forma.

En realidad, si fuera un positivista consecuente tendría que dudar que la música, sin el aire, seguiría sonando, en rigor tal suposición es un contrasentido, en ausencia de su condición esencial de realidad, habría dejado de existir. Pues mientras no hay aire ¿para quién está sonando, cómo procurarle subrepticamente una atmósfera en que asirse y vibrar? Al "airearse" surge de nuevo, como impresión originaria, sin antecedentes, como decía Justo Sierra de nuestra Universidad que no reconocía parentesco alguno con la "vieja" Universidad Real y Pontificia. Lo cual en un positivista era deducción consecuente. Lo único real, en el experimento, lo visible, es que el rodillo se sigue moviendo y acariciando al peine de metal con sus espinas. Y en cuanto a Beethoven tendría que aceptar que no oía la música en su interior, sino que simplemente amontonaba en un papel, debido a su histeria de sordo, manchitas de tinta que otros, los ejecutantes, en una sala de conciertos, convertían por efecto esta vez de las "tripas de gato" y del aire del salón, en música. La música no puede tener una existencia "virtual" cuando se le substrahe su condición de posibilidad; esos intervalos, igual me da que los pase en el interior de una campana neumática o en el cerebro de Beethoven, ha dejado de existir. La llamada "música de las esferas" sería imposible justo porque en los espacios interestelares no hay atmósfera capaz de servirle de asidero.

Si me diera por formular mi convicción acerca de la música diría que me ha parecido siempre, por los ejemplos que



"al arar el primer surco del disco"



"la música en potencia"

he aducido, un fenómeno espiritual o artístico tremendamente menesteroso, que pese a sus vuelos, a sus pretensiones, pende casi diría que ridiculamente de la existencia del aire, evento provincianísimo en la vastedad del universo, más que rincón del mundo, micra insignificante de espesor en el volumen del cosmos. Si la historia humana es en trasfondo de la historia de la tierra de un grosor no mayor que el de una estampilla de correos, comparada con una altura total sería como la de nuestra columna de la Independencia con ángel y todo, la música vendría a ocupar en una tajada del universo un espesor todavía menor, más insignificante, sería "une lamelle plus que mince", una laminilla translúcida por su delgadez, casi intangible, como el oro musivo; muy adecuadamente llamado "volador".

Lastrado por semejante convicción acerca de la radical positividad o materialidad, aunque casi impalpable, de la música en el seno del mundo, difícilmente he podido comprender que a Schopenhauer, por ejemplo, le haya dado por sostener que la música es un arte metafísico que mina la entraña misma de la realidad, que corresponde de alguna manera al fondo de las cosas, que lo revela o lo simboliza. Y tampoco he entendido que muchos otros se hayan inclinado con predilección hacia esta criatura indigentísima, henchidos de esperanza en cuanto a su capacidad de mostrarle algo del "más allá", cuando que a mí se me aparecía como transida toda de lo terrenal y lo físico.

Era claro, muy cómodo, decirme en ademán de salvación que en verdad confundía el aire, como condición de la música, de su ejecución, digamos, con la música misma. Pero ¿no quedaba como convicción indarraigable, contra tales argumentos, el razonamiento del Fedón, según el cual el alma es la armonía de lira, pero en sí misma, sin las cuerdas y el cuerpo de la lira, una palabra vacía? Así como el alma para los materialistas griegos es para mí la música la vibración de un pedazo de materia, todo lo refinada y sutil que se la suponga pero al fin y

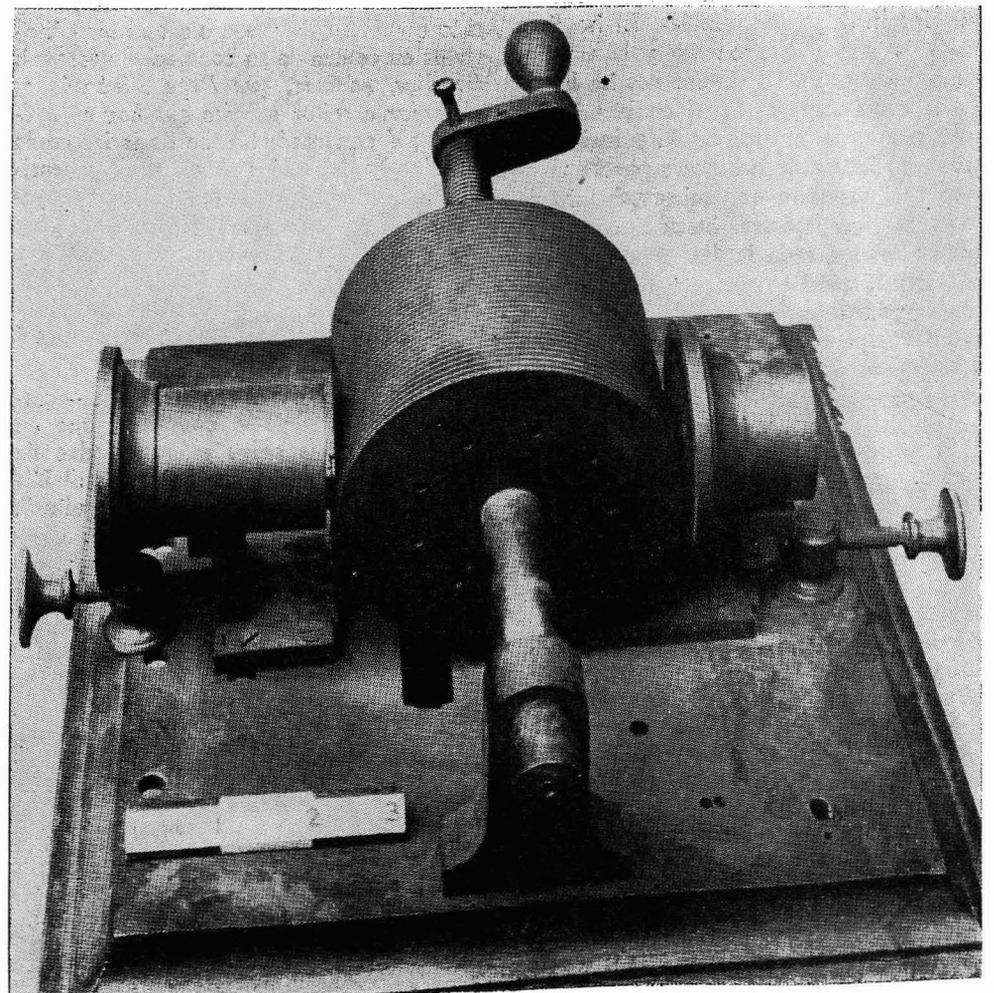
al cabo, como el aire, materia. Ningún sentido pues podría tener que se hablara de una "metafísica" de la música.

Mi convicción o creencia acerca de la naturaleza material de la música ha sido reforzada por mi condición de "diletante". Aunque ¿no sería más correcto decir que precisamente porque soy un "diletante" tengo que suscribir una tesis materialista sobre la naturaleza de la música? La música se agota para mí en el placer de oír música. ¿Qué resto puede quedar? ¿Qué inconsecuencia metafísica o lingüística, que para el caso es lo mismo, autoriza a transportar el nombre de música a los ejecutantes, a las partituras, a los instrumentos? En todos ellos, se piensa, estaría la música en *potencia*, dormiría ahí antes de que la despertara la aguja al arar el primer surco del disco. Para mí la música se consume *toda*, sin residuo, sin *eco*, en el minúsculo escenario o composición de un aparato de alta fidelidad y una oreja humana ávida de vibrar al unísono de las capas de aire que salen ondulando de las bocinas.

Lo que una máquina sustrae del universo físico, otra lo restituye en su integridad. La máquina neumática y el aparato de alta fidelidad realizan el milagro de estampar y de desestampar en la tela del universo esa espiritualidad que llamamos la música. ¿Puede invocarse una ilustración más gráfica del poderío de la técnica, de los milagros de la industria que nos hacen escépticos, al decir de Carlos Marx, respecto de los milagros de la religión?

Por una colaboración que no me parece casual, la música es una de las artes que más se ha beneficiado con el adelanto de la técnica. Y digo que no es casual, pues nos vuelve a confirmar en su esencia ma-

terial tan adecuadamente tratada y refinada por la técnica. Es claro que esta ganancia —piénsese en un disco moderno frente a un rodillo de gramófono—, no ha sido absoluta y que desde luego la música reproducida no ha podido librarse de ciertas deformidades o anormalidades. Pero lo que conviene subrayar es que tales alteraciones, aún existiendo, no son tan graves como las que hace sufrir la técnica moderna a las cámaras, a la pintura y a la escultura. Un disco de alta fidelidad nos transmite una ejecución musical en forma tal que nunca nos será dable oírlo en una sala de conciertos, cualquiera que sea nuestro lugar o la acústica del local. A más de ello si se comete un error en el momento de la grabación puede corregirse. La cinta es paciente, permite que se borre el pedazo defectuoso y que se le injerte, como en tejido vivo la corrección debida. Una "errata" en un concierto público lo mejor es pasarla por alto, como si nos la topáramos en un libro, y seguir adelante. En contraste se dice que un concierto, como una pintura, tiene su perspectiva que la grabación moderna no respeta. Una línea de micrófonos al pie de los contrabajos es *sutilidad* que obviamente "violenta" la arquitectura normal de una sinfonía. Pero en esto hay mucho de exageración. La cámara fotográfica puede hacer de un salero un rascacielos. A esta deformidad no se llega pese a la alteración de las disposiciones en la grabación de un disco. Una pintura, en cambio, puede ser reproducida a distancias en que obviamente no fue concebida. Los "detalles" que nos reproducen dan por resultado una cosa completamente nueva. Huxley dice que la gran pintura surgió a la "luz de las velas", y es claro que a la "de los reflectores, al microscopio, a los rayos in-



"el primer fonógrafo, construido por Edison en 1877"

frarrojos, ya que no tiene mucho que ver con el original. En los discos modernos lo que lamentamos es quizás su perfección. Nos volvemos nostálgicos a las salas en que sin artificios se nos transmitía con "erratas", humanas, comprensibles, cálidas. Hay quien prefiere por más "humanos" oír los discos de 78 revoluciones. Pero ¿quién distingue aquí el refinamiento de la morbosidad? Aplicarse a destacar la música del ruido de la aguja que la compañía tiene mucho de malsano. En París se sirven truchas, asadas ante el gastrónomo en una bandeja de aceite hirviendo, pero el secreto de su "bouquet", de su sabor viene, según los expertos, de que la trucha acaba de ser sacrificada. Y en efecto, al lado del goloso hay un acuario, el mozo pesca una con red que semeja a la que utilizan los niños para cazar mariposas, vivita y coleando se le da a la trucha un golpe contra el canto de la mesa, y así medio atontada o muerta va a nadar en el aceite. Sin este ceremonial de verdugo no hay "sabor".

El peligro a mi parecer viene de otra parte en lo que a la "perfección" de la música afecta. Si la técnica la traduce de modo tan cabal, más aún, si por vez primera ha hecho existir a la música en su verdadera forma, ¿qué pensar de la música del pasado? Ahí la tenemos en discos de setenta y ocho, en rollos, en partituras. Y los hombres se divertían con ella y hablaban de que eso era la música. Para un tecnócrata estas eran nada más que buenas intenciones, piadosos deseos. En verdad tenían aproximaciones a la música, oír la era el residuo sublime que quedaba después de atravesar por el laberinto tortuoso de sus condiciones. A la luz de las velas los ojos de Bach se encogieron copiando partituras, y a la luz también de las velas los intérpretes tenían que descifrar sus excelencias. El hombre era a la vez el gastrónomo y la trucha, como Beethoven. La técnica nos ha librado de estas torturas. Y si en la tela del universo es la música un hilo insignificante, en la tela de la historia parece también ser un hilito que sobrenada; hacia atrás no hay música, hacia adelante la que se quiera, toda la que quiera darnos la técnica. ¿No es violenta esta conclusión? Indudablemente que sí, pero la lógica no nos permite decidir en qué momento estamos incurriendo en el error, nos da la pura verdad.

Siempre me llamó la atención un cuadro en que Nietzsche contempla a través de una ventana un paisaje tranquilo y sedante. En sus manos sostiene el filósofo una partitura y sus ojos parecen perderse en los paisajes interiores que le ha sugerido la lectura de la música. Su pensamiento no semeja ser otra cosa sino el surco que ha dejado en su cabeza esa ininterrumpida lectura de las partituras. Conforme a mis ideas nada de esto sería cierto. No habría más que una música y el cuadro en que el filósofo medita sobre la partitura no tendría nada que ver con la verdadera música, con la de un señor arrellanado en un sillón frente a un aparato de alta fidelidad. *Etwas stimmt nicht*, como dicen los alemanes. Algo anda mal. Veamos las cosas más de cerca. Intentemos penetrar en la otra música, en la de las partituras, en la música interior.

SILUETAS DEL PERIODISMO MEXICANO

JOSE ALVARADO,
ESCRITOR POLITICO

Por Elena PONIATOWSKA

ANTES de conocer a Pepe Alvarado conocí a sus amigos. Fui a comer con ellos al restaurante del papá de Rodolfo Dorantes (del *Diario de la Tarde*) y nos dieron una "tinga" buenisima. Allí estaban Dorantes, Enrique Ramírez y Ramírez, Macrina Rabadán, Alberto Beltrán, Ricardo Cortés Tamayo y unos licenciados. Les pedí que me hablaran un poco de Pepe y cayó sobre mí un aluvión de anécdotas, aseveraciones y exclamaciones de gusto. Cada uno sacaba de su cabeza y de su memoria alguna historia sobre Pepe Alvarado y todos se disputaban la palabra. (¡Por lo visto a Pepe Alvarado lo quieren sus amigos!) Empezaron a contarme anécdotas acerca de la vida de Pepe, pero se detenían a medio camino: "¡Eso no es para que se publique, Elena!"

Sin embargo, de entre la maraña de frases sueltas: "¡Tiene unas cejas tupidas y agresivas!"... "¡Siempre está metido en el Ambassadeurs!"... "¡Es alto, con la voz ronca!", pude sacar en limpio que Pepe Alvarado nació en Lampazos, Nuevo León, allá por 1911. ... Hacía editoriales para la cadena de periódicos García Valseca, pero cuando le pidieron que escribiera a favor de Castillo Armas, cuando lo de Guatemala, no quiso... Todos leen sus artículos porque saben que es de los pocos periodistas que ha preferido quedarse sin trabajo a escribir editoriales en contra de su convicción personal. *Se dice, además, que Pepe Alvarado es el mejor escritor político que hay en México.* ¡Y con razón! Sabe decir las cosas con fuerza, honradez absoluta y con sentido del humor. Prueba de ello, sus "Apuntes al Vuelo", sección diaria en *Excelsior*, sus artículos en este mismo periódico y en la revista *Siempre*. Pensar que Pepe pudiera vender algún día su pluma, sería tanto como imaginar la conversión del Papa al protestantismo.

Cuando conocí a Pepe Alvarado —cinco días más tarde—, comprobé que en efecto tiene las cejas más pobladas de México. Me sugirió que fuéramos al Kikos "para poder estar más tranquilos". Fuimos caminando. Iba saludando a diestra y siniestra continuamente, sin parar un segundo: "¿Que tal chaparro?", "¡Adiós Luis!", "¿Qué te has hecho, Carlos?", "¿Cómo le va don Genovevo?" (y volviéndose a Jaime García Terrés, quien lo acompañaba: "Mira, éste es Genovevo Malacara, el famoso 'Vevo', a quien Zapata le quemaba el listón del sombrero cada vez que él contaba un chiste malo"...).

—¡Señor Alvarado! ¡Conoce usted a media humanidad!

—Es que todas esas gentes son periodistas...

(Una vez sentados en las caballerizas del Kikos, lo primero que hice fue pre-

guntarle por los libros que ha escrito, y que no son propiamente ensayos políticos).

—Señor Alvarado ¿es cierto que en su *Sociología de la barbacoa* habla usted del carácter de los políticos, a través de lo que comen?

—En efecto, trato de ver los gustos de los políticos a través del tiempo. Por ejemplo, de la época de Calles hasta fines del porfirismo, tomaban coñac. Del porfirismo hasta ahora han pedido whisky. En la actualidad, ya algunos políticos saben pedir Dubonnet, aunque lo pidan después de comer...

—¿Es cierto también, que regaló usted la mayoría de los ejemplares de sus dos relatos: *Memorias de un espejo* y *El personaje*?

—¡No me hable usted de esas cosas! Las *Memorias de un espejo* es un relato muy malo. *El personaje* (editado por Los Presentes) es menos malo...

—¿Cree usted que todavía haya ejemplares en las librerías para que lo lea yo?

(Pepe Alvarado sonrío con mucha malicia en los ojos, pero no sin indulgencia. Ha de pensar: "¡Qué dispersa está la juventud de hoy!")

—Señor Alvarado, hábleme de usted mismo...

(Sonríe de nuevo, frente a un refresco pequeño que la mesera acaba de depositar entre sus manos. Es una "chaporrita" de naranja. No va nada con su altura, con su robustez. Hubiera yo preferido que pidiera un buen tarro de cerveza).

—Fui estudiante de derecho en Toluca...

—¿Compañero de López Mateos?

—Nada más que él no asistía a clases y yo sí... Era la época interesante de la campaña vasconcelista, la reforma universitaria del 29. Había una gran inquietud en la escuela de leyes. Fui discípulo de Gómez Morín y de Lombardo...

—Eso es. ¡Hábleme de Gómez Morín!

(Cuando Alvarado comienza a hablar de las épocas que le ha tocado vivir, de los personajes que ha conocido, de su juventud y sus días de estudiante, todos se callan para escucharlo. El podría no terminar nunca; pasarse horas enteras recordando a Carranza, Obregón, Calles, docenas de generales revolucionarios; a sus maestros en la Universidad de aquellos tiempos (entre otros, los "siete sabios"), sus andanzas en el vasconcelismo. ¡Lástima que no escriba sus memorias! Serían sin duda uno de los libros más amenos e interesantes).

—Gómez Morín era un profesor muy eficaz, muy agradable. No estoy de acuerdo con sus ideas, pero me parece un hombre de talento jurídico innegable. Es uno de los mejores maestros que he tenido. Claro, era formal y académico. Le gustaba comparar las leyes con las sinfonías de Beethoven y *con eso hacía que a unos nos gustara el derecho y otros odiaran la música*...

—¿Y la facultad?

—La escuela de Leyes equivalía entonces a una facultad de humanidades porque todos los estudiantes tenían intereses

ajenos al derecho: la filosofía, las letras, la lógica, etc. Tal vez, la facultad creó malos abogados, pero sí pienso que de esas aulas salieron algunos buenos ciudadanos.

—Y de su otro maestro Lombardo Tolledano, ¿qué me dice?

—Lombardo es también un hombre con mucho talento y tiene una gran cantidad de conocimientos generales. Desgraciadamente, en los últimos días de su vida ha cometido muy graves errores y se han hecho mucho más evidentes y perjudiciosos los defectos que corresponden a toda su generación...

—¿Su generación?

—... que es la generación de los niños mimados de la "primavera revolucionaria", que está en peligro de convertirse en un grupo de viejos verdes...

—¿Convertirse?

—Mejor dicho, ya se ha convertido...

—Y ¿cuáles son los defectos de Lombardo?

—Una falta de verdadera generosidad hacia los jóvenes y sobre todo el temor a comprometerse profundamente. Eso ha hecho de Lombardo un líder proletario con alma incurable de pequeño burgués anhelante y de Gómez Morín, un líder de la derecha con nostalgias liberales...

—Señor Alvarado, pasemos al gobierno actual. ¿Qué le parece a usted la actitud del presente régimen? ¿Qué opina de que López Mateos haya liberado a Othón y a Jacinto López?

—Me parece un acto de justicia y un buen síntoma de la política que tal vez inicie el nuevo gobierno.

—¿Y cuál va a ser esa política?

—Yo creo que puede ser una política de mayor extensión de las posibilidades democráticas del país y un cuidado más atento a los problemas populares más profundos...

—¿Cree usted que la política de Uru-churtu en el pasado sexenio ayudó a resolver los problemas económicos de las colonias proletarias?

—Yo no soy antiuruchurtista, pero creo que los problemas que tiene que afrontar ahora son mucho más graves y difíciles que los del sexenio pasado. Desde luego tiene que enfrentarse a los problemas topográficos de la ciudad, el subsuelo, el drenaje (que tan sólo se resolvió parcialmente), el problema de los transportes y el de establecer una verdadera policía en lugar de esa hampa militarizada que padece la ciudad desde hace muchos años.

—¿Y cree usted que López Mateos esté solo? Se dice que las valientes medidas que ha tomado últimamente lo separan de muchas gentes...

—Hay cerca de él gente que lo auxilia eficazmente. No debemos olvidar que en México, la política es presidencialista.

(A pesar de que estamos confinados en una caballeriza, muchas personas llegan a saludar a Pepe. Alvarado es, entre los periodistas, uno al que todos conocen. ¡Y no se diga cuando Pepe entra al Am-

bassadeurs! De las mesas, de los rincones, surgen todo género de voces: graves, tipludas, ancianas, juveniles; y entre todas forman un coro entusiasta que grita, canta, masculla al mismo tiempo: "¡Qui'hubole, Pepe!". Y Pepe, con sus grandes cejas y su gesto bonachón, a todos va respondiendo por nombre y señas generales. Es sumamente popular en los más variados medios.)

—Señor Alvarado, ahora le voy a hacer las preguntas serias que me encargó Jaime García Terrés...

—Bueno, vengan.

—¿Cuál es su ambición y cuáles sus posibilidades como periodista mexicano?

—Creo que el periodista debe ser, sobre todo, un escritor político. Mi ambición como periodista mexicano es la de informar y opinar con claridad para el mayor número de lectores, interesarlos en la vida de México y en los problemas fundamentales del mundo; servir a la política nacional mostrando lo que, a mi juicio, son los aciertos y los errores de los hombres públicos, los defectos y las virtudes de sus métodos; trato de evitar que se confunda a los simples aventureros, a los declamadores, los tenores o los negociantes con los hombres de misión pública. Mis posibilidades, en lo que se refiere a mi capacidad personal, son limitadas. Pero la sociedad mexicana ofrece cada día un campo más abierto; el periodismo empieza a ejercer, aunque lentamente, influencia en nuestra vida nacional después de muchos años de sordera de los políticos.

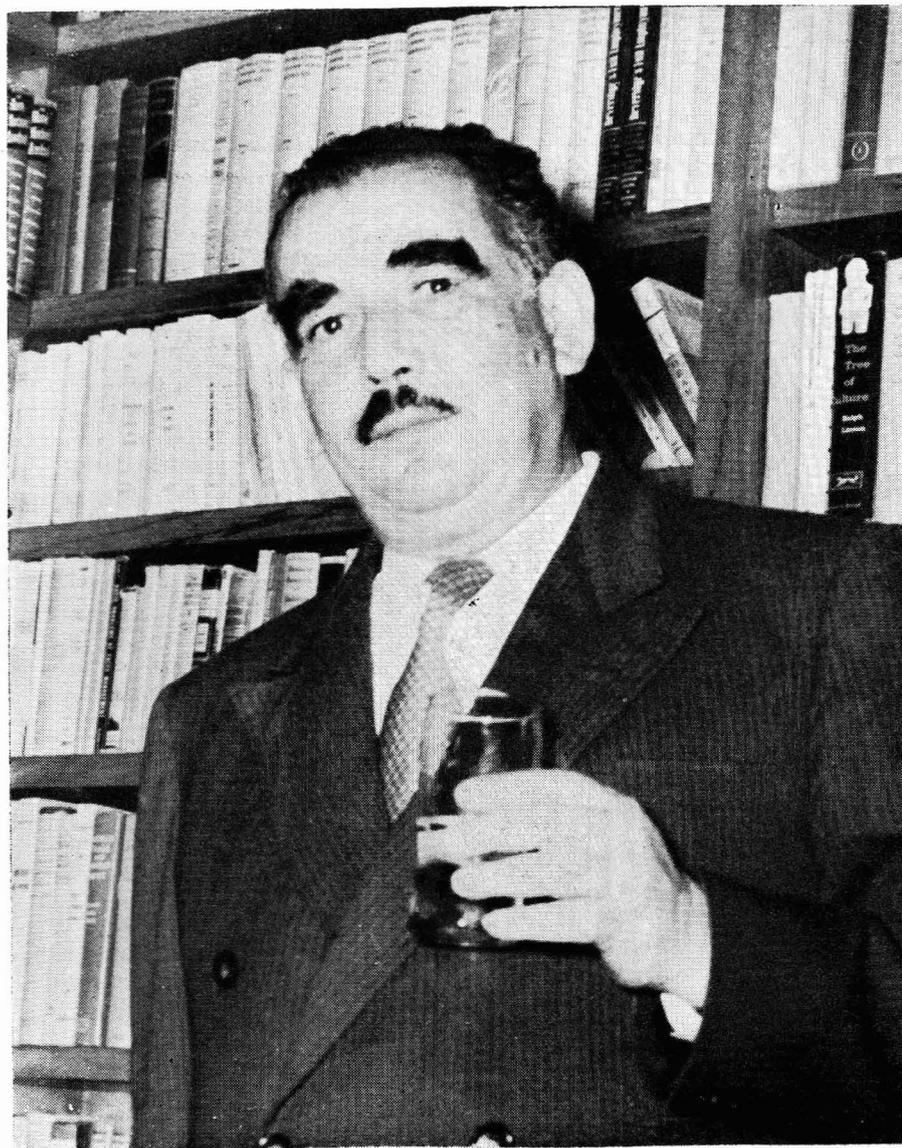
—Si tuviera que escribir el editorial de un gran periódico, señor Alvarado, con tema y desarrollo dejados a su absoluta discreción ¿sobre qué escribiría y en qué aproximados términos?

—Escribiría sobre la necesidad de que el Presidente de la República y todos los miembros de su Gabinete fueran objeto de una verdadera crítica en la prensa. Señalaría que el jefe del Poder Ejecutivo no puede ser infalible, ni intocable y que todos sus actos públicos deben estar expuestos a la libre crítica de todos los ciudadanos, y, por ende, de todos los periodistas. Un Presidente no puede sentirse como la reina Isabel, ni como la princesa Margarita, y en el Congreso sería muy bueno que, en lugar de los elogios vacíos, tan frecuentes y monótonos, se indicaran las equivocaciones de los jefes de Estado.

Los términos del editorial serían claros y un poco alegres. No hay nada más cursi e inútil que un editorial pedante, campanudo y sociológico. El editorial no debe hacerse con la tambora, sino con un violín.

—¿Hasta qué punto hay, prácticamente, libertad de expresión?

—Hay, digamos, un cincuenta, punto dos, por ciento (50.2%) de libertad de expresión en México. Podría haber, si no la libertad de expresión que los periodistas quisieran, un porcentaje más alto. Pero para ello se necesitaría que todos los directores de periódicos fueran periodistas, y no ciudadanos con alma de vendedores de calcetines o chicharrones. Desgraciadamente en México, no abundan los directores de grandes diarios que sean verdaderamente periodistas. Luego los anunciantes... el suministro de papel... los llamados jefes de prensa... En México es ahora muy buen negocio ser perio-



José Alvarado. "el mejor escritor político que hay en México"

dista de pacotilla y es difícil ser periodista a secas.

—¿Qué cambios operaría usted en la actual situación mexicana, si se le diera carta blanca?

—Un cambio radical en la política económica para hacer más justo y más útil al pueblo y a la nación el reparto del ingreso nacional. Es el único camino hacia una prosperidad verdadera y el único medio para hacer de México una nación verdaderamente moderna, con un nivel de vida también moderno para la mayoría de los mexicanos.

—¿Cuáles son a juicio de usted, la principal virtud y el principal defecto del periodismo mexicano?

—El principal defecto ya está señalado en la respuesta a la tercera pregunta: los falsos periodistas metidos a directores o empresarios de periódicos. La principal virtud es la presencia en el periodismo de reporteros jóvenes, inteligentes y honrados.

Pepe toma un pequeñísimo trago de su "chaparrita". Como escritor, José Alvarado es de primera. ¡Cuántos libros hubiera podido realizar! Pero él prefiere entregar sus energías al periodismo. Es un periodista nato, y no se concibe fuera de una redacción. Allí se instala día tras día, se pone sus anteojos, toma notas de muchos papeles rarísimos, y a escribir. Eso sí, cuando está escribiendo, pocas cosas logran distraerlo.

Hugo Latorre Cabal, su compañero de periódico, se dedica a tomarle el pelo: "Ya ves, Pepe, el incomprensivo de José Luis Martínez no te quiso incluir en su *Antología del ensayo*. Esto no se puede quedar así; tienes que retarlo a duelo". José Alvarado nomás menea la cabeza y responde con su vozarrón de cantante de ópera retirado: "¡Este colombiano!"

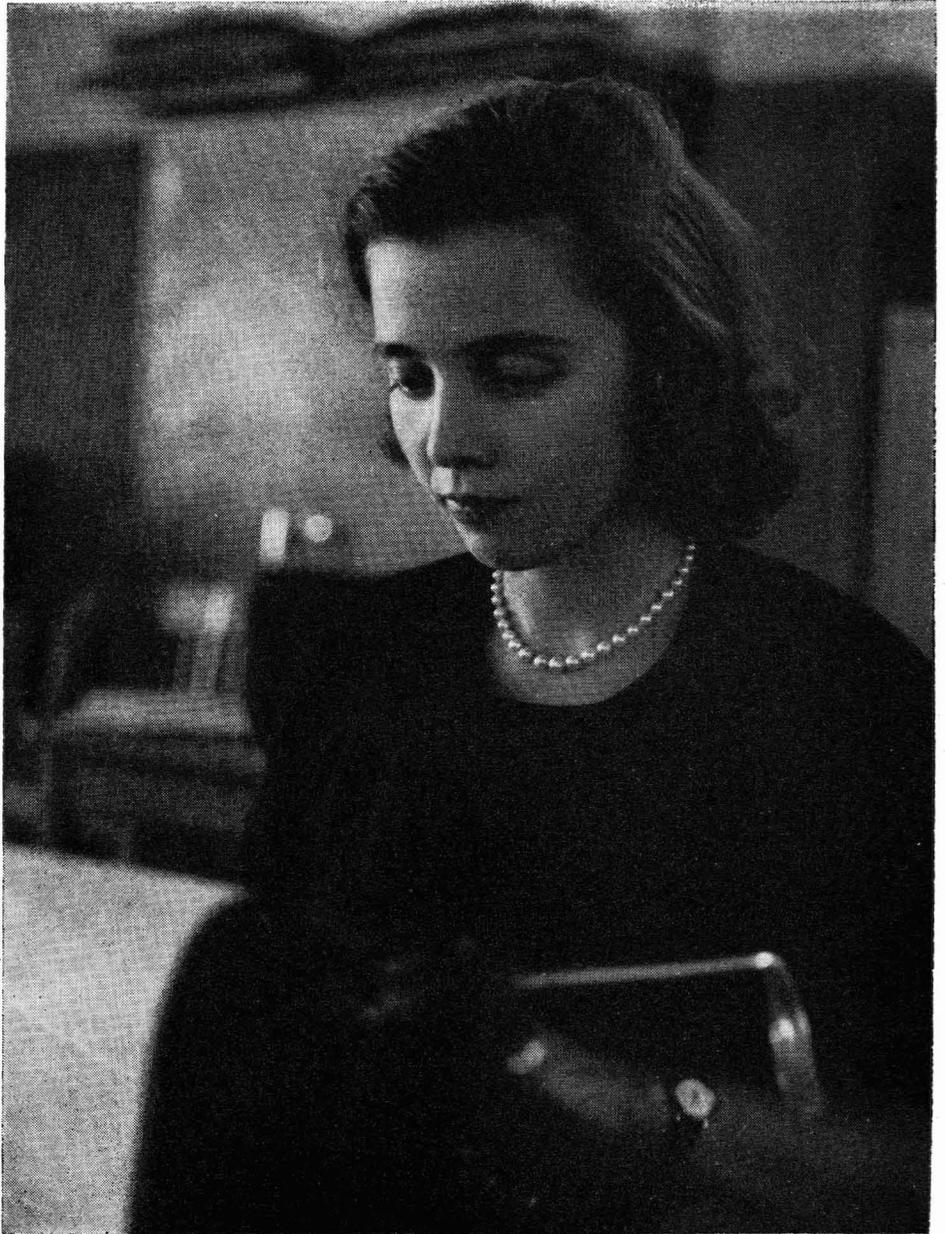
Abel Quezada lo pinta a cada rato en sus "monos". — "Mira nomás, a ese Abel —protesta Pepe— ya me volvió a sacar en sus cartones como ingeniero agrónomo". Y al día siguiente, Abel lo pinta de nuevo en otro cartón, diciendo alguna barbaridad o haciendo las veces de manifestante iracundo. "Quién te manda ser tan fotogénico", comenta Hugo Latorre con su elegante acento sudamericano, impulsando hacia adelante uno de sus cincuenta y seis finísimos bastones (los bastones, los paraguas y las maracas bien templadas son las grandes pasiones de Hugo).

Hace poco Pepe estuvo enfermo. Los amigos no cabían en su casa: porque le tienen mucho afecto... y porque allí preparan una espléndida carne machacada (Pepe es de Monterrey), servida con auténtico mezcal del Norte, que no se puede despreciar.

LOS SILENCIOS DE ELENA PONIATOWSKA

Por Martín PALMA

PARACE salida de alguna mitología. Acaso de la mitología irlandesa, pródiga en duendes, hadas, sirenas, espíritus del agua y de los bosques, y otras delicadas, traviesas apariciones. Es



Elena Poniatowska. "brilla su gracia y se destaca su gran talento"

pequeña. El cabello rubio. La mirada azul, clara y viva. Su voz juega con las palabras, las anima, las trenza en un hilo diáfano, casi infantil.

Pero es una muchacha formal —en el mejor de los sentidos— y desempeña su labor como un verdadero oficio que requiere constancia y devoción. Todo el día se la oye recorrer sin cesar las teclas de su máquina de escribir; únicamente la abandona para salir a la calle, a ver gente, a estudiarla, a buscar material para su trabajo.

En el periodismo mexicano, brilla su gracia y se destaca su gran talento. En cada una de sus entrevistas se transparente esa, tan personal, agilidad suya; esa sensibilidad fresca y ese fácil registro del lenguaje coloquial. A veces sus inquisiciones son francas diabluras. ¡Y en buena hora que lo sean! Nada sacrifica después de todo, sin la eventual vanidad del entrevistado. Si el resultado de la charla es una caricatura, la culpa será siempre del otro interlocutor, que tal fruto propicia con veleidades o pretensiones inoportunas.

A fines de 1954 publicó un libro: *Lilus Kikus*. Un volumen delgado e indefinible, que ya denunciaba gentilmente su vocación literaria. Después, se ha asomado al teatro, al cuento, al poema; actualmente prepara una novela. ("no sé si la terminaré", me dice).

Pero lo más valioso es ella misma, su juvenil espontaneidad, su autenticidad absoluta, su lejanía de toda afectación.

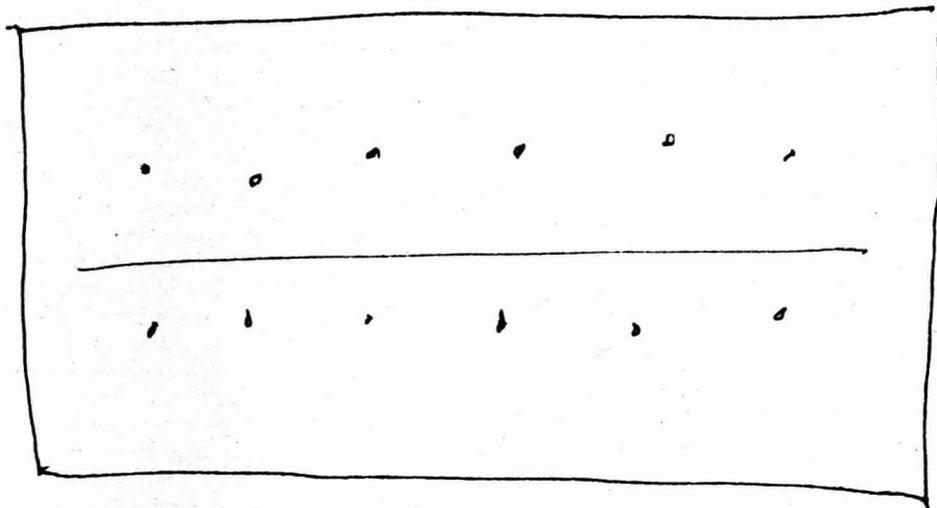
Un día escribirá el libro que puede, merece y debe consumir. Una obra en que ella y sus mejores cualidades estén presentes y sean advertidas en su plena valía. Muchas son las sorpresas que nos reserva, sin duda, este duendecillo rubio, de nariz respingada, perpetua sonrisa y oído abierto al múltiple rumor de la vida.

* *

Elena Poniatowska nació en París. Se educó en Estados Unidos... Y es más mexicana que nuestros más intensos nativos.

(—¿Te casarás con un mexicano, Elena? Ella adopta una expresión enigmática, y me habla del frío que ha hecho durante las últimas semanas.) Habita en una casa inmensa, repleta de muebles antiguos, perros, y retratos de familia, y a la que siempre parece haber entrado volando por la ventana, como la Tinker-bell del *Peter Pan*. Frente a la reja de entrada, un diminuto coche colorado aguarda a su dueña.

Elenita me guía al cuarto en donde redacta sus cuartillas. Una selva de volúmenes empastados y sin empastar, recortes de periódicos, cuadernos; con una mesa en un rincón, una lámpara y un par



Dibujo de Elena Poniatowska. Este dibujo representa seguramente el cielo que se refleja en el agua; en medio está la tierra. Hay un signo similar en el Iking. Es un dibujo cósmico (interpretación de Juan Soriano)

de sillas. Pronto nos encontramos en medio de un agradable y bilateral parloteo. Y...

* *

Es una tentación normal la de improvisar con la entrevistadora una entrevista. Alguna se le ha hecho; y a ella no le gustó. En esta ocasión, se niega con energía: "Yo no he escrito libros ni nada. ¡No, qué barbaridad! La gente dirá que no tengo por qué andar haciéndolas de *vedette*". No valen súplicas, ni argumentos. Elenita repite su rotunda negativa, ahuyenta mi terquedad con un "espérate, espérate", y se pone a pasar en limpio unos apuntes sobre José Alvarado, a quien acaba de someter a cierto complicado interrogatorio. Tac, tac, tac, tac, tic, tac, tac, tic, tic... Durante larguísimos momentos, éste es todo el ruido que se oye en su cuarto de trabajo.

Levanta sus ojos de la Olivetti portátil, me mira, y luego vuelve a ocuparse de su tarea. Frunciendo la pequeña nariz, murmura entre dos párrafos: "A ver, ¿qué podría yo decir?" Le respondo que la mar de cosas; que en realidad, sus comentarios suelen ser más interesantes que las declaraciones obtenidas por ella; que sus numerosos lectores desearían saber las ideas privadas y profesionales de tan célebre figura del periodismo. "Pero si déjame que te platique; yo entré al periodismo de chiripa, de puritita casualidad", replica ella. "Iba yo a irme a Francia, y no quise emprenderla así como así. Discurrí aprender antes un oficio, cualquier tontería que me hiciera sentirme alguien; entonces me dijeron que hiciera cosas para un periódico; luego, un señor muy importante y muy amable se dejó entrevistar por mí; y ya ves, me quedé." Elenita sonríe, de perfil, casi dirigiendo su sonrisa a la ventana. Y reanuda el tac, tac, tac, tac, tac, tac, tac. La interrumpo para preguntarle qué opina de sí misma. Se alarma. Esconde su cara entre unos papeles, y exclama: "¡Ay, pero qué horror de pregunta!" Bien, cambiaremos de conversación. Para tranquilizarla, le propongo, como quien no quiere la cosa, en plan de adivinanza, que me diga cual es la mayor virtud posible en el hombre, y cuál en la mujer. Me parece que una cuestión así de objetiva, de rutinaria, calmará sus escrúpulos. ¡Oh lamentable equivocación! Comienza a regañarme como si fuera una gatita experimentada instruyendo a un gato recién nacido: "¿Qué diferencia tan tremenda te figuras que haya entre un

hombre y una mujer, para que cada uno tenga su virtud característica? A mí me gusta que la gente, sin distinción, se interese en todo y en todos. Y ya te conozco, luego querrás saber cuál es el mayor defecto posible en los seres humanos, y quién sabe qué; pues me adelanto y te contesto que eso... que eso sí no sé." Respuesta digna de Sócrates, que me hace perder el empuje y me impone el silencio de la derrota. Tac, tac, tac...

EL ARTE FRANCÉS

EN LAS COLECCIONES NORTEAMERICANAS

Por Guy HABASQUE

LA PRIMERA impresión que tiene un extranjero cuando visita colecciones y museos norteamericanos, sobre todo si lo hace de manera un tanto sistemática, es la de una increíble, una prodigiosa riqueza. No existe época, civilización, escuela o artista que no esté representado, y la verdadera fiebre que se siente al catalogar todos estos tesoros, sólo tiene comparación con la de un aficionado culto, pero que no hubiera salido nunca de su provincia, y descubriera de pronto en los museos, gracias a un viaje imprevisto, las obras maestras que no conocía hasta entonces más que por reproducciones. Desde este punto de vista, un viaje a los Estados Unidos es para un hombre del siglo xx un poco lo que debía ser el hacerlo a Italia en el xviii. Sobre todo si se trata de un francés. Porque, en efecto, el arte francés, desde el Impresionismo a nuestros días, es uno de los períodos más completa y perfectamente representados en los museos norteamericanos. No sólo hay un acertado panorama de todas las escuelas, tendencias y personalidades más relevantes de estos últimos cien años, sino además, muchas de las más importantes y significativas representaciones de cada una de ellas. Por supuesto no entendemos por arte

¿Derrota? Eso nunca. Después de mucho cavilar, me viene una idea salvadora. Violando su afanosa concentración en la máquina, tomo una hoja en blanco, garateo allí: *Si no te parezco indiscreto, Elenita, confíame tu principal ambición*, y la pongo encima de la Olivetti. ¡Eureka, he triunfado! La señorita Poniatowska condesciende a leer mi mensaje. Inclusive alarga un brazo, y con un lapicero dorado empieza a hacer dibujitos abstractos en la hoja. ¡Cuánto quisiera ser psicólogo para descifrarlos! Son unos puntitos sobre una raya, otros puntitos abajo de la raya, y un rectángulo caprichoso que encierra todo lo anterior. Por fin, murmurando: "¡qué chispas!", escribe con una letra esbelta, firme y legible: "Hacer lo que me guste, con la conciencia tranquila y sin perjudicar a los demás."

Me despido de Elena. Tiene demasiado trabajo, cierto aire de fatiga, y quiere acostarse temprano. Al salir, me obsequia una nueva sonrisa, ahora ya de frente, y que llena todo su rostro: "Te dije que ni por nada del mundo iba yo a contestar tus preguntas tan horribles. Ya no voy a insistir, por favor." Una criada le grita desde adentro: "Señorita Elena, ya está su sopa en la mesa". Alrededor de diez perros, de diferentes tamaños, colores y maneras de ladrar, me acompañan a través del jardín, hasta la puerta.



Gauguin. Autorretrato

Sin embargo, a pesar de este privilegio inicial, hay que reconocer y deplorar que Francia no haya sabido retener las obras que su clima artístico había favorecido y sea hoy mucho menos rica que los Estados Unidos en testimonios tangibles del arte moderno francés. Es un hecho paradójico, pero cierto, que para admirar *de visu* la mayoría de los cuadros o esculturas que vieron la luz en Francia, es necesario atravesar el Atlántico. Esto es particularmente notorio en lo que se refiere al Impresionismo. Este movimiento nacido en Francia e inmediatamente estimulado por una pequeña *élite* clarividente, desgraciadamente no encuentra con bastante prontitud partidarios entre los poderes oficiales que hubieran podido evitar una huida en masa de su producción. El Estado, en lugar de reunir, como debiera haber hecho, las colecciones en vías de dispersión, nada intentó para disputárselas a los aficionados extranjeros. Todo lo contrario, durante mucho tiempo despreció al Impresionismo y, por ejemplo, sólo aceptó, y eso con gran reticencia, una parte del famoso legado Caillebotte y llegó incluso a rehusar cerca de la mitad de las telas que se le ofrecieron *gratis pro Arte*, muchas de las cuales son ahora el orgullo de otros museos. No hay pues que extrañarse, si es en los Estados Unidos y no en Francia donde se pueden ver hoy la mayor parte de las obras más destacadas de Degas, de Renoir, de Seurat, de Cézanne o de Gauguin.

Antes de hacer un resumen de las riquezas que ocultan, creo útil decir algunas palabras sobre la formación y funcionamiento de las colecciones norteamericanas. Se perdería de vista uno de los aspectos más interesantes e instructivos de la vida artística de los Estados Unidos si se creyese que la abundancia y magnificencia de museos no se deben a otra cosa que a los poderes oficiales. Ya que, todo lo contrario, son esencialmente el resultado de contribuciones e iniciativas privadas. En primer lugar existe —cosa rarísima en Europa— un gran número de museos particulares creados ya sea por coleccionistas o bien por colectividades independientes, tales como las grandes universidades. Y estos museos no se cuentan entre los menos valiosos, pues pueden citarse entre ellos, en Nueva York los de Frick y Solomon R. Guggenheim, en Washington los Phillips y Freer Galleries, en Baltimore la Walters Art Gallery, la Barnes Foundation en Filadelfia, Isabella Stewart Gardner Museum en Boston, además de las galerías de las universidades de Yale o Harvard, es decir, la mayoría de ellos célebres en el mundo entero. Pero hay más aún, estas contribuciones no son sólo para las instituciones privadas; los museos públicos norteamericanos son enriquecidos, y con frecuencia formados íntegramente, por donativos y legados. La National Gallery de Washington es un excelente ejemplo de ello pues no pertenece a la ciudad ni al Estado, sino a todos los norteamericanos y si su *board of trustees* tiene por *chairman* al Chief Justice of the United States y por miembros al secretario de Estado y del Tesoro como representantes del Gobierno, también tiene como representantes del público a cinco ciudadanos particulares distinguidos. Las colecciones que actualmente llegan a 26,000 obras son debidas casi únicamente a donativos, tal como lo deseaba el primer bienhechor, Mr. Andrew W. Mellon, cuya



Manet, Madame Michel-Lévy



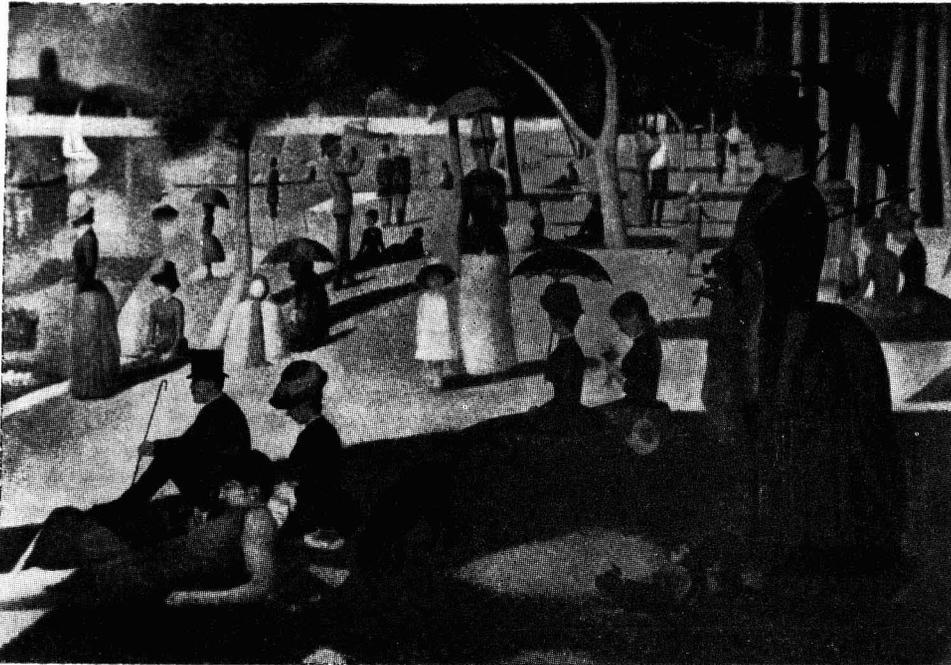
Van Gogh. Autorretrato

donación inicial, origen de la National Gallery, estaba destinada a dar el ejemplo.

Sería absurdo creer que esta generosidad sea sólo la prueba de la prosperidad económica del país. Porque si ésta ha permitido la formación de grandes colecciones, no basta para explicar que sus dueños se desprendan voluntariamente de sus bienes para hacer poseedores de ellos a sus conciudadanos. Es probable que en muchos casos el renombre de una donación fastuosa halague el amor propio de algunos *businessmen*, pero no es motivo suficiente para justificar tal fenómeno de manera general. ¿No sería más justo ver ahí una auténtica prueba de civismo y altruismo intelectual? Es imposible para los límites de este estudio buscar las causas profundas de este hecho (que seguramente guardan relación con los orígenes puritanos de los Estados Unidos, tan bien estudiados por el sociólogo Max Weber en lo que concierne al capitalismo), pero en lo que se refiere a mí personalmente, conversaciones con numerosos coleccionistas me han convencido de que en general, el coleccionista norteamericano se considera sólo depositario de determinadas riquezas que tiene el deber de compartir con los demás. Este hecho puede

extrañar a un europeo, sobre todo a un francés —más o menos individualista siempre— pero es típico en la estructura social norteamericana, porque además se trata, la mayoría de las veces, menos de un deber propiamente dicho que de un deseo muy real y muy vivo de hacer disfrutar a los demás de ventajas personales y educar así la gran masa menos favorecida. Porque, como me lo decía un eminente maestro de Universidad: “Los norteamericanos tenemos una verdadera sed de educación.” Este aspecto magistral del carácter norteamericano (magistral en el sentido real de la palabra) que hace sonreír a ciertos europeos porque lo creen debido a la tendencia a afirmar una superioridad, revela más bien un espíritu idealista, contenido ya en la Declaración de Independencia. Por lo demás, este esfuerzo educativo no es puramente quimérico, ya que, en reciprocidad, el público frecuenta mucho más asiduamente los museos que en Francia, por ejemplo. Y es que el museo es realmente en Norteamérica una especie de “casa del pueblo” (a menudo provista de diversas comodidades, tales como salones y restaurantes) a donde todos van a instruirse y lo hacen con placer y no con ese respeto sombrío que parece inspirar al público europeo la contemplación de las obras maestras. Aquí se siente en los visitantes una especie de familiaridad simpática con las obras de arte y es frecuente escuchar a grupos de estudiantes discutir ante los cuadros e incluso a madres de familia pasear con el cochecito del niño a lo largo de las galerías. De todas maneras y cualesquiera que sean las causas que se asignen a este hecho, se puede decir sin exagerar que en los Estados Unidos toda colección particular es un museo público en potencia. Tampoco hay que extrañarse si a lo largo de este estudio encontramos en cada museo citados nombres de uno o varios de los grandes coleccionistas.

Una de las colecciones que mejor responden a este deseo de educación de que acabamos de hablar es, sin duda, la de pintura francesa creada por el señor Chester Dale y expuesta en la National Gallery de Washington desde 1941. Este conjunto que comprende un gran número de obras maestras, presenta, además de algunos cuadros clásicos del siglo XVIII y principios del XIX, un panorama muy objetivo de las principales escuelas francesas desde el Romanticismo. Los paisajistas están representados por Dauvigny y Corot, de quien también se encuentra la célebre “Agostina”; el Realismo por Courbet, con retratos de diferentes épocas pero todos ellos igualmente significativos; el Simbolismo por “Le Fils prodigue” de Puvis de Chavannes; los Independientes por artistas tan alejados uno de otro como Daumier y Monticelli; pintores de talentos muy desiguales, pero ambos magníficamente representados en Norteamérica. Pero la parte más importante de la colección Chester Dale, tanto por la calidad como por la cantidad, es la dedicada a los Impresionistas. Además de Boudin, Bazille, Mary Cassatt y Berthe Morisot se hallan telas de enorme valor de Manet, Degas, Pissarro, Sisley, Monet y Renoir por una parte, y Cézanne, Gauguin y Van Gogh por otra. La elección hecha por el señor Dale, al parecer, valora en particular los elementos de oposición entre estos dos grupos. En efecto, el primero da la idea más ortodoxa que haya



Seraut. Domingo por la tarde en la Grande-Jatte. Chicago Art Institute

del Impresionismo y que pudiera ilustrar las teorías de los primeros exégetas — pintura al aire libre, colores puros, reflejos, sombras coloreadas, formas desvanecientes. Esto es particularmente evidente en Monet, de quien pueden admirarse magníficas muestras de las series de Ruán, Londres y Venecia. El segundo, al contrario, muestra un poderoso esfuerzo de renovación del espacio plástico; espacio a la vez sensible y construido en Cézanne (paisajes de Provenza, naturalezas muertas, retratos de su hijo Paul y de Louis Guillaume), sugestión del espacio con el color puro en Van Gogh, y en fin, colaboración del color y la fragmentación de la superficie plana en Gauguin. El magnífico "autorretrato" de 1889 en el cual el busto de Gauguin destaca en amarillo oro sobre un rojo vivo, sin ningún modelado (excepto una parte del rostro) contiene en potencia todas las búsquedas ulteriores de Matisse y los Fauves.

Sin dejar Washington, podemos aún admirar en la Phillips Gallery varias obras maestras de la pintura francesa: entre ellas, "L'Émeute" de Daumier, el "Ballet Espagnol" de Manet, varios lienzos de Cézanne, así el "Autorretrato" de 1877, los "Paveurs" y el "Jardin Public á Arles" de Van Gogh y sobre todo el famoso "Déjeuner des Canotiers" de Renoir, una de las obras sobresalientes de este pintor.

Sin embargo, si queremos tener una visión menos panorámica del Impresionismo y, abandonando el grupo en sí, fijarnos más particularmente en tal o cual artista, tendremos que cambiar Washington por otras ciudades y apuntar hacia Boston y Chicago. En el camino nos detendremos en el museo de Baltimore para ver en la colección Cone algunas obras importantes de Cézanne, Renoir ("Les Blanchisseuses", 1886-1889), Gauguin ("Vahine No Te Vi", 1892) y Van Gogh ("Les Souliers", 1887), y en el Museo de Filadelfia donde se encuentran, desgraciadamente un poco dispersas, telas de Manet, Degas, Pissarro, Renoir, Sisley, Berthe Morisot, Seurat, un gran conjunto de Mary Cassatt, "Mme. Roulin et son bébé" de Van Gogh, una serie de cuadros de lo que se suele llamar la segunda época de Monet (que aquí va de 1882 a 1894) y en fin las "Baigneuses" de Cézanne de

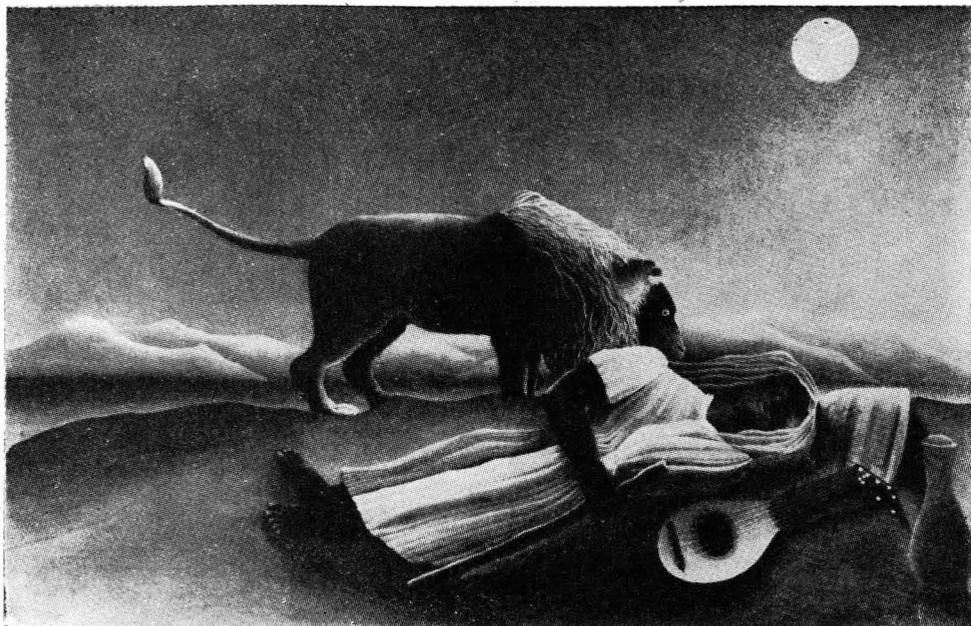
la colección Wiltach en las que conviven búsquedas extremadamente nuevas a la vez que una construcción clásica casi académica. En el Museo Metropolitano de Nueva York, las obras expuestas son dignas de uno de los más bellos museos del mundo. Si la mayoría de las obras de Manet son de las primeras, aún muy tradicionalistas (el "Christ aux anges", toreros y músicos españoles, etc.), las de Degas, fundamentalmente las de la colección Havemeyer, demuestran que este artista al que algunos clasificarían al lado de Lautrec en la pintura de costumbres, fue uno de los innovadores más audaces de su tiempo y que sus búsquedas resultan de gran actualidad. No obstante, es la segunda ola de la generación impresionista la que está mejor representada: Cézanne, con algunas naturalezas muertas y admirables paisajes de Provenza, Gauguin con sus obras más significativas, de Tahití y Van Gogh con algunas de las mejores como "L'Arlésienne" ("Mme.

Ginoux") de 1888, "Tournesols" (1887), "Les Cyprès" (1889) y el "Passage sous le chemin de fer." Junto a estas riquezas, el pequeño y tranquilo museo de la Rhode-Island School of Design en Providence no es a pesar de todo demasiado pobre gracias a los donativos de Mrs. Murary S. Danforth que nos permiten admirar algunos Monets, Cézannes y Van Goghs y obras al pastel de Degas que reafirman la impresión que produce en el Metropolitano.

El Museum of Fine Arts de Boston y el Art Institute de Chicago figuran para el Impresionismo entre los más hermosos museos del mundo. El primero porque todo lo que posee es de primer orden, el segundo porque permite a la vez contemplar obras maestras conocidas universalmente y hacer descubrimientos entre las obras menos reproducidas o comentadas. En Boston se hallan reunidos numerosos Degas, Pissarros, Sisleys, Monets y Renoirs que, en ausencia de otra documentación, permiten hacerse una idea bastante completa de lo que fue el movimiento impresionista hacia 1875. Si no un estilo, al menos se encuentra una cierta unidad en las búsquedas. Cuatro pintores destacan en el conjunto: Manet, que representado aquí de manera algo pobre, parece quedar alejado del movimiento, y al contrario, habiéndolo sobrepasado de manera mayor o menor, Cézanne, Gauguin y Van Gogh. Con el "Portrait de Mme. Cézanne" (hacia 1887) y más aún con "Le Tournant" (legado por Mr. John T. Spaulding) Cézanne se revela bien, con "Pigeonnière à Montbriand" del Museo de Cleveland, como el padre espiritual de los cubistas, no sólo por su estudio de los volúmenes, sino también por la fragmentación de las percepciones que será tan sensible fuera de su época llamada analítica. El gran lienzo "D'où venons-nous? Que sommes-nous? Où allons-nous?" muestra a Gauguin preocupado por búsquedas de orden puramente plástico y a la vez desgarrado por una inquietud mucho más literaria. En cuanto a Van Gogh, si su "Facteur Roulin" es



Cézanne. Las grandes bañistas. Philadelphia Museum of Art



Rousseau. Gitana dormida. Museum of Modern Art, New York

un bellissimo retrato, el "Ravin" y "Maisons à Auvers" recuerdan que su verdadero genio está en haber sido el primero en entrever la posibilidad de una expresión inmediata del espacio con el color. La visita al Art Institute de Chicago es igualmente rica en enseñanzas. Aquí nuevamente encontramos a todos los grandes franceses de fines del siglo XIX pero con una abundancia aún más deslumbrante. Sería vano intentar enumerar los tesoros que hay allí acumulados, pero cuando al cabo de algunos días se les hubiese inventariado, lo que dejaría la mejor impresión, sin duda alguna sería, por una parte, la obra maestra de Seurat, "Un dimanche après-midi à la Grande Jatte", cima y resumen de su producción y, por otra, las salas dedicadas a Degas y Renoir, verdaderos museos particulares. Es necesario haberlas visto para comprender que estos dos artistas ocupan en la evolución de la pintura a fines del siglo pasado, y especialmente en la creación de un nuevo espacio plástico, un lugar de primera fila; Degas por el estudio de la fragmentación y articulación de las vistas en perspectiva, Renoir por el de las sensaciones luminosas.

La lista, incluso abreviada, de las grandes colecciones impresionistas norteamericanas no sería completa sin mencionar, para concluir, la soberbia, extraordinaria colección del Dr. Alfred C. Barnes en Merion, Pensilvania, a pocos kilómetros de Filadelfia. Es célebre no sólo por la belleza de las obras que contiene, sino más aún quizás por las dificultades que encuentran para entrar a ella los aficionados, y particularmente los conservadores de museos, los coleccionistas y los críticos o historiadores de arte. El asunto se remonta a muy lejos. De origen sumamente modesto, el Dr. Barnes, vencida su pobreza y después de haber hecho una inmensa fortuna con la invención de un antiséptico, el "Argirol", se apasionó por la pintura. En un principio admirador de los grandes maestros italianos —su colección comprende interesantes obras de Giorgione, de Tiziano, de Tintoretto y Veronese—, se volvió un ferviente partidario de los impresionistas de quienes fue uno de los primeros compradores en América, después de sus contemporáneos Picasso, Matisse, Modigliani, Soutine, etc. Desgraciadamente, dotado de mal carácter y habiendo adquirido a lo largo de su difícil carrera un profundo desprecio

por la gente rica que no había forjado ella misma su fortuna y por los críticos de arte vaticinadores que acusaba de incompetentes y faltos de sinceridad, cerró las puertas de su colección a todos los que tuvieran un nombre social o artísticamente conocido. Seis años después de su muerte, su voluntad sigue siendo respetada por los dirigentes de la fundación que él erigió en 1922, hasta el punto de que un historiador exclamó recientemente: *et in Arcadia ego*. Claramente se comprende el rencor de los que no han conseguido penetrar en ella cuando se sabe que comprende decenas de los más bellos Cézannes y Renoirs que puedan encontrarse. Desde la entrada quedamos deslumbrados. Mezclados en un desorden aparente, se encuentran magníficos Renoirs, naturalezas muertas, paisajes y el gran lienzo "Joueurs de cartes" de Cézanne, "Les Poseuses" de Seurat, un "Marocain" de Matisse, "Les paysans aux boeufs" de Picasso (1906). Si alzamos la vista nos encontramos con el gran fresco de Matisse "La Danse", ejecutado especialmente para el Dr. Barnes en 1932-33. En las salas de la planta baja, aparecen obras maestras de Cézanne, Renoir, Manet, Degas y Van Gogh; en el primer piso Matisses y Picassos de las épocas azul y rosa. En la escalera

puede admirarse la célebre "Joie de vivre", de Matisse, de 1906, una de las obras capitales del Fauvismo.

Afortunadamente, las demás colecciones son más fácilmente accesibles y si la mayoría de los especialistas, por las razones antes dichas, se ven imposibilitados de contemplar algunas obras maestras de la pintura contemporánea, pueden fácilmente consolarse recorriendo otros museos. La Escuela de París está tan bien representada como el Impresionismo. Mientras que en Francia no tenemos más que un museo de arte moderno y relativamente pobre (existen en París notables colecciones privadas, pero no cualquiera puede conocerlas), las ciudades norteamericanas están maravillosamente provistas. Cada movimiento, cada tendencia, ha tenido aquí sus defensores y partidarios. Lo que no significa, por otra parte, que los artistas independientes, incluso los más solitarios, hayan sido olvidados. Modigliani, Bonnard, Utrillo, por no citar más, están lejos de haber sido menospreciados. ¿Y qué decir de Rousseau? ¿Hubiera podido imaginar el ingenuo "Douanier" que llegaría un día en que los más grandes coleccionistas se disputarían sus telas como si fuesen tesoros, y que su "Bohémienne endormie" o su "Yadwiga" ("El Sueño"), tan ridiculizados en el Salon des Indépendants se contarían entre los más preciados florones de uno de los primeros museos de arte moderno del mundo?

En lo que se refiere al Fauvismo, los que no hayan podido entrar en la Barnes Foundation encontrarán una compensación visitando la colección Cone en el Museo de Baltimore. Esta colección, particular durante mucho tiempo, fue creada por dos hermanos, Claribel y Etta Cone, que comenzaron desde 1906 a comprar obras de Picasso y Matisse, por influencia de su prima, la escritora norteamericana Gertrude Stein, residente en París y una de las primeras en descubrir y sostener a estos dos pintores. Si la participación de Picasso —una veintena de obras, principalmente acuarelas y gouaches anteriores a 1907— es relativamente poco importante, la de Matisse, en compensación, da un verdadero panorama de su obra —43 lienzos de 1895 a 1940, de los cuales algunos, tales como el "Nu bleu (Souvenir de Biskra)" de 1907 o la



Matisse. Desnudo azul. Baltimore Museum of Art

"Branche de magnolia" de 1934, son momentos decisivos en su evolución. Y cosa aún más rara, 18 esculturas en bronce ejecutadas de 1900 a 1930. Este conjunto, provisto de cuadros de Rouault, Derain, Vlaminck, Friesz, Marquet y Marie Laurencin, es uno de los más importantes que puedan verse de este tipo. Su estudio será completado con las visitas a la National Gallery en que la colección de Chester Dale de pinturas francesas del siglo xx presenta obras de estos mismos artistas y sobre todo al Museo de Arte Moderno de Nueva York, que junto con el Art Institute ("Baigneuses au bord de la rivière", 1916-17) y las grandes colecciones privadas de Chicago, contienen los ejemplos más interesantes del período constructivo de Matisse, especialmente la "Fenêtre bleue" de 1911 y la "Leçon de piano" de 1917.

Pero probablemente es el Cubismo el movimiento mejor representado allende el Atlántico. Mientras que en Francia al aficionado le es prácticamente imposible hacerse una idea exacta de aquél si no es por reproducciones fotográficas, los norteamericanos disponen de todo lo necesario para su estudio y conocimiento.

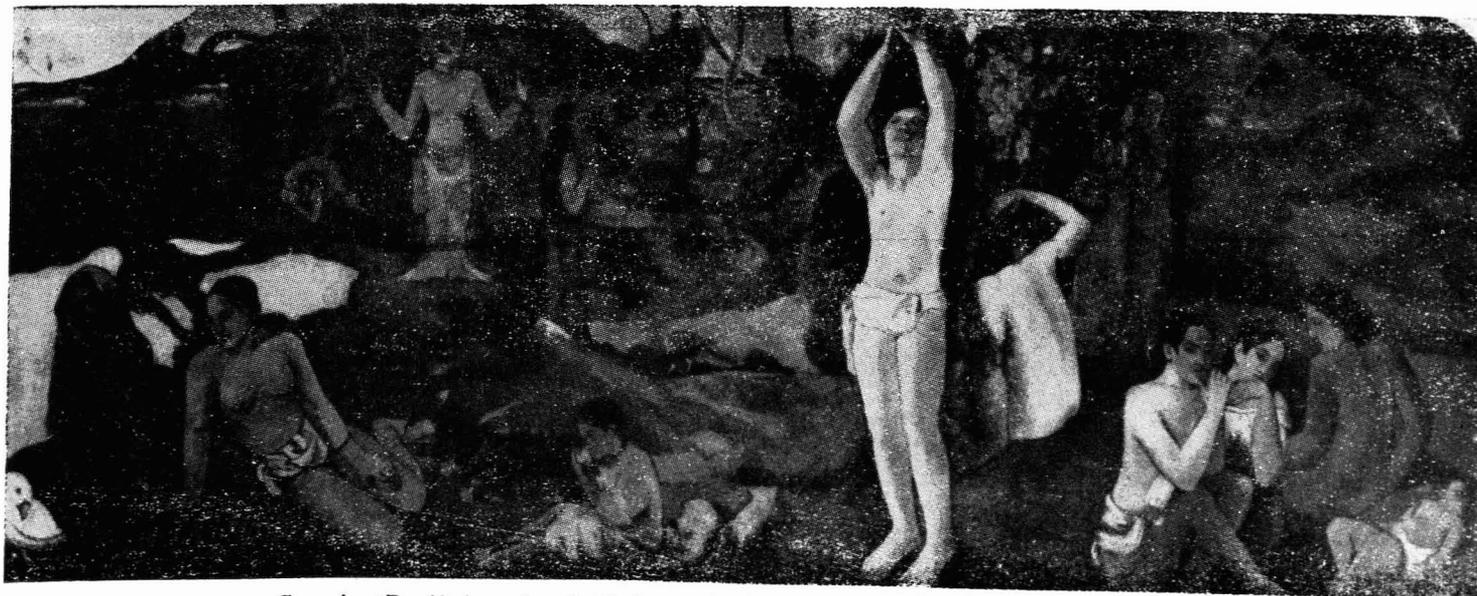
Picasso, creador y jefe del movimiento, era ya un maestro, a pesar de su corta edad, antes de 1907. Los más bellos ejemplares de sus épocas azul y rosa accesibles al público, se encuentran en Estados Unidos, los demás pertenecen casi todos a colecciones europeas particulares o a museos rusos. De estas épocas y aparte de las obras de la Barnes Foundation y del Museo de Baltimore, pueden admirarse otras bellísimas en el Museo de Cleveland ("La Vie", 1903), en el Fogg Art Museum de la Universidad de Harvard (colección de dibujos franceses), en el Museo de Arte Moderno de Nueva York ("La Coiffure, L'Acteur", 1905), y sobre todo en la National Gallery, colección Chester Dale, donde se encuentran, entre otros, el enorme lienzo de "La Famille de Saltimbanques" (1905), obra capital de los comienzos, que fue lo más sobresaliente en la famosa venta de la "Peau de l'Ours" en 1914. El "Portrait of Miss Gertrude Stein" (Museo Metropolitano) y el "Autorretrato" de 1906 (colección A. E. Gallatin, Museo de Filadelfia) anuncian el Cubismo que debuta con otra obra capital —pero esta vez para toda la pintura—, las "Demoiselles d'Avignon" de 1906-1907, legados por Miss Lillie P.

Bliss al Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Entre los conjuntos cubistas más notables e interesantes, hay que citar en primer lugar los del Museo de Arte Moderno y del Solomon R. Guggenheim de Nueva York y las magníficas colecciones Arensberg y Gallatin del Museo de Filadelfia. El Museo de Arte Moderno presenta, en salas maravillosamente instaladas, un panorama muy completo de todas las tendencias del Cubismo; del Cubismo más ortodoxo de Picasso, Braque y Gris al muy personal de Léger, de las búsquedas coloreadas de Robert y Sonia Delaunay, La Fresnaye ("La Conquête de l'air", 1913) y Kupka a las de la época llamada "Proto-Dada" de Picabia ("Je revois en souvenir ma chère Urdie", 1913), Arp y Marcel Duchamp, sin olvidar las tendencias derivadas del Cubismo como el Neoplasticismo y el Suprematismo. El Museo Guggenheim no es menos rico; contiene algunas de las mejores obras de Picasso, Braque, Gris, Léger, Gleizes y Villon, y una copiosa selección de pinturas y esculturas abstractas. Es tan rico que no puede presentar más que selecciones provisionales, mientras espera la próxima construcción del revolucionario "Spiral Museum" proyectado por el gran arquitecto Frank Lloyd Wright y en el que una pendiente helicoidal reemplazará las salas habituales. Entre las obras excepcionales debe hacerse mención especial de una decena de lienzos de Delaunay que constituyen el más bello conjunto consagrado a este pintor genial que fue sin duda alguna uno de los más grandes precursores de su generación y cuya importancia crece día a día.

No obstante, si hubiera que otorgar una distinción, sería a mi criterio el Museo de Filadelfia el que la mereciese. No sólo porque posee una de las mejores selecciones que actualmente puedan encontrarse de las obras más originales y significativas del siglo xx, sino también porque gracias a la intransigencia del admirable Albert Eugène Gallatin y de Louise y Walter Arensberg, no se ha hecho ninguna concesión a la mediocridad o a las tendencias bastardas del neoclasicismo. Como decía con gracia un crítico, este museo tiene sobre los demás "la ventaja de aquello que no posee". En un principio admirador de Whistler, después defensor de la Ash Can School, A. E. Gallatin reunió a partir de 1927 una magnífica colección de obras cubistas, especial-

mente de Picasso, Braque, Gris y Léger. Uno de sus méritos es mostrarnos —además de obras famosas como el gran lienzo de Picasso, "Les Trois Musiciens" de 1921 (digno compañero de los del Museo de Arte Moderno de Nueva York) o "La Ville" (1919) de Léger—, un valioso conjunto de papeles tapiz de Picasso y Braque de los años 1913-1914. Más aún que algunos cuadros tan citados por la crítica, estos papeles representan la esencia misma del Cubismo y deben ser considerados como los elementos básicos para la creación del actual lenguaje pictórico y del nuevo espacio plástico. Su influencia ha sido considerable en numerosas tendencias del arte abstracto, el Suprematismo por ejemplo. Pero como la vanguardia extrema a menudo pasa para el gran público como un arte de élites admisible sólo para algunos iniciados o para *snobs* ignorantes, la colección creada por Louise y Walter Arensberg inspiró durante mucho tiempo una cierta desconfianza entre los aficionados y críticos prudentes que la acusaban de un carácter parcial, sectario y en fin, excesivo. Afortunadamente, con el tiempo destacan los verdaderos valores y la historia ratifica ahora punto por punto las selecciones de estos aventurados mecenas. Sería imposible enumerar aquí las 216 obras reunidas por ellos y que comprenden un número increíble de obras maestras del Cubismo y del arte abstracto. Sin embargo, vamos a llamar especialmente la atención sobre dos conjuntos de inestimable valor: por una parte diecisiete esculturas de Constantin Brancusi que constituyen la mayor colección del mundo de las obras de este artista —uno de los mejores escultores de nuestra época—, y por otra, treinta y ocho cuadros, dibujos y objetos de Marcel Duchamp, entre ellos su obra capital, "La Mariée mise à nu par ses célibataires mêmes". Aun siendo francés, Marcel Duchamp es poco conocido en Francia, donde es prácticamente imposible ver sus obras; sin embargo, fue uno de los grandes innovadores de la primera mitad del siglo. Ilustrando y aventajando a la vez al Cubismo, Futurismo y Surrealismo, Duchamp, más que cualquier otro artista, desafía las clasificaciones arbitrarias. Ninguna etiqueta le va bien. El "Portrait de joueurs d'échecs" de 1911, su famoso "Nu descendant un escalier" de 1912 y la serie de "Nus vites" de la misma época resuelven algunos de los más arduos problemas del Cubismo, al mismo



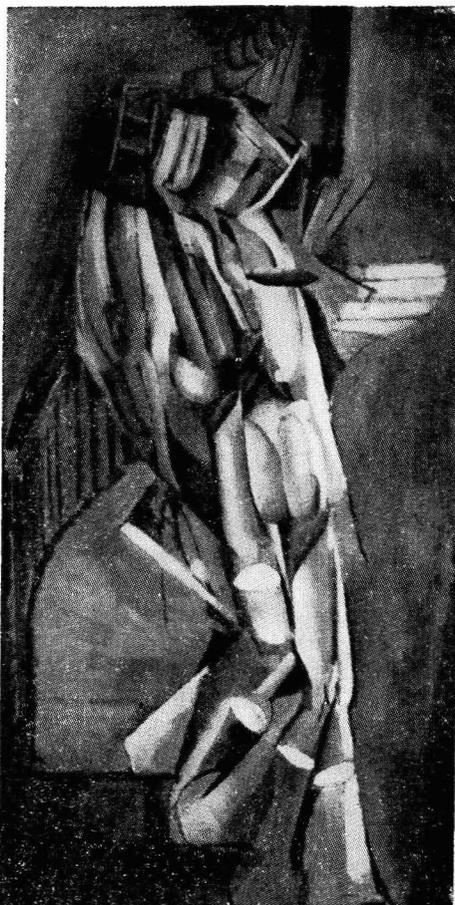
Gauguin. ¿De dónde venimos? ¿Qué somos? ¿Adónde vamos? Museum of Fine Arts, Boston

tiempo que afirman la necesidad de una representación plástica del movimiento. En cuanto a sus búsquedas ulteriores, si en su origen fueron de Dada y de la parte menos literaria del Surrealismo, hoy nos damos cuenta de que también contenían gérmenes de los más recientes descubrimientos en el arte: plantear el problema de la noción de "cuadro" con los "Ready Made", de los que la colección Arensberg presenta los mejores ejemplos y sobre todo la introducción del movimiento verdadero en la obra de arte.

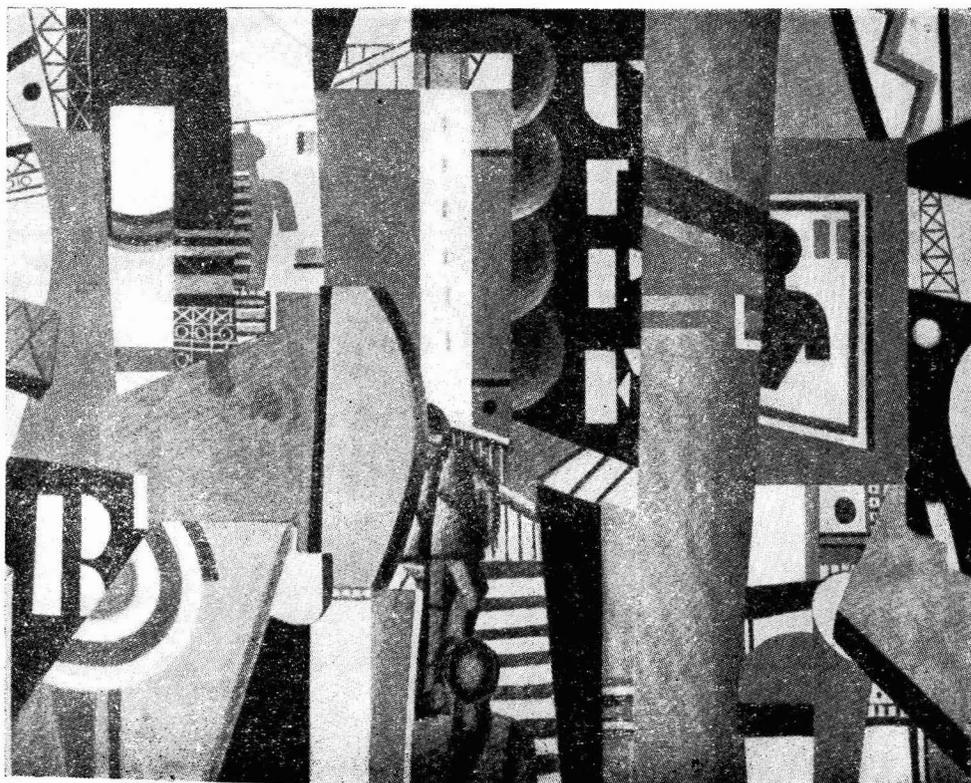
Este tipo de búsquedas, más que en Filadelfia pueden estudiarse en el Museo de la Universidad de Yale, en New Haven, con "L'Appareil rotatif, Optique de précision" de 1920 y los "Roto-reliefs" de 1934. En efecto, la Universidad de Yale conserva la estupenda colección de la "Société Anonyme" creada desde 1920 por Katherine S. Dreier, ayudada por Marcel Duchamp mismo. En un principio no se trataba, anotémoslo, de una colección propiamente dicha, sino de una institución para la propagación internacional del arte moderno, y cuya actividad fue considerable. Así, innumerables exposiciones y conferencias dieron idea al público norteamericano de las tendencias más valiosas del arte de vanguardia, al mismo tiempo que se constituía una colección permanente que, además de una gran sección de obras norteamericanas y de las escuelas holandesa y rusa, contiene importantes pinturas de Picasso, Braque, Gris, Léger, Villon, Gleizes, Metzinger y esculturas de gran valor de Duchamp-Villon, Brancusi, Archipenko, Lipchitz, Pevsner, etc. Una visita a Yale es indispensable sobre todo para el estudio de Dada, movimiento al cual se consagró el invierno pasado una notable exposición que comprendía obras en general poco conocidas en Francia de Duchamp, Picabia, Arp, Schwitters, Tour Donas y Suzanne Duchamp, junto con manuscritos, prospectos y números de revistas de los que las bibliotecas de la Universidad poseen numerosas y raras muestras.

Las colecciones modernas, como se ve, revelan mucho más que las colecciones

impresionistas —todas formadas después—, los gustos y temperamentos de sus creadores. Por ello mismo presentan un nuevo interés, el de ser más vivas. Naturalmente, también existen en Estados Unidos numerosos museos sin programa definido donde se puede tener una visión más general del arte del siglo xx. Aparte del Museo de Arte Moderno de Nueva York, ya citado, el Institute of Arts de Detroit y el Art Institute de Chicago ofrecen un panorama mucho más clásico, si se puede decir, de las diversas escuelas o personalidades. El segundo sobre todo permite admirar numerosas obras de gran valor del Cubismo y del



Duchamp. Desnudo bajando una escalera



Léger. La villa. Philadelphia Museum of Art

arte abstracto. Y en fin sería injusto no citar los museos de Buffalo, Minneapolis o Saint-Louis. Pero son, al menos según mi criterio, las grandes colecciones con tendencias las que mayor interés ofrecen, no sólo porque trazan corrientes en la inmensidad de la producción contemporánea y dan una interpretación, con frecuencia juiciosa, de la evolución de las artes, sino también porque reflejan con bastante fidelidad las vías por las que el arte europeo, y muy especialmente el de la escuela de París, ha penetrado en el Nuevo Mundo.

Es imposible dar aquí detalles de esta penetración. Limitémonos a recordar que fue en 1886, con la exposición organizada en Nueva York por Durand-Ruel en las American Art Galleries, cuando el Impresionismo hizo su verdadera entrada en América. Ya sostenido allí por algunos amigos de Mary Cassatt y en particular por los Havemeyer que compraron pasteles de Degas desde 1873, fue considerado desde entonces como el más importante movimiento francés. Pero la admiración de algunos aficionados no bastó para agitar el curso del arte norteamericano, hundido en el academicismo. Para que eso sucediera fue necesario esperar la revelación de la Exposición de Arte Moderno de 1913, más conocida como Armory Show. Esta exposición, organizada primero en Nueva York y después en Chicago por la Association of American Painters and Sculptors, presidida por Arthur B. Davies, mostró brutalmente al gran público el último estado de la pintura europea de vanguardia, aún prácticamente desconocida a pesar del apoyo que le daban en París mecenas prevenidos como Gertrude y Leo Stein y de los magníficos esfuerzos de Alfred Stieglitz en Nueva York. El efecto fue como el de una gran ola que barriese las convenciones mejor establecidas. No sólo este advenimiento transformó de un día para otro el sentido de la evolución artística norteamericana, enalteciendo a una falange de pintores jóvenes aún ridiculizados la víspera, y despertando el interés activo de numerosos coleccionistas, sino que además marcó una verdadera toma de conciencia en la sociedad norteamericana, de pronto rebelde a una forma de civilización que comenzaba a fijarse, a cristalizarse. Desde este punto de vista, se puede decir que la *Armory Show* marca una fecha tanto en la historia espiritual, e incluso social, de los Estados Unidos como en su historia artística. Su éxito señaló además el más importante jalón de la penetración del arte francés en ese país. Fue la Escuela de París, magníficamente representada entre las seiscientas obras entresacadas de todas las tendencias modernas europeas, la que obtuvo resonancia más profunda y duradera. El "Nu descendant un escalier" de Marcel Duchamp, por ejemplo, produjo él solo, tanto entre los admiradores como entre los detractores, un efecto tan considerable que hoy día es visto por los norteamericanos como uno de los clásicos de la pintura.

Es así como podemos afirmar sin exageración que el arte francés no está sólo presente en los Estados Unidos por las obras expuestas en los museos, sino también por la influencia que supo tener y conservar en la conciencia artística del pueblo norteamericano.

(Traducción de Carmen Meda Redondo)

ARTES PLASTICAS

CINCO PINTORES MUERTOS

Por Justino FERNANDEZ

CINCO pintores muertos,* cinco pintores cuyas obras perpetúan sus vidas, presenta en esta Exposición de Homenaje la Dirección General de Difusión Cultural, de la Universidad, organizada por la Sección de Artes Plásticas, con todo esmero y entusiasmo. Cada uno de ellos supo expresar su personalidad por medio del difícil arte de la pintura, lo que quiere decir que se trata de cinco personalidades bien definidas que contribuyen en no escasa medida a enriquecer el panorama de la pintura mexicana de nuestro tiempo.

Las obras de Julio Castellanos, el primero del grupo en desaparecer súbitamente, son limitadas en número, más profundas por sus calidades humanas y pictóricas. Gran dibujante, litógrafo y pintor de aguda conciencia y responsabilidad, alcanzó una perfección en su arte que puede cifrarse en su última obra: su *Autorretrato* (1947. Col. I. N. B. A.). Allí en su rostro señero y en su mirada perpleja se encuentra todo el sentido de su carácter, reservado, indagador, con los ojos abiertos al infinito. En verdad Castellanos fue un artista y un pensador que no encontró respuesta a sus interrogaciones, pero que sí realizó una expresión propia para manifestarlas. Su obra, inconfundible con otras, está llena de ternura y sabiduría. No puede decirse de él que se haya malogrado.

De Miguel Covarrubias nos queda el recuerdo de su jovialidad y de su talento; ambos se encuentran resumidos en sus obras, en sus numerosos dibujos, litografías, acuarelas, caricaturas, ilustraciones y pinturas. Su hábil mano supo traducir todas las inquietudes de su es-

* Palabras leídas en la inauguración de la Exposición en Homenaje a 5 Pintores Mexicanos Desaparecidos, el 28 de noviembre de 1958.

píritu, que no eran pocas, si bien acabaron por centrarse en su interés por nuestro mundo indígena antiguo. Su contribución como escritor en ese y en otros temas que nos descubrió su intuición de artista, es casi tan importante como su obra de pintor. Pero, ante todo queda el habilísimo dibujante, capaz de sintetizar en tres rasgos todo el carácter de una persona y de hacerlo con tal arte y gracia que convence de la realidad expresada, al mismo tiempo que deleita. Su arte abarca desde el folklore hasta los más refinados planos de la cultura. Es un arte sabio, sintético y amable, en ocasiones con un dejo de ironía.

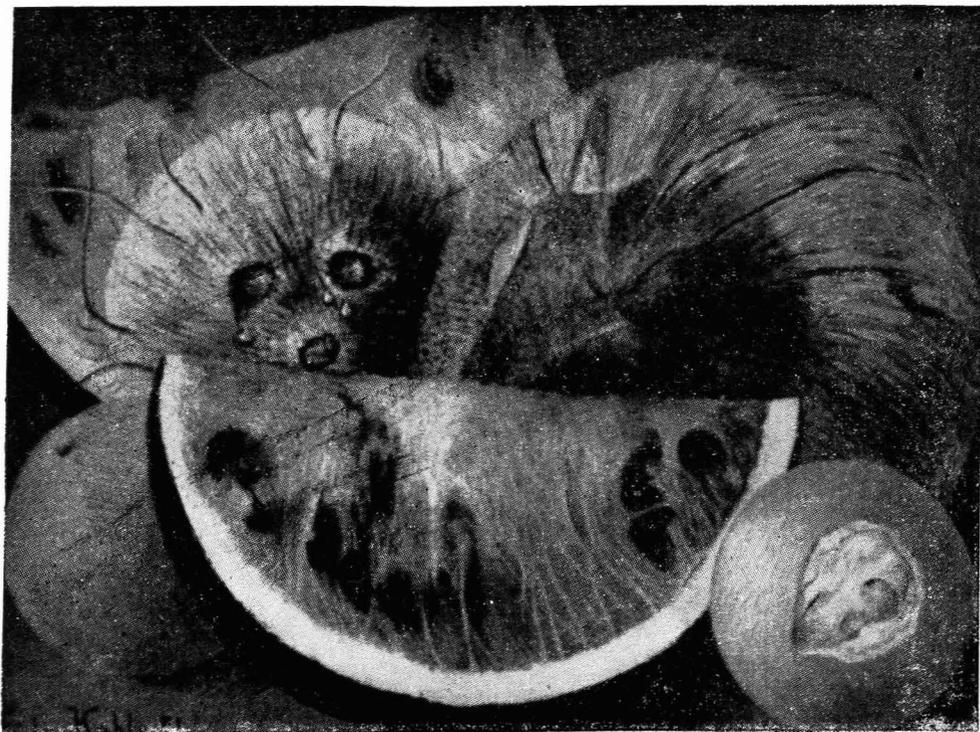
En Alfonso Michel había un trotamundos y un artista que comenzó a pintar en serio un poco tarde en la vida, lo cual no le resta a su obra ni calidad ni mucho menos interés, antes por el contrario, maduro estaba y con los ojos llenos de imágenes que volcó en sus pinturas, complejas en su concepción, ricas en colores, en reminiscencias, en sutiles intenciones. Lo sorprendente en Michel es que haya conservado suficiente juventud de espíritu y almacenado muchas experiencias y que haya sabido comunicárnoslas por medios pictóricos. Además, es un ejemplo de que los muchos años en el extranjero no secan en un mexicano su raíz original. En su obra resuenan ecos de la pintura del siglo xx, pero supo dar una expresión personal y de gran calidad.

En los planos superiores de la pintura contemporánea se encuentran las obras de dos artistas mexicanas que consagraron sus vidas a expresar sin ambages sus visiones de la vida y el mundo. En ellas se encuentran valores y matices peculiares y bien femeninos, no obstante su fuerza.

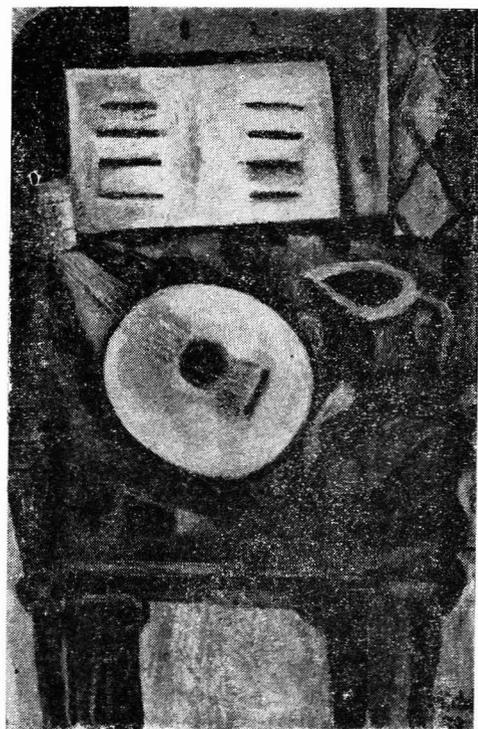
Hace tiempo que dije de la pintura de María Izquierdo que en ella se encontraba una "poesía salvaje", y no me arrepiento. En efecto, se trata de poesía, entiéndase bien, es decir de creación auténtica, pero de una bravura que de haber surgido unos años antes se hubiera puesto a la cabeza de *Les fauves* (las fieras), como llamaron a Matisse, a Dufy y tantos otros que a principios del siglo quisieron reaprender el lenguaje de los niños, empezar de nuevo desde cero, para expresar ante todo sus sensaciones. Hoy día estamos ya tan acostumbrados a estridencias y vaciedades de todo tipo que aceptamos sin escándalo un arte como el de María Izquierdo como algo natural y familiar; sin embargo, con sólo pensar en la tradición académica se hace evidente el salto que ha dado la pintura contemporánea hacia la libertad de expresión. Por su espontaneidad, por su sentido del color, por su intuición, que iba directa a su objetivo, María Izquierdo nos dejó una obra sincera y emocionante que cuenta entre las mejores.



Covarrubias. "jovialidad y talento"



Frida Kahlo. "introspectiva, imaginativa"



Michel. "juventud de espíritu"

La obra pictórica de Frida Kahlo es de carácter distinto, introspectiva, imaginativa, intelectual; pero su gracia, su oficio refinado y un "no sé qué" popular la salvan de toda rigidez o sequedad. Representa la última novedad de la pintura del siglo xx, antes de las corrientes "no objetivistas". Ella es todo lo contrario. Ahonda en los objetos convertidos en símbolos y así se sirve de la metáfora para expresar los más recónditos sentidos de su ser, en que van incluidos recuerdos, anhelos, interrogaciones y algunos rasgos freudianos que supo tratar con la mayor delicadeza y sabiduría, si bien en algunos casos llegó a la crudeza, pero siempre dentro de los límites estrictos del arte. Espíritu complejo, atormentado, bajo la apariencia de jovialidad, intentó la definición de sí misma y creó su obra,

refinada, llena de interés, emocionante y original, que viene a ser una especie de diario íntimo, realista en su fondo y al mismo tiempo lleno de fantasía en sus formas.

Para el espíritu de universalidad todo arte tiene cabida, por eso la Universidad Nacional Autónoma de México ve como hijos propios a los artistas, que con sus obras contribuyen al conocimiento humanista, y por eso rinde homenaje en esta ocasión a cinco pintores, a cinco poetas que con sus cantos enriquecen nuestras vidas. Así, podemos decir con palabras de López Velarde en su oración fúnebre a Saturnino Herrán: "la próxima inviernada... descubrirá que no son nuestros miembros los que se llenan de su frío, sino ella la que se quema de nosotros".



"mitad oyente y mitad ejecutante"

que tuvieron que cantar en público, un poco o un mucho a su pesar. Y ahora, corroborados por el éxito obtenido en la sala de conciertos, se decidieron a grabar el disco Gramex titulado *Canciones españolas del Renacimiento*, en el que se agrupan piezas del Cancionero de Palacio, del de Upsala, del de Medinaceli, de la *Recopilación* de Juan Vásquez y de las *Canciones y villanescas espirituales* de Francisco Guerrero, todas muy bien cantadas. La funda del disco tiene en su anverso un lindo dibujo de Elvira Gascón y en su reverso una excelente nota de Antonio Alatorre sobre la música grabada, más una breve presentación que dice así: "El Grupo Alatorre es un conjunto de aficionados que desde hace años consagran sus ocios a la música del Renacimiento español. La pasión que por ella sienten —unida a sus conocimientos musicales y literarios y a su buen gusto— compensan las deficiencias naturales del aficionado. Así lo ha comprendido el público culto de México, que en varias ocasiones no ha regateado su aplauso a este entusiasta grupo de cantantes".

Por dos veces aparece en tan breve espacio la palabra *aficionado* y la segunda con un sentido que nada tiene de elogioso. Y no me parece justo. Porque no hay razón para admitir que al aficionado le sea natural ninguna deficiencia. Para comenzar, cuenta él siempre con una cualidad que con frecuencia le falta al profesional: la afición, es decir, el amor al arte, cualidad sin la que ningún hombre podrá considerarse un artista cabal. Y además el ser aficionado no significa necesariamente carecer de la suficiente capacidad técnica para el cultivo del arte. Ahí están los componentes del Grupo Alatorre que lo demuestran. La incapacidad técnica se encuentra, en cambio, en muchos profesionales, sea por falta de talento, preparación deficiente o exceso de rutina. Todos hemos oído a cantantes de ópera famosos destrozarse con su desafinación, mala medida y peor sentido del equilibrio ciertos tercetos y cuartetos *a cappella* que hay en algunas obras, cosa que no ocurre nunca con los *aficionados* Alatorre, a pesar de las grandes dificultades que encierra el género polifónico, más grandes casi siempre que las de aquellos trozos operísticos.

En correspondencia con el sentido un poco despectivo que se suele dar al término *aficionado*, se usa en sentido contrario el de *profesional*, y en estos días se está abusando mucho —por parte de los cronistas de conciertos y revisteros de discos— del de *profesionalismo*. Cuando esos

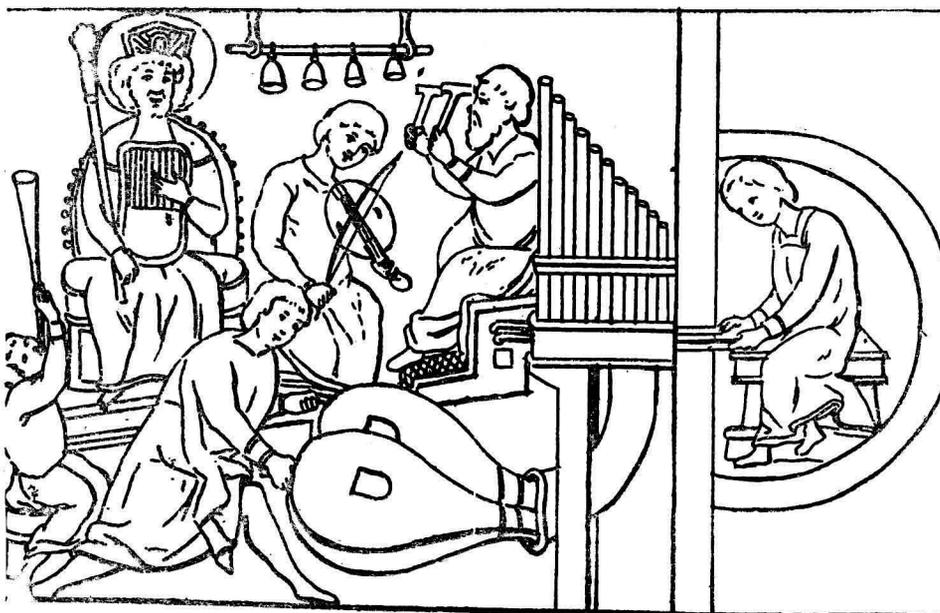
M U S I C A

LOS ALATORRE Y EL CONCEPTO DE PROFESIONALISMO

Por Jesús BAL Y GAY

LA MÚSICA se escribe y edita hoy para que se consuma y se consume en el concierto público. Pero la polifonía vocal clásica —profana, no sacra— se destinaba en su época al consumo doméstico, y quienes se encargaban de que se consumiera en la ejecución eran muchas veces los mismos que habían de saborearla. Si hoy los participantes en un concierto se dividen en ejecutantes y oyentes, en aquella época solían fundirse en una especie de centauro mélico, mitad oyente y mitad ejecutante, un ser superlativamente apto para penetrar en la música y penetrarse de ella. La música, en ese plano, venía a constituir un arte para *aficionados*, en el sentido más riguroso del término. (Claro está que los grandes señores tenían músicos profesionales a su servicio, pero lo importante aquí es que ellos mismos y sus invitados gustaban de participar con aquellos en la ejecución de la música.)

Que tan noble costumbre se haya conservado en algunos lugares o renazca en otros es algo que alegra el corazón de todo músico o amante de la música. En Inglaterra, por ejemplo, está viva en los clubes de aficionados al madrigal y en los colegios de las grandes universidades. Y aquí, en México, existen algunos grupos de amigos que se reúnen periódicamente para cultivar en privado ese delicioso género. Uno de ellos es el de los Alatorre, formado por Antonio y Enrique Alatorre, sus respectivas esposas, Margit Yolanda y Jasmín Reuter, ninguno de ellos músico profesional. Sábado tras sábado y desde hace años han venido dedicando unas horas a cantar piezas del repertorio polifónico español, con todo el amor y desinterés del buen aficionado. Y como todo lo que se hace bien, con devoción, con rigurosa honestidad, acaba trascendiendo sus iniciales límites y propósitos, un día llegó en



Ante-manuscrito de P. 1002.

"un arte para aficionados, en el sentido más riguroso del término"

señores quieren elogiar de veras a un músico, en seguida recurren a ese término, como si la perfección técnica, la intuición interpretativa y el buen gusto fuesen sinónimos de profesionalismo. Este vocablo significa, según el Diccionario de la Academia, "cultivo o utilización de ciertas disciplinas, artes o deportes, como medio de lucro", nada más, y así se lo había entendido siempre. Pero ahora resulta que implica además un auténtico dominio del arte, incluso un evidente sentido de responsabilidad, y eso sí es un disparate.

La cosa arranca de lejos, con el uso de *aficionado* en el sentido de persona que practica el arte sin gran asiduidad ni intención de lucro, pues ello parece implicar una cierta actitud caprichosa e irresponsable de tal persona, además de su relativa falta de oficio debida a la poca asiduidad de la práctica. Frente a ese tipo aparece el de profesional, al que gratuitamente se le concede todo lo que, no menos gratuitamente, se pretende, negarle al aficionado, como si no pudieran existir profesionales ineptos y deshonestos en el ejercicio de su arte.

En rigor, el profesionalismo es una cuestión de economía privada que a nadie debe interesar: de qué vive Fulano. El escritor, el pintor, el músico puede que no viva —que no pueda vivir— de su oficio. Parte de su tiempo lo ha de dedicar a otro género de actividad. Y entonces se nos plantea el problema de tener que decidir, dada esa circunstancia, si ese hombre es un profesional verdad o un mero aficionado de la literatura, de la pintura, de la música. Si admitimos que lo primero, ¿a qué le llamaremos ser aficionado? Y si decidimos que lo segundo, ¿cuántos ver-



Antonio, Enrique, Margit y Yolanda Alatorre, y J. Reuter

daderos profesionales podremos señalar entre los más ilustres escritores, pintores y músicos?

Poniéndonos rigurosos, sería cosa de preguntar si se puede ser profesional en dos o más disciplinas simultáneas. Si decidimos que no, automáticamente declararemos, por ejemplo, a St.-J. Perse, Borodin y, lo que es más, a muchos de los grandes artistas del Renacimiento, aficionados, nada más que aficionados. Si decidimos que sí, no estableceremos diferencia alguna entre el aficionado y el profesional. Hay músicos que viven exclusiva-

mente de la música y que no tienen ninguna otra actividad. Esos, se dirá, son auténticos profesionales. Pero no hay que precipitarse. Porque una cosa es componer, otra tocar un instrumento, otra dirigir orquestas, otra escribir crítica. Y es raro, muy raro el caso del compositor que no hace otra cosa que componer y, además, vive de la composición. Lo más frecuente es que busque el diario sustento como instrumentista, como profesor, como director de orquesta o como crítico. Así pues, ya no podríamos llamarlo un compositor profesional, según el rigor que algunos pretenden para semejante término. Berlioz vivió más del periodismo que de la composición: *ergo* no fue (?) un compositor profesional. Mahler y Strauss tampoco, puesto que dedicaron gran parte de su tiempo a dirigir. Y así tantos y tantos otros. Porque vivir exclusivamente de la composición significaría, en la mayoría de los casos, morir de hambre.

En resumen, lo sensato será que nos abstengamos de caer en el afán de distinción entre el aficionado y el profesional. El músico, el poeta, el pintor es buen o mal artista: eso es lo que importa. Cómo alcanzó excelencia, de qué vive, qué otras aficiones tiene, son todas cuestiones absolutamente ociosas. Los Alatorre cultivan con gran habilidad la polifonía clásica, infinitamente mejor que muchos coristas profesionales y que muchos divos de la ópera —si éstos se pusieran a cantar esa música—: son, por tanto, unos excelentes artistas. Por el ahinco que ponen en ello, por el sentido de responsabilidad que preside siempre sus actuaciones, sería precisamente un error calificarlos de profesionales: son más bien unos aficionados en grado superlativo. Pero que se les llame aficionados y que al hablar de ellos se aluda a "las deficiencias naturales del aficionado", cuando en la jerga periodística se está usando el vocablo *profesionalismo* como sinónimo de perfección y sentido de responsabilidad artística, lo considero sobremedida peligroso, más para el público que para ellos mismos.



"ser aficionado no significa carecer de la suficiente capacidad técnica"

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

¿QUÉ PUEDE esperar normalmente el espectador de cine en 1959? Y digo "normalmente" porque lo que llega a nuestras pantallas es un extraño e indefinido standard de distribución que generalmente no incluye a la mayoría de las películas de Festival y deja aparte las obras esenciales de varios países productores (Suecia, Rusia, Checoslovaquia, Japón, etc.).

O mejor, dadas estas circunstancias, sería invertir la pregunta y decir ¿qué debe buscar el espectador de cine en 1959?

Si analizamos un poco la cuestión veremos que todo se reduce a la localización de unos cuantos nombres. Porque en definitiva y existiendo en cada país dos tipos de producción diametralmente opuestos (la comercial y la excepcional) las películas de valor son en realidad obras personales, obras de un director.

Echemos por lo tanto una ojeada panorámica sobre los directores actuales, activos, y de los cuales un aficionado al buen cine puede —también "normalmente"— esperar obras nuevas y de suficiente calidad. Esta ojeada puede servirnos de cuadro y guía sobre nuestras futuras incursiones en la mágica oscuridad de las salas de cine.

Y como hay que seguir algún orden, vayamos por el de las industrias que —cuantitativamente de más a menos— alimentan nuestra exhibición.

ESTADOS UNIDOS

De la producción norteamericana podemos esperar obras de valor de los siguientes directores (una breve referencia a algunas de sus películas ya exhibidas en México servirá para situarlos):

Robert Aldrich

El beso de la muerte, Pasión otoñal, Ataque, Intimidad de una estrella. Sin duda el más importante renovador del cine estadounidense desde Orson Welles. Filma actualmente en Europa. Con él no hay problema de selección. Todo lo hace magistralmente.

Richard Brooks

Semilla de maldad, Los hermanos Karamazov. Su personalidad no se realiza frente a lo literario o intelectual pero es sólido y generoso cuando se atiende a temas domésticos (delincuencia, problema racial, westerns, etc.).

George Cukor

Nace una estrella, Les girls. Maestro siempre al día de la vieja guardia Cukor nos reserva aún mucho de su gusto, de su concepción del ritmo y de la imagen. Con Nicholas Ray es el único que sabe utilizar cinematográficamente el cinemascop.

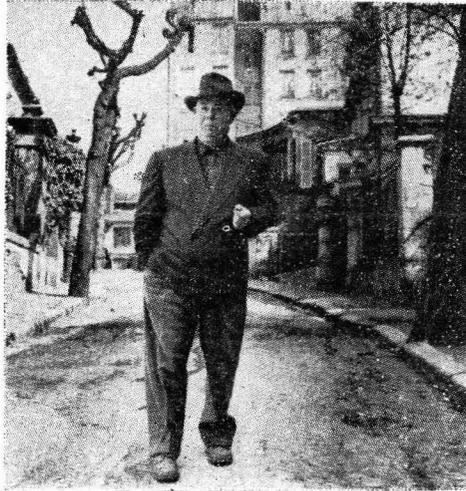
Stanley Donen

Cantando bajo la lluvia, La Cenicienta de París, Juego de pijamas. De talento incontestable, ágil gracia y gusto certero, Donen es el maestro incontestable de la nueva comedia musical. Es lástima que

ese talento se utilice a veces sólo para la trasposición a la pantalla de comedias de éxito en Broadway (como en *Juego de pijamas*).

Elia Kazan

Nido de ratas, Al Este del Edén, Un rostro en la muchedumbre, Baby Doll. Aunque abarca siempre más de lo que



Renoir. "todo vale la pena"

aprieta Kazan sigue siendo el más extraordinario director de actores del cine norteamericano. Su inquieta búsqueda de temas nuevos promete todavía obras excepcionales.

Stanley Kubrick

Casta de malditos, La patrulla infernal. El más interesante de los directores jóvenes. Esperemos que su extraordinario virtuosismo técnico no le impida alcanzar la justa profundidad que sus argumentos merecen.

Sidney Lumet

Once hombre en pugna. Basta con su primera película para esperar mucho de él.

Alexander Mackendrick

El quinteto de la muerte, La mentira maldita. Este inglés adoptado por el cine americano ha dado muestras de un notable desarrollo en su visión cinematográfica. Falta aún una definitiva confirmación de su *La mentira maldita*.

Otto Preminger

Juana de Arco, Carmen Jones, Buenos días tristeza. Preminger busca siempre en todas direcciones. No siempre acierta pero siempre sorprende — y sabe transformar cualquier película en una obra artística.



Jack Palance en Ataque. Aldrich, "renovador del cine"



René Clément

Nicholas Ray

Viven de noche, Rebelde sin causa. Auténtico artista del cine su lenguaje se expresa *naturalmente* en imágenes. Pero en su fluidez y su sentido del espacio hay también una secreta poesía que permanece como su mejor residuo. Esperamos con impaciencia su *Bitter Victory*.

Martin Ritt

El hombre que venció al miedo, Noche larga y febril. Una primera película magnífica. Después parece haberse enmarañado un poco en el sistema de gran producción comercial. Pero todavía tiene tiempo de definir su talento.

Frank Tashlin

La rubia explosiva, En busca de un hombre. Si Aldrich renueva el cine en general y Donen la comedia musical, Tashlin es el renovador de la comedia satírica y la farsa. De su antigua profesión de caricaturista tiene el sentido de lo absurdo que aplica con libertad y despreocupación en películas de desenfadada construcción y llenas de hallazgos.

Billy Wilder

Amor en la tarde, Testigo de cargo. Todo depende del tema. Pero cuando este da oportunidad de desarrollarse a su fina ironía vienesa se alcanza lo mejor.

William Wyler

Sabrina. Gran profesional de estructura impecable abarca todos los géneros con el mismo preciosismo y la misma perfección de estilo.

Fuera de los anteriores quedan aún posibilidades. John Ford puede aún darnos una de sus grandes obras. Se menciona una gran película de amor del barroco Vicente Minelli (con John Kerr y Pier Angeli). Anthony Mann puede lograr otro de sus ya clásicos *westerns*. George Stevens sigue insistentemente buscando la obra maestra. Y del comercializado King Vidor se puede esperar siempre algo, aunque solo sea una gran secuencia erótica.

¿Y Orson Welles? Sí, claro. Siempre y cuando tengamos por fin ocasión de ver sus últimas realizaciones. Pero ello parece tan lejano...

FRANCIA

El cine francés es sin duda alguna el cine europeo que mayor difusión tiene en México. Desgraciadamente parte de ella se dedica a la sexualidad barata y a la comedia de pobre calidad. Sin embargo hay que conservar la vista fija en algunos nombres...

Alexandre Astruc

Sólo sabemos de Astruc por referencias. Pero estas son tan buenas que espe-

ramos con impaciencia *Le rideau cramoisi, Les mauvaises rencontres y Une vie.*

Claude Autant-Lara

El Diablo y la Dama. Lleva mucho silencio. Pero hay que seguir esperando su sensibilidad, su habilidad y su magnífica dirección de actores. Ojalá llegue aquí su *Traversée de Paris* con Bourvil y Gabin.

Robert Bresson

Un condenado a muerte se escapa. Sin duda alguna uno de los más grandes directores del cine actual. Ascético, interior, intelectual pero sensible y de tono increíblemente *justo*, Bresson es hoy uno de los muy pocos que puede transponer en imágenes el valor *literario* de sus muy escogidos argumentos. No se concibe en él más que la obra maestra. Trabaja ac-



Bresson. "la obra maestra"

tualmente en la filmación de un tema sacado de la novela del Graal.

Rene Clair

El silencio es oro, Las grandes maniobras, Puerta de Lilas. Ya sin la ágil frescura de sus primeras obras, Clair seguirá probablemente la ruta de *Puerta de Lilas*. Pero siempre habrá algo admirable que ver en su nostálgico y melancólico humorismo actual.

Rene Clement

Juegos prohibidos, Monsieur Ripois, Gervaise. Otro de los más grandes. No sabemos qué temas abordará después del absoluto naturalismo de *Gervaise*. Pero en su interna lucha entre la poesía y el peso de la realidad es probable que vuelva a ser otra obra extraordinaria. Es lo único que sabe hacer.

Jules Dassin

Rififi, El que debe morir. Liberado de sus ataduras hollywoodenses y de sus compromisos comerciales Dassin busca desesperadamente su gran obra. Aunque su ambición pueda resultar desmesurada su poderoso aliento nos reserva aún grandes momentos. Todo es posible en él, hasta un grandioso fracaso.

Franju

Tampoco ha llegado a México nada de la obra de esta gran esperanza del cine francés. Las referencias de su sentido trágico del realismo y de su violenta poesía son extraordinarias.

Louis Malle

Ascensor para el cadalso, Los amantes. El más interesante de los directores jóvenes (26 años) cuyas obras hayamos visto. Su intención puede hasta ahora estar por encima de la realización, pero su inconformismo y su independencia creadora resultan excepcionales. Mucho depende de la libertad y posibilidades que le conceda su productor.

Jean Renoir

El río sagrado, Las cosas de París. Sí, Renoir siempre. Magistral y sutil. Lírico y afilado. Despreocupado y preciso. Todo lo que sea de Renoir vale la pena, aunque a veces nos deje indecisos y un poco descentrados.

Roger Vadim

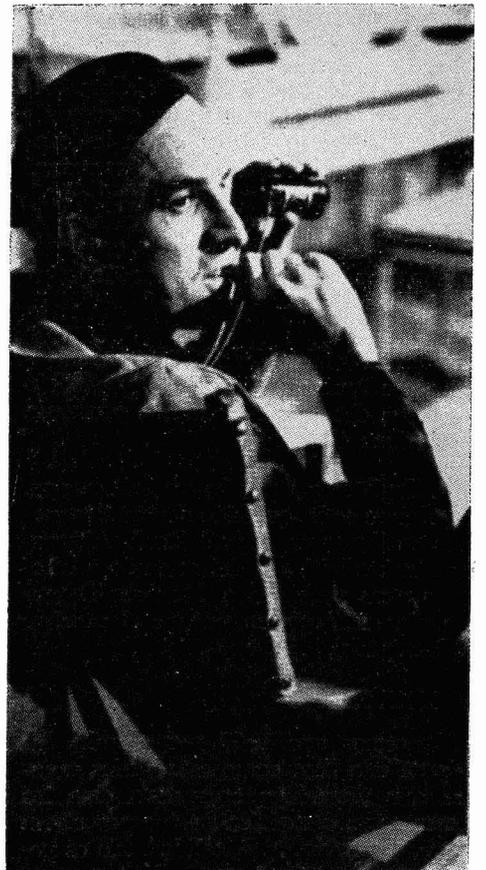
Sucedió en Venecia, Y Dios creó a la mujer. A pesar de lo infumable de sus argumentos hay en Vadim un real talento para la imagen. Encuadres sorprendentes, continuidad "como al azar", sabias rupturas de equilibrio, compensan siempre momento a momento una totalidad hasta ahora limitada y absurda.

SUECIA

El cine sueco es solo un nombre, pero qué nombre...

Ingmar Bergman

Sueños de mujeres, El umbral de la vida, Un largo viaje. Con Bresson y Clément, Bergman es la cúspide del cine de hoy. A la vez metafísico, onírico, cruda-



Bergman. "cúspide del cine de hoy"

mente realista, extraordinariamente inteligente y de delicadísima psicología. Esperamos con impaciencia *Sonrisas de una noche de verano*, *El séptimo sello* y *El ocaso de un cirquero*.

ITALIA

Silenciosos Rossellini y Da Sica sólo queda...

Federico Fellini

La Strada, *Las noches de Cabiria*. Aunque los grandes aciertos de sus películas no pertenecen solo a la interpretación de su esposa, quisiéramos confirmar su talento en una película sin Giulietta Massina.

Y claro, queda además Luigi Visconti. ¿Pero cuando veremos por fin *Senso*?

ALEMANIA

Comienza ya en México un aluvión de películas alemanas en cuya mayoría se pretende demostrar que los nazis no eran nazis (películas que incluso nos harían dudar del propio Hitler), pero sólo dos nombres merecen la atención:

Helmut Kautner

Las hazañas del cabo Ash, *Monpti*. Un talento verdadero, pero que parece estarse hundiendo en la producción comercial de la nueva UFA. Sin embargo dejémosle otra oportunidad.

G. W. Pabst

El último acto, *Rosas para Bettina*. Aunque por alguna oscura razón firma a veces películas no realizadas por él (*Rosas para Bettina*), el nombre de Pabst sigue unido a las realizaciones más brillantes y trágicas del cine. Su amor por el detalle resulta de una grandeza y emoción excepcionales.

ESPAÑA

Junto a los cuplés y a los niños prodigio dos hombres hacen cine de verdad en este país...

J. A. Bardem

Cómicos, *La muerte de un ciclista*, *Calle mayor*. Abandonando un exceso de virtuosismo en el corte Bardem ha evolucionado un estilo a la vez clásico y muy moderno. Encuadres y originalidad admirables. Y una penetración conciente y amarga de la realidad que lo convierte en algo más que un simple gran director.

L. G. Berlanga

Bienvenido Mr. Marshall. Su fina ligereza y su humor substancioso y medido nos hacen desear ver su última premiada realización: *Calabuig*.

De Inglaterra y Japón no hablaremos. La primera se ha quedado sin sus dos mejores realizadores (Carol Reed, Alexander Mackendrick) y del segundo no llegan apenas películas a México. Tengamos sin embargo en cuenta el nombre de Mizoguchi.

¿Y MEXICO?

Esperemos que 1959 nos permita incluir en una lista como esta varios nombres que devuelvan a nuestro cine los elementos substanciales de que por ahora carece: intención, arte, calidad. No es pedir tanto, después de todo. Y hay gente que puede hacerlo...

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

LAS MANOS SUCIAS

A PROXIMADAMENTE a diez años de su estreno en México, esta reposición de una de las muy conocidas piezas de Jean Paul Sartre, cuando la ideología de la obra ha dejado de ser novedosa, para convertirse casi en una especie de lugar común, permite sin embargo apreciar mucho más libremente las evidentes cualidades que Sartre posee como dramaturgo, como literato.

No queremos decir con esto que las ideas expuestas en la obra carezcan de importancia o hayan perdido actualidad o veracidad; pero un casi innumerable número de ensayos, de comentarios, de estudios y teorías marginales, han puesto tan repetidamente al alcance de toda clase de lectores la mayor parte de éstas, que traer a cuento su significado o su importancia en esta nota parece totalmente innecesario. Baste con señalar que el problema de la libertad, la responsabilidad, la influencia del azar o el destino, etc., se ponen a discusión tan frecuentemente y con tanta intensidad como en las demás obras del autor. Pero aparte de esto los distintos resortes dramáticos, los conflictos psicológicos personales, la línea exterior de la acción, la técnica, el lenguaje, elegidos por el dramaturgo para presentarlos, adquieren independientemente un enorme interés y demuestran con claridad que Sartre, en sus obras de teatro, es por encima de todo y antes que nada, un eficientísimo dramaturgo, plenamente conciente de las exigencias escénicas, que intenta por sobre todas las cosas *narrar* lo más clara e intensamente posible.

En *Las manos sucias* todos los elementos dramáticos necesarios al tema están magníficamente explotados. El conflicto a pesar de ser de un orden eminentemente moral, o precisamente por esto, de acuerdo con la técnica realista elegida por el autor, se presenta a través de los persona-

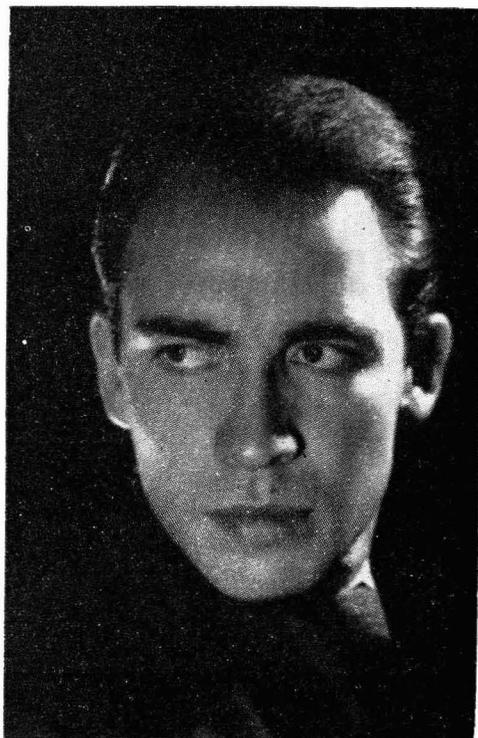
jes, individualizando a estos por completo mediante un acertado sistema de caracterización personal, con un lenguaje y una escala de sentimientos y reacciones que corresponden exclusivamente a cada uno de ellos, sin que el autor pretenda convertirlos en símbolos antes de que adquieran presencia escénica como tales, con lo que excluye toda posible abstracción. Una vez realizada esta labor la historia se desenvuelve y soluciona, dentro de la más estricta lógica, alimentándose con los distintos choques emotivos surgidos de la situación conflictiva en la que se ha situado a los caracteres, situación que, por otra parte, está perfectamente planteada y motivada, con lo que la progresión dramática se logra de una manera fácil y natural. Y por último la construcción en escenas adquiere una indiscutible unidad gracias a la validez con que cada una de ellas parece provocada por la anterior y a la exacta medida con que independientemente han sido desarrolladas éstas, convirtiéndose la obra en un círculo perfecto que se cierra y se basta en sí mismo.

De este modo *Las manos sucias* resulta no sólo una obra de indudable interés por la índole de los problemas abordados en ella, sino también un excelente ejemplo de cómo debe servirse un buen dramaturgo de sus ideas para convertirlas en material artístico, susceptible de ser juzgados desde un punto de vista exclusivamente teatral, estético.

La puesta en escena, a cargo de uno de los varios grupos experimentales patrocinados por la Universidad, a pesar de las naturales limitaciones de este tipo de grupos, resulta bastante satisfactoria. Jebert Darien dirigió cuidadosamente a los actores, imprimiendo a la representación un ritmo nervioso y violento que contribuye a subrayar la efectividad de la obra, equilibrando con gran acierto el desarrollo particular de cada escena y poniendo especial cuidado en matizar los distintos aspectos de la caracterización, que tan claramente señala el autor. Sin embargo no pudo evitar un cierto acartonamiento, una ligera exterioridad en el tono general de la actuación, producido por la frecuencia con que todos los actores repiten el mismo tipo de actitudes, aunque este defecto se debe en gran parte a la inevitable falta de experiencia de éstos.

De los actores destacan muy especialmente Aarón Hernán, que alcanza un espléndido nivel interpretativo como Hoerderer, proyectando con justicia y naturalidad toda la atracción y el poder vital de este espléndido personaje, y Sergio Barrios, como Hugo, quien, a pesar de parecer algunas veces ligeramente envarado, logra vencer esta limitación y se coloca muy eficazmente dentro de su angustiado y titubeante personaje. En tipo y muy bien aprovechados Horacio Ruelar y Rubén Islas, como Slick y Georges. Y muy equilibrado el resto del reparto.

La escenografía de Guillermo Contreras, contribuye notablemente a la eficacia de la representación, gracias a la habilidad con que el escenógrafo logró solucionar



A. Hernán. Destaca como Hoerderer



La piel de nuestros dientes. Una escena con Carmen Bassols

el problema que implicaban los continuos cambios de lugar y a la propiedad con que supo ambientar cada uno de ellos.

LOS MEJORES EN 1958

La mejor obra mexicana llevada a escena durante 1958 fue *El pequeño caso de Jorge Lívido*, excelente pieza de Sergio Magaña, en la que dentro del marco de una anécdota policiaca, de la que el autor se sirve como simple pretexto, se exponen varios conflictos de orden moral de indudable originalidad, interés y autenticidad, desarrollados con suma eficacia técnica y una sinceridad y un valor indiscutibles. Desgraciadamente la deficiente interpretación escénica de esta pieza, impidió en parte que sus valores fueran debidamente aquilatados, lo que no obsta sin embargo para que sus méritos la hagan acreedora de esta clasificación.

La mejor obra extranjera, descontando las representaciones no siempre adecuadas, de algunos clásicos como Lope de Vega y Calderón de la Barca, fue *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller, en la que el autor recrea con extraordinaria validez varios de los elementos fundamentales de la tragedia griega, dentro de un marco de drama realista con exactas motivaciones psicológicas y un formidable impulso dramático, sin olvidar el medio social. Junto a ella debe mencionarse también a *La piel de nuestros dientes*, de Thornton Wilder, interesantísimo experimento dramático en el que se intenta y se logra hacer un resumen un tanto irónico, pero profundo y conmovedor de la historia de la humanidad, simbolizada por una familia en la que se encuentran varios de los caracteres básicos, a la que se somete a todas las catástrofes posibles.

El mejor director fue Juan José Gurrola, que supo guiar con admirable eficacia al grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura, en la puesta en escena de *La piel de nuestros dientes*, que desde un punto de vista general puede considerarse la mejor de todas las que tuvieron lugar este año. Gurrola no sólo logró un excelente nivel interpretativo en todos los actores que tomaron parte en

la representación, sino que además, salvó con gran habilidad las dificultades técnicas que entrañaba la obra elegida, labor por la que su clasificación parece indiscutible.

El mejor actor fue Wolf Ruvinskis, cuya interpretación de Eddie Carbone,

protagonista principal de *Panorama desde el puente*, puede considerarse si no perfecta sí sumamente adecuada. A pesar de los defectos de dicción, que limitan indiscutiblemente sus posibilidades, Ruvinskis supo matizar esta interpretación con exactitud y buen gusto. Entre los mejores debe contarse también Eduardo Fajardo que ofreció una limpia y emotiva interpretación de Pedro Crespo en *El Alcalde de Zalamea*, a pesar de la limitación que para el lucimiento personal de los actores implicaba la excesiva dimensión del escenario natural elegido para representar esta obra.

La mejor actriz fue Carmen Bassols, que como Sabrina en *La piel de nuestros dientes*, hizo gala de una amplísima gama de matices y efectos tanto cómicos como dramáticos, proyectando con formidable exactitud la enorme escala de situaciones a que se ve sometido este personaje dentro del desarrollo de la obra, permitiendo que estas fueran percibidas en toda su amplitud. También Isabela Corona, como Fanny, en *El pequeño caso de Jorge Lívido*, supo sacarle el debido partido a las posibilidades de este personaje, proyectando con gran autenticidad sus distintas características.

El mejor escenógrafo fue Antonio López Mancera que resolvió con suma eficacia el problema que entrañaba el doble escenario indispensable para la representación de *Mesas separadas*, ambientando con muy buen gusto su construcción escenográfica.

L I B R O S

EL MANTO Y LA CORONA

¿POESÍA PROSAICA?

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

"Mais le poète confesse, en tête de *Psyché*, que la prose lui coûte autant que les vers."
SAINTE-BEUVE, *La Fontaine (Portraits littéraires)*.

A FINES DE 1958 se publicó *El manto y la corona*.* Mal tiempo para libros y más para libros de poesía, a pesar del empeño mercantil de ofrecerlos como regalo navideño. Los críticos apenas lograron incluir *El manto y la corona* en sus apresurados balances literarios de fin de año, señalando al pasar algún viso del "manto", alguna joya de la "corona", que Bonifaz Nuño por algún motivo escribe con mayúscula inicial, y sobre todo, su prosaísmo, delito mayor en estos días de fuegos artificiales. Estas notas de buena fe, que su autor acostumbra ofrendar respetuosamente a los muertos, se vuelven necesarias cuando libros como *El tránsito de fuego*, de Eunice Odio, cosechan el más apretado silencio, o como *El manto y la corona*, sólo unas cuantas palabras verdaderas.

¿Qué manto, qué corona canta el poeta? Desde luego, el título es simbólico y nada literal; en nuestra América ya no quedan mantos y coronas sino en las iglesias, y nuestro poeta no es un iglesiero, ni si-

quiera religioso, en el sentido más devoto. El canta "el manto / de la perfecta juventud", que de suyo es un "manto real", no imaginado, y "tu corona de llamas, tu costumbre / de estar haciendo luz a todas horas". Es la joven amada que ilumina el mundo en torno. Que hace el día a su alrededor, como que está "sustentada a la sombra / de una corona límpida de oro". De ahí que esta poesía escrita a la luz de esa lámpara de juventud ("mientras vienes escribo", dice el poeta) sea diurna, solar, luminosa, como desde hace tiempo no se acostumbra. Poesía bajo el día, que deja ver lo cotidiano, el hoy ("Siempre que digo 'hoy', en lo más hondo / de mí nace una lenta / lumbre").

Esta luz cotidiana ha llevado al poeta a cantar la vida diaria, la vida de todos los días, a rehuir la noche, con el sueño y sus sueños. Lo cotidiano, según opinión mayoritaria, es prosaico (la prosa de la vida, se dice). El poeta se ha vuelto, aparentemente, prosaico. La prosa es explicativa, lógica, razonable; pero el poeta comienza el poema más cotidiano de su libro con estas palabras: "Qué absurdo, qué imposible". No obstante, lo cotidiano se impone, lo explicativo triunfa a veces: "en una alcoba / con paredes de espejos" (el subrayado es nuestro y suprimible) y en "la ropa que dejaste / colgada en una percha" (*idem*, y recuerda el *Tango del viudo*, de Neruda). Lo lógico lucha con lo poético: "Como nadie sabrá que me has querido, / nadie sabrá que me dejaste"; "y no te sorprendiste / de encontrarme contigo". Pero irrumpe lo ilógico esplendorosamente: "porque te ne-

* Rubén Bonifaz Nuño, *El manto y la corona*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1958, 82 pp.

cesito te hago falta", "porque te das existo"; porque —agregamos nosotros— la vida misma como la poesía no es absolutamente lógica, lo que no quiere decir que sean necesariamente ilógicas y sin sentido. Lo primero que se impone en *El manto y la corona* es pues su voluntad de lucidez, de claridad, la falta de misterio y de sueño, la apariencia prosaica, el indudable acento literario, poético como el que más.

Desconcertará a muchos que el poeta declare que le "nacen silencios y palabras ordenados"; nada más natural. Quien ha utilizado en su fiel servicio todas las galas de la retórica (reminiscencias de latinidad, pericia versificadora) como el hipérbaton de "toda tú de puertas claras fuiste", el epíteto de "un recordado perfume", la trasposición de "ya la hora / llega de amar"; y las emotividades de la lengua conversacional: el tratamiento de "usted", hispanoamericanismo de intimidad, patente en el telegrama de la p. 13, el "¿qué has hecho?", de la p. 65, puede estar seguro de su silencio y de su palabra, ordenados o no.

CLAUDE TRESMONTANT, *Introducción al pensamiento de Teilhard de Chardin*. Filosofía y Letras, 33. Imprenta Universitaria. México, 1958, 170 pp.

En 1955 murió el jesuita Teilhard de Chardin, científico de renombre mundial por sus aportaciones a la paleontología (descubridor del *Sinanthropus*) y por la originalidad de su pensamiento filosófico, más que meta ultrafísico: ya que presenta comparadas en prodigiosa compatibilidad paradojas como las de racionalismo y fe, empirismo y teorías, lirismos y argumentación, teología y titubeos. Este libro, traducción impecable de Gallegos Rocafull, a la vez expositivo y crítico presenta "una idea clara, fiel y equilibrada" de un pensar que si al comenzar a ser editado ha encontrado reparos, ha sido para muchos "una de las creaciones más originales y maravillosas de nuestra época".

El punto de vista de Teilhard es el fenomenológico (quiere "expresar una visión de la humanidad, objetiva y espontánea, considerada como fenómeno"), sin definiciones apriorísticas del ser, sin análisis ontológico de causas, sin metafísica ni teología: es decir, una "memoria científica" que sirva de introducción a una explicación del mundo, que tenga por método fijar las apariencias fenoménicas del hombre y su posición actual "en relación a las otras formas que ha tomado en torno nuestro el material cósmico en el transcurso del tiempo". Meyer ha defendido la legitimidad de esta lectura fenomenológica que ha descubierto leyes evolutivas indiscernibles en el nivel microscópico. Su idea capital es la de la evolución como dimensión temporal de lo real (Bergson), desde que ella enseñó a la filosofía lo que significa tiempo. Teilhard quiere hacer ver la importancia de buscar sentido a la cosmogénesis; es decir, cosmos en proceso de creación por evolución dirigida, irreversible y constante. Con él se empieza a ver clara esa invasión de la física y la química en el dintel de una historia natural del universo. Su concepto científico de evolución (como expresión —para nuestra empírica témporo-espacial— de creación) es el "reverso experimental" susceptible de ser opuesto al concepto metafísico de creación.

Para discernir científicamente un sentido a la evolución, T. deduce una ley de recurrencia, a raíz de la aparición de la conciencia en la materia orientada hacia estados más y más complejos. Entiéndese por complejidad no sólo número y variedad, sino heterogeneidad organizada. La evolución se orienta hacia los altos complejos (supermoléculas más y más complicadas) y síntesis; con lo que la relación materia-vida-conciencia adquiere un sentido: el desenvolvimiento social y psíquico del ser, por autoevolución, hacia un tipo "ultrahumano" ("El hombre zoológicamente no es adulto. Psicológicamente no ha dicho su última palabra.") Consecuencia será que "la obra creadora del hombre no es más que la prolongación, la continuación de la cosmogénesis". De ahí que la fenomenología de la evolución pueda continuarse "necesariamente" en una "fenomenología de la acción"; y que haya que construir, por fin, una energética humana. Y si la evolución tiene un sentido irreversible y orientado, todo el universo lo tendrá: hacia su maduración. (Heidegger, "escolástico y literario", afirmaría lo opuesto: el absurdo esencial del ser; el marxismo sería la frustración del porvenir.) No es esta una demostración metafísica de la inmortalidad, sino análisis fenomenológico, "físico", que enseña que la coherencia del universo debe ser la aceptación de su estructura irreversible, de su "porvenir halagüeño". Y aquí está la diferencia entre una visión del mundo informada por "ciencia positiva" y una filosofía "de tipo literario". ("El sabio, conectado con el universo en sus dimensiones témporo-espaciales, sabe muy bien que la hipótesis del filósofo es puramente verbal.") De aquí a la "infalibilidad del universo" sólo un paso (que no excluye los peligros de fracaso, "inherentes a una evolución que se vuelve reflexiva y humanizada") conducido por un "optimismo estadístico" en Teilhard, a la vez cristiano o —como quería Mounier— "trágico". La evolución del pensador converge a una "cumbre de personalización y de unificación". (En la humanidad, la evolución en vez de acrecentar simplemente el "número", engendra "un grupo en estado de expansión, un sistema de estructuras siempre más ligadas y mejor centradas"; está "anudándose sobre sí misma —racial, económica y mentalmente— con una rapidez y bajo una presión constantemente acelerada"; si las reflexiones se buscan y se refuerzan, ¿no habrá por delante una humanidad en formación, suma de personas organizadas?; si el movimiento de totalización acentúa la profundidad y la comunicabilidad de los egos, tendiendo a los *superegos*, ¿no habrá que ver la evolución de la multiplicidad como una plasmación de seres más libres y más conscientes?...) Al final del proceso —punto de convergencia, terminal a donde no lo siguen muchos— Teilhard quiere presentar un polo de atracción y de consolida-

ción que llama "omega", señal del "umbral de maduración del proceso cósmico total", que podría llamarse, absolutamente, Dios —"causa y principio de la evolución"— sin más, "gran estable" en lo ultrasintético.

Este libro no quiere suplir la lectura de las obras de Teilhard; nos invita a hacerlo, pero nos amonesta para ir sobre aviso en busca de una "introducción a una explicación", y nos destaca las etapas esenciales de su dialéctica. Puede encontrarse también un agregado —"Teilhard, pensador cristiano"— que critica desde el punto de vista teológico los esfuerzos del sabio por ilustrar su ciencia natural por el conocimiento sobrenatural; esfuerzo patético por conciliar la naturaleza con el cristianismo, al cual ve como una cosmogonía más que como una religión "exclusivamente jurídica, moral, platonizante". Entiéndase bien: con la religión, no con los fieles que se presentan a "los mejores gentiles" como una "mística indecible por ser infrahumana, mórbida". Por último, los intérpretes deben estar dispuestos a colocarse, para leerle, en el mismo punto de vista en que él se colocó para escribir. Sería absurdo reprochar a su trabajo científico cosas que corresponden más al teólogo criticar.

H. B.

RAYMUNDO RAMOS GÓMEZ, *Enroque de verano*, Cuadernos del Unicornio, 11. México, 1958, 16 pp.

Aunque bastante apegado a la línea de Borges: la lúcida precisión del lenguaje, el gusto por la erudición y los juegos conceptuales, no por esto carece de méritos propios. Y aunque casi desde el primer momento se sabe que se está frente a una obra poco original, su lectura ofrece un interés continuado, porque el narrador posee dones naturales. No sería aventurado predecir que cuando haya asimilado la influencia que ahora lo domina, dará a conocer cuentos de gran calidad.

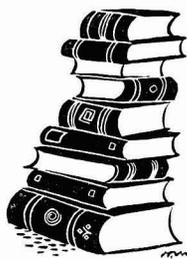
ELSA DE LLARENA, *Prosas*, Cuadernos del Unicornio, 8. 1958, 20 pp.

Breves prosas poemáticas que tienden a destacar valores subjetivos (pero la intención se pierde en gran parte por la vaguedad del lenguaje) alternan con cuentos que observan directamente la realidad. A estos últimos (lo mejor del cuaderno) los caracterizan el tono reiterativo y el estilo llano; técnica, aunque no novedosa, sí de acuerdo con el tema que desarrolla: la vida elemental y monótona de las clases bajas.

ROBERTO ESCALANTE, *Pensado enteramente*, Cuadernos del Unicornio, 15. México, 1958, 16 pp.

Comprende dos poemas. En el primero, "Mirad cómo mi cuerpo", hay frecuentes logros, sobre todo adjetivales; pero le falta fluidez al conjunto. El segundo poema, "Pensado enteramente", es más efectivo gracias a una mayor economía retórica. La sobriedad de las metáforas hace que los versos adquieran un acelerado ritmo, y que se precipiten en un final brillante. En el primer poema, sentimos que el autor nos enfrenta sólo a frases poéticas. En el segundo, en cambio, a hechos poéticos, lo cual marca una verdadera diferencia de calidades.

C. V.



A N A Q U E L

EN TORNO A UNA DEDICATORIA DE JOSE MARIA HEREDIA

Por Francisco MONTERDE

ESTE AÑO se cumplirán ciento treinta de que el poeta y crítico José María Heredia, quien hizo de México su segunda patria, dio a conocer aquí la tragedia en tres actos y en verso *Los últimos romanos*, considerada como una de las mejores obras del género que prefería.

Su biógrafo Pedro José Guiteras fue de los primeros en advertir las cualidades que contiene. "La forma de esta tragedia, escribió al examinarla, es de la mejor escuela clásica, y el noble carácter del protagonista está realizado con toda la elevación de sentimientos con que lo ha transmitido la historia a la posteridad."

El mismo historiador cubano agregó, después de referirse a las reducidas proporciones del último acto de la tragedia: "De todas sus composiciones dramáticas ésta es la que más contentó el gusto del autor por la fuerza de las ideas y la valentía del estilo."

* *

Al aparecer la obra en la revista "La Miscelánea", que Heredia editaba en Tlalpan, en 1829, la hizo preceder de una "Advertencia del autor", en la cual explica las circunstancias en que la tragedia —que, como otras obras teatrales por él realizadas, debió estrenarse aquí— fue retirada por voluntad suya.

Cuenta él mismo que la tragedia había sido "presentada en el teatro de Méjico el 16 de septiembre último (1829); pero aceptada ya gustosamente por los actores, la retiró su autor sabiendo que algunas personas habían prevenido a las autoridades superiores, suponiendo en la obra alusiones malignas con un empeño de que ellas mismas se hubiesen reído, a saber el tiempo en que se escribió."

Heredia advierte que "la publica hoy porque desea inculcar a los jóvenes que se dediquen a este ramo, la sencillez de acción y severidad de estilo que se propuso emplear si es que logró conseguirlo." Finalmente dice: "En cuanto a algunas expresiones fuertes que podrían alarmar a conciencias delicadas, debe notarse que los actores son gentiles y sectarios de la filosofía estoica: así el autor no pudo hacerlos hablar conforme a los principios de la augusta moral cristiana, sin incurrir en grave torpeza."

* *

Antes de la advertencia hizo imprimir una dedicatoria, que aparece en la tirada aparte —con pie de "Impenta del Gobierno, a cargo del C. Juan Matute y González"— y se ha conservado en las reimpressiones de la tragedia.

Por las palabras del autor sabemos que la obra está consagrada "A la memoria del Dr. D. Juan José Hernández", con quien lo ligaron, hasta la muerte de aquél, firmes lazos de admiración y afecto.

Tal dedicatoria sirve de estímulo para recordar al escritor y al patriota que estuvieron unidos por ideales y propósitos

afines, en su juventud romántica, durante años que fueron también dolorosos para Cuba.

* *

La amistad de Heredia y el abogado Juan José Hernández se inició antes de que aquél emprendiera su primer viaje a México. En la ciudad de Matanzas, en 1819, ambos pertenecieron a la agrupación revolucionaria "Caballeros Racionales" —rama de los "Soles y Rayos de Bolívar"— que preparaba la emancipación de la isla de Cuba.

Allá volvió a encontrarlo, probablemente, después de que Heredia terminó en la Habana el bachillerato en Derecho Civil y regresó a Matanzas, ya conocido entre sus compatriotas, como poeta y dramaturgo.



Heredia. "la fuerza de las ideas"

Por aquellos días, en el otoño de 1822, debido a la agitación que cundió por la isla, se organizaron las llamadas milicias nacionales. Heredia y Hernández fueron milicianos, como los demás jóvenes: no podían singularizarse con su abstención porque de ese modo se habrían vuelto sospechosos.

* *

La capitania general de Cuba, que estuvo en manos del general Sebastián de Kindelan, pasó a las del general Francisco Dionisio Vives el 2 de marzo de 1823. Era éste, según lo describe Emilio Valdés y de Latorre, un gobernante venal, vicioso y astuto que se rodeó de espías hábiles, quienes lo enteraban de todo.

Denunciados como conspiradores, por algunos de sus mismos compañeros de milicias: el abogado Antonio Betancourt y los hermanos Pablo y Juan Guillermo

Aranguren, quienes así esperaban congraciarse con sus jefes, Hernández y otros jóvenes fueron detenidos el 31 de octubre de 1823.

Contra Heredia se dictó orden de prisión el 5 de noviembre inmediato; pero él, después de refugiarse en la quinta de don José Arango y Castillo —que accedió a ocultarlo, por instancias de su hija Josefa: la *Emilia* de sus versos—, embarcó el 14 de ese mes, disfrazado de marinero, rumbo de los Estados Unidos.

* *

Ocho días antes de salir de Cuba, Heredia había escrito una carta, dirigida a Francisco Hernández Morejón, alcalde de Matanzas, en la cual se defendía de las calumnias de quienes afirmaron que los conspiradores preparaban un levantamiento de esclavos negros para que, después de asesinar a sus amos, fundaran una república semejante a la haitiana.

En los Estados Unidos, en 1824, pasó de Boston a Filadelfia —él prefería Nueva York—, y después contempló las Cataratas del Niágara, que cantaría en sus versos más difundidos. A fines de ese año, el 24 de diciembre, se le sentenció en Cuba a vivir desterrado en España.

En agosto de 1825, recién publicada la primera edición de sus poesías en Nueva York, se embarcó allí rumbo a México. Llegado a Veracruz el 19 de septiembre, hizo a caballo, enfermo, el recorrido hasta la capital y arribó a ésta el 4 de octubre siguiente.

* *

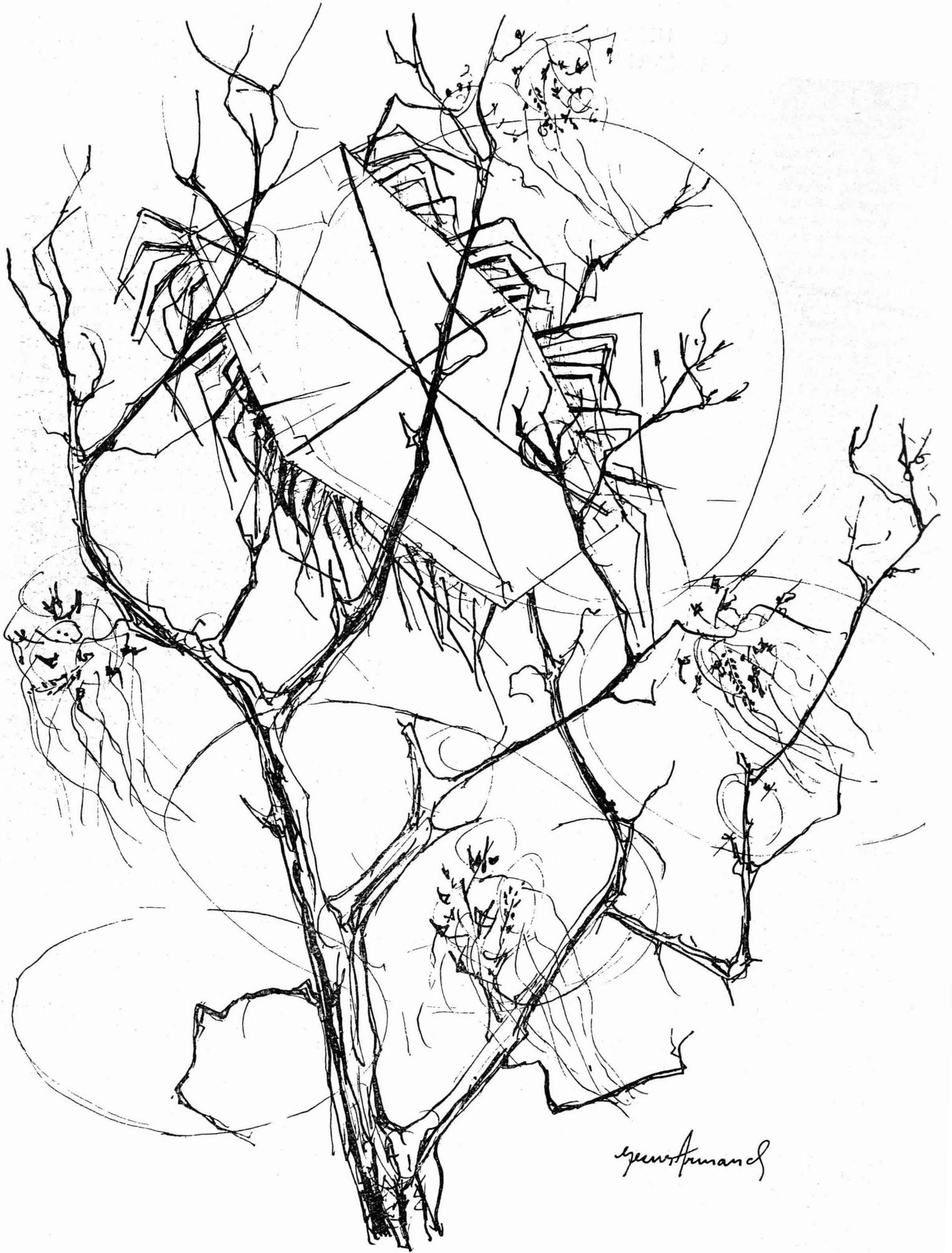
Fue en Nueva York, el 1º de mayo de 1824, donde Heredia recibió la terrible noticia del fallecimiento del doctor Hernández y Cano, quien no escapó a su destino: había muerto en la prisión, el 4 de abril precedente —única forma de que obtuviera su libertad el infeliz calumniado.

En carta dirigida a su propia madre, Heredia escribió: "Mucho he sentido la muerte de mi amigo el Dr. Hernández". Hablaba allí de "sus cobardes asesinos", y después de preguntar: "¿No serán esos hombres capaces de remordimiento?", decía: "O creerán que no cae sobre ellos esta muerte."

Recordó también Heredia a su amigo, ese año, en la epístola a *Emilia* —nombre que ocultaba el de su protectora en Cuba—, escrita desde Nueva York, en la cual, después de que alude a otros mártires, dice:

*Do quier me sigue en ademán severo
Del noble Hernández la querida imagen.
¡Eterna paz a tu injuriada sombra,
Mi amigo malogrado! Largo tiempo
Por Cuba pasará sin que produzca
Otra alma cual la tuya, noble y fiera.
¡Víctima de cobardes y tiranos,
Descansa en paz! Si nuestra patria ciega,
Su largo sueño sacudiendo, llega
A despertar a libertad y gloria,
Honrará, como debe, tu memoria.*

¿Surgió en Heredia, entonces, la idea de dedicar "A la memoria del Dr. D. Juan José Hernández" una obra como la tragedia *Los últimos romanos*? Cinco años más tarde, en 1829, iba a honrar con ella al amigo recordado siempre.



Dibujo de Gesnes Armand