

## LA CREADORA SOLEDAD DEL BOSQUE

Por Manuel PEDROSO

"Toute pensée émet un coup de Dés."

Mallarmé.

UN ESCRITOR solitario, en dolorida reacción de ánimo, desvanece el mito europeo del buen salvaje y de su idílica soledad natural. No trae dependencia con este hecho, antes bien lo contradice, el que se atribuya al negador del mito la confusa paternidad, nunca bien investigada, de tan manida criatura. Lo que importa es la razón y modo del cambio. "He descubierto nuevas maneras de sentir y de ver que me diferencian de los demás escritores."<sup>1</sup> Un nuevo "sentir" y un nuevo "ver" bastaron para que se desvaneciera el quimérico hombre natural. La quimera y la utopía son en Rousseau imposibles disonancias. Ahora los caminos ya no van al bosque. Se adentran en la profunda emotividad del corazón humano.

Aquellas palabras sencillas, creadoras de humanidad nueva, cambian el lugar de la aventura. El retablo es ahora París mismo, luz de Europa y no la selva ultramarina. En ese París de pasada la primera mitad del siglo XVIII, el convivir social desgarró la verdadera "nature" del hombre. Juan Jacobo ve con claridad aguda cómo allí prevalece el "homme de l'homme" sobre el "homme de la nature". En París, "para ser como todo el mundo había que ser como muy pocas personas".<sup>2</sup> Y si para ser algo había que imitar a unos cuantos, ¿todo lo demás qué era? Pues no era nada. Y así el Hombre y el Mundo se destruían en la prodigalidad de la Nada. En la nonada se perdía un gran valor hasta entonces inapreciado. Lo natural del Hombre, su Persona. No como individuo, unidad de Razón, sino como sentimiento de irreductible dignidad de existencia.

Aquel mundo vivía seguro sostenido por una Razón, de corte muy clásico, que había superado al tipo del hombre medieval. "Mi designio es construir en un fondo todo mío..."<sup>3</sup> Esa posibilidad de construir el mundo por el propio pensar quedaba abierta a todos. Descartes



"un sencillo bosque europeo"

proclama en sencilla frase una nueva Igualdad. La Razón es su fuente. Sus palabras precisas son troquel para una "Declaración de Derechos del Hombre" muy anterior a 1789. "Lo que llaman el sentido común o la Razón es naturalmente igual a todos los hombres."<sup>4</sup> Pero esa Razón tenía un punto vulnerable al decirse que "mi esencia, o mi naturaleza, no consiste más que en pensar."<sup>5</sup> Pero sí fue capaz de construir el mundo físico "more mathematico" ("Apud me omnia fiunt mathematica in Natura.") Y también de que Dios fuera el ajuste

de dicho mundo, pues al cabo la "Veracitas Dei" era garantía contra los cubiletes de magia del "malin génie", o sea del diablo.

Ya el mundo del hombre no podía reducirse a la clásica y racional "Teoría de las Pasiones". Incapaz era ésta de sujetar al diablo, el cual, y sabido por Santa Teresa, es "muy molestor", e impedirle hacer de las suyas sin importarle las hoy no muy correctas "higas" con que la Santa le conjuraba. Creencia era de Rousseau que el hombre no se reduce a sólo Razón. Lo típico y utópico del

hombre es el sentimiento. Lo irracional desborda en su vida con ímpetu de acción, defensiva y creadora de su ser. La Razón puede tolerar pasividad pero no el sentimiento. Rousseau atacó aquel punto vulnerable y cambió al mundo al crear un hombre nuevo pletórico de acción. Hombre que aparece como cuarto en la historia de la humana aventura.

Volvamos a la ocasión del nacimiento de ese hombre. El encuentro de Juan Jacobo con París fue tan decisivo como aquel otro de Colón con los tainos antillanos en 1492. Pero este encuentro mata al salvaje ultramarino. A la carnal realidad del salvaje sólo faltaba la peluca para razonar como filósofo. ¡Tanto había aprendido con el distinguido trato de los Enciclopedistas! El referido encuentro, como el de Colón, consta documentalmente. Invito al lector a revisar las páginas de *Julie ou la Nouvelle Héloïse*<sup>6</sup> en las que, en retrospectiva ficción, se recoge la aventura real.

Juan Jacobo se llama ahora el "chevalier de Saint-Preux"; huésped de París. Ve, en el retablo de Molière, representados los verdaderos actores de aquel artificioso mundo. "Hombres siempre con atuendo de doradas casacas. ¿Es que Francia no está habitada más que por Condes y Caballeros? ¿Y los demás, los que no tienen carroza, los que van a pie? ¿Qué son? Pues nada. Gentes de un mundo distinto: Pueblo." Es elocuente, aunque efectista, la diatriba de Rousseau contra los poderosos. ¡Lástima que parezca anticipo de *Los miserables* del más tardío romanticismo! Con sobrada intuición, pero falto de verdad, de una verdad entonces imposible, supone Rousseau que los poderosos ocultan, con gran sigilo y en un escondrijo cualquiera de sus doradas mansiones, el secreto de la miseria del pobre para evitar que alguien descorra su velo. "En esas doradas mansiones podría descubrirse el secreto de los medios inicuos que sirven al poderoso y al rico para arrancar el último y negro mendrugo, alimento del pobre."<sup>7</sup> No sería piadoso, ante los males de nuestra época, tomar a burla el melodramático resentimiento de tan ingenua diatriba. Baste decir que ni los poderosos, ni los miseros de entonces eran capaces de descubrir el secreto, pues ignoraban su mecanismo social. El secreto, a la vista de todos, habría de seguir por muchos años oculto.

El hecho de la miseria era lo único que se conocía. Pero las palabras circundantes del hecho empezaban a expresar nuevos matices. ¡Gran material para filólogos clarividentes! Porque es conocido que el diario uso altera los términos del hablar corriente, aunque en la mayoría de los casos sin peligro. Hay, sí, otras palabras que son públicas, o aspiran a serlo, soterradas en lo culto, que es siempre sentir privado. En ciertas épocas irrumpen esas palabras en el vulgo. Diríase que con ambulante apetencia de popularidad y con natural mudanza de sentido, que es la razón de su movimiento. Las gentes, al hablar lo mismo, dicen ahora cosas distintas que expresan latente deseo de un nuevo convivir. Rousseau es pródigo creador de nuevos sentidos. Le sirve dúctil la magia de su estilo que al engarzar las palabras, obedientes a nueva intención, las pone de pie, les presta ganancia de sentido, que son mayor poderío de incansable andar, como descubridor de nuevos mundos del sentimiento.

"Pueblo" se hace ahora palabra de adusto ceño. Ya no es quietud de sumisión sino término revolvedor de mundos, porque la duda ha quebrantado la obediencia. "Egalité" es ahora otra que la paulina, resignada en este mundo, porque es igualdad ante Dios y Comunidad para el Reino de los Cielos ("*Nostra vera civitas in coelis est*"). O en la más vigorosa expresión griega de "Politeuma en Ouranois".<sup>8</sup> Y más distinta es aquella igualdad de los hombres ante la Razón, porque ésta no deriva a Comunidad. Pero ahora "Egalité" tiene un nuevo sentido. Es el supuesto absoluto de una estructura política que ha de realizarse en esta tierra nuestra. Significa "Fraternité" para llegar al "*Moi commun*", o justo convivir político.

Otra palabra, la de "*Citoyen*", es más nueva, aunque vieja en añoranzas de clásica antigüedad. Nueva en eco ginebrino, pues aun referida a la República de Ginebra sufre cambio. La exigua extensión del país de donde la extrae Rousseau, le impone cambio al encarnar en nuevo ser. Se cumple la ley lógica que trasmuta la excesiva cantidad en nueva categoría de cualidad. El amor al lugar, al exten-

derse a mayores territorios y número de hombres, demanda el ser de Patria, expresado en el poderoso y emotivo sentimiento de Nación, que unifica hombres y territorios en un común actuar. Esa palabra "*Citoyen*" es palabra clave. "Si todo se relaciona radicalmente con la Política..."<sup>9</sup> el hombre de la "*nature*" habrá de realizarse por la política en el "*Citoyen*", lo cual supone una nueva forma de Estado. Y así el "*homme de la nature*" podrá asegurar su existencia en civil perspectiva de actualidad.

El vocabulario de Rousseau no es hablilla, como lo era la jerga de París, "simple babil", sino preciso empleo de palabras de seguro sentimiento. Y así, desconcertado el ánimo de Juan Jacobo, que sabía muy bien el sentido nuevo de las nuevas palabras, al ver anegada la luz de ese "divino modelo que llevo en mí",<sup>10</sup> y degradada su naturaleza humana, humillada y ofendida su persona<sup>11</sup> ansía alejarse de ese mundo y de todo lo que sea recuerdo de dependencia y sumisión.<sup>12</sup> Se inicia la cruel experiencia personal de Rousseau. "Héme aquí solo en la tierra... yo, el más social de los hombres."<sup>13</sup> Se siente "*un être opprime*" y busca refugio de paz en la soledad.

La caída en la soledad es grave peligro humano. Sumió a Novalis en las sombras de la noche, con renuncia de amor a la luz. "Qué simple y pueril me parece ahora la luz", dice en sus *Himnos a la noche*. Y a través de la Noche escapa a la Poesía. En el mismo peligro se perdió el sentir humano en la segunda Romántica. Pero Rousseau había de superar la soledad para realizar en la vida civil aquel "*divin modèle*", que era su anhelo inextinguible y la razón de su vida. La soledad le sirvió para elevarse al más alto vuelo, que sigue actual en nuestro Humanismo.

En un Rousseau "releído", es decir, atento a nuestro presente, hemos de apreciar la anterior circunstancia salvadora. Era garantía de la misma que acompañaran a Juan Jacobo, con gozoso júbilo, dos muy arraigados sentimientos. El de Libertad y el de Naturaleza. Libertad llena de substancia y defensa contra cualquier situación inhumana de la Persona. Ciertamente en un Rousseau "releído" habría que eliminar aquel nefando descarrío de la "*Religión civile*", y de sus pueriles dogmas, que parecen medroso remedo calvinista de lo posterior y iacobino "Terror al orden del día". Ya habrá ocasión de explicar a qué se debió esa falla en la Libertad, pues lo que ahora importa es realizar, en todo su valor, el otro sentimiento de "Naturaleza" restaurada. Es la vuelta del hombre a su centro vital, a su ineludible ambiente, a una Naturaleza llena de sentido, y no sistema racional de objetos inanimados que negaría su realidad por la ley que atenaza los hechos.

En su simbólico "*homme de la nature*" Rousseau integra en indisoluble unión la Libertad substancial y la Naturaleza restaurada. Porque el hombre se deshumaniza al serle negada la Libertad. Su Persona se desvanece en el conjunto de seres carentes de albedrío. El peligro es muy real, y equivale al de la "des-naturalización". Sería éste el caso de una técnica de inexorable autonomía y de máxima perfección que redujera a número, peso y medida el indeterminado y siempre utópico actuar del hombre. La

(Pasa a la pág. 10)

## 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.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

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,

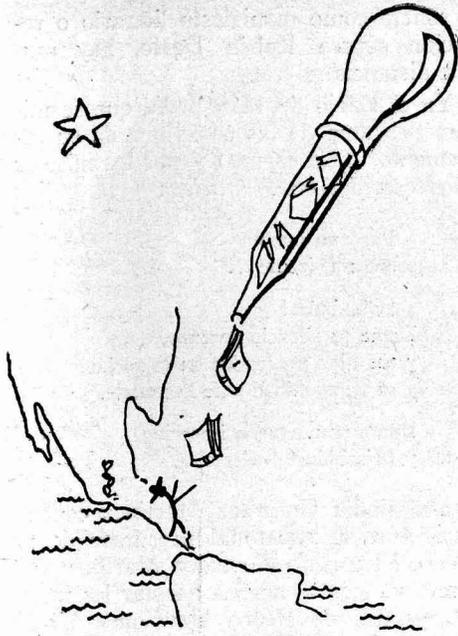
Ciudad Universitaria, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

## PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, 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.



SE NOS ANUNCIÓ que el intercambio de libros entre México y Argentina se reanudaría en breve. Días, semanas, meses han pasado ya desde aquel anuncio, y en las librerías aún no se advierten los esperados ejemplares. ¿Nuevas dificultades? ¿Desinterés en la normalización del comercio intelectual? En todo caso, los lectores siguen padeciendo un aislamiento del que ellos no son responsables, y que sólo aciertan a explicarse achacándolo a cierta nociva inversión de valores: al predominio de la burocracia sobre la vida esencial de la cultura.

#### CELEBRACION

LAS LIBRERÍAS, en cambio, no han dejado de poblarse de libros infames. Me refiero a los que producen nuestras editoriales piratas. Una de ellas, bautizada con el cinegético nombre de Diana, acaba de lanzar la versión española de *Le petit prince* (aquella obra maestra de Saint Exupéry), alojado en un volumen verdaderamente cruel. Todavía con el recuerdo de la delicada edición original, uno siente escalofríos ante esa portada de caja de chocolates baratos (para mayor contraste, se han hurtado también, y reproducido en páginas interiores, los dibujos del poeta aviador); ante ese papel innoble y grasiento; ante la grosera burla de unos editores que afirman sin ningún rubor y en sitio relevante, que "la traduc-



# LA FERIA DE LOS DIAS

ción", —ya que no lo demás— sí es de su propiedad; y ante la tolerancia oficial de semejantes atracos... Quizá la editorial en cuestión quiso celebrar en tal forma el nacimiento de nuestra flamante ley sobre derechos de autor.

#### INDIFERENCIA

AL PROPÓSITO de esta última, lamentábase alguien, no hace mucho, de la indiferencia que exhiben los escritores mexicanos cuando se trata de proteger sus derechos: "Los editores, los músicos,



los actores, acudieron al Senado, presentaron argumentos de viva voz frente a las autoridades competentes... Todos, menos los escritores."

#### SIN DEFENSA

ES SEGURA, por desgracia, tamaña pasividad. El escritor mexicano, a menudo dispuesto a combatir en batallas estériles, o imaginarias, parece inhibirse frente a las que solicitan su intervención específica. Y así, descuida su propia, inalienable defensa: la defensa de la consideración que le es debida en cuanto hombre de letras, el mantenimiento de su rango en el seno de la sociedad que lo enmarca.

#### COMPRESION

MEJOR QUE condenarlo, con todo, sería comprenderlo. A diferencia de los otros (editores, músicos ejecutantes, etc.), nuestros escritores no han llegado a encontrar en su oficio un medio de ganarse la vida. Tienen pues, en el te-



reno económico, bien poco que defender; y saben, además, que no podrían conquistar demasiado, por más luchas en que se empeñaren. Y conste que esto no es excusa; sólo aclaración pertinente.

#### DOS NOTAS DE OPTIMISMO

PERO DESEO terminar con una nota de optimismo. O mejor, con dos. Copio en seguida un par de nuevos textos infantiles tomados de *Write me a poem, baby*. El primero es un cuento, cuyo autor, de nueve años, revela francas tendencias realistas:

Había una vez una niña llamada Clarise Nancy Imogene Ingrid LaRose. Tenía los pies muy grandes y nada de cabello. Pero era extremadamente rica y lo demás fue fácil.

El segundo es un ensayo; precisamente, una invitación al optimismo:

Para qué preocuparse. No tiene ningún sentido. Por qué se preocupan los gusanos. Porque los pájaros se los comen. Por qué se preocupan los pájaros. Porque la gente les dispara y se los come. Por qué se preocupan los becerros. Porque la gente ordeña la leche y ellos no consiguen ninguna. Lo hacen hasta con electricidad y máquinas. Por qué se preocupa la gente. Eso es lo que yo me pregunto.

—J. G. T.



## BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

“COMO FENÓMENO de conjunto el modernismo es la manifestación literaria más importante de la América española... es una auténtica expresión lírica del alma hispanoamericana”, ha escrito Antonio Castro Leal en esta misma revista (*El valor de la poesía hispanoamericana*; septiembre de 1953, vol. VIII, N° 1, p. 5). Sin embargo, todavía no se levanta el censo bibliográfico del modernismo; el siglo XIX, en general, duerme en injusto sueño. Paradójicamente, la voluminosa *Breve historia del modernismo* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, 544 pp.), de Max Henríquez Ureña, no tuvo espacio para la simple bibliografía. Todavía no podemos darnos cuenta, digamos: físicamente, de la producción modernista.

Todo viene a indicar que el historiador, el crítico, el antólogo, suponen al humilde y previo bibliógrafo. ¡Todos necesitamos a Leguizamón!, pero un Leguizamón pasado por agua regia. Cuántos errores, cuánta ignorancia fácil nos hubiéramos ahorrado si contáramos con un Medina, un Icazbalceta, del XIX y de nuestro medio siglo XX. Esto y más ocurre al pensamiento cuando se repasan manuales, críticas (ensayos, antologías y aun historias serias de la literatura, a propósito del modernismo, o del fin de siglo literario en España y América. Los intereses nacionalistas, continentales o peninsulares, han inventado precursores y generaciones, sucesivamente. Los *pre* y los *post* están a la orden del día del antojo. Se clasifican escuelas, movimientos, corrientes. Se proponen “símbolos”, meridianos, hasta “héroe adorado por su época”, lenguaje generacional, etc.

Del fecundo espíritu creador de la literatura de lengua española, en el período que va del XIX finisecular a las primeras décadas del XX, sólo parece quedar memoria para las batallas más banderizas. La elección de símbolos alados y el criterio generacional, utilizados para la caracterización de esta época, han favorecido las más necias y torpes interpretaciones, algunas hechas con la más hispánica buena fe del mundo. Ello no obsta para que los imaginarios campos adversos hayan sido puestos frente a frente, en pie de lucha: así nos lo asegura Guillermo Díaz-Plaja al situar ante nosotros al *Modernismo frente a Noventa y ocho* (Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1951, xx-366 pp).

Esta obra, que pretende ser *Una introducción a la literatura española del siglo XX*, como reza el subtítulo, llega a las conclusiones más atrevidas: modernismo igual a superficial, gongorismo, feminidad, inmanencia, instantaneidad, etc.; con todo, es curioso que se empeñe en hallar precursores españoles al modernismo. El propio autor me ha confiado otra característica que no se atrevió a consignar en su obra: la homosexualidad de un dramaturgo, receptor del premio Nóbel y típico modernista. Lo cual, como diría Jorge Luis Borges, ya es “puro terrorismo”. Con ese hábil criterio peyo-

rativo cualquier crítico malintencionado podría calificar de postmodernistas a poetas tan distinguidos como los pertenecientes a la llamada generación del Centenario de Góngora, por su admiración al Cisne de Córdoba. Y a propósito de cisnes y símbolos alados:

SWAN, CYGNETS, AND OWL. *An Anthology of Modernist Poetry in Spanish America. Translations by MILDRED E. JOHNSON. With an Introductory Essay by J. S. BRUSHWOOD.* Columbia, Missouri, The University of Missouri Studies, 1956, xii-199 pp.

El solo título nos pone sobre las pista; el texto del ensayo introductorio de mis-



ter Brushwood confirma plenamente nuestra sospecha: la maníaca búsqueda de aves simbólicas llega a producir aquí verdaderas fórmulas a la norteamericana:

Darío's swan, for example, was really a symbol of the Parnassian objective; the swan was an ideal of beauty, a beauty which was above all other things qualities. The symbol of the swan as an identification of the Modernist's search for beauty became so general that some years later, when the Mexican, Enrique González Martínez, wrote another poetic manifesto calling for a more profound poetry, he entitled the poem, "Wring the Neck of the Swan".

Menos mal que a continuación hace esta enigmática salvedad: "If he had been writing only of Darío, he might have substituted *Princess for Swan* (See *Sonatina*)."

Ciertamente, Darío en cierta época manifestó cierta predilección por el cisne y González Martínez llegó a considerar su famoso soneto como personal arte poética, hasta dar igual título a un libro suyo en 1915 e identificarse como *El hombre del buho* en la primera parte de su autobiografía. Pero de esto a tomar

el soneto como manifiesto literario o reacción contra Rubén Darío, hay mucha distancia.

Ya el Darío de 1899 pedía que se mirara "el alma de las cosas que da su sacramento" (*La espiga*) y por los mismos años escribía en *Augurios*:

Pasó un buho  
sobre mi frente...

¡Oh, buho!

Dame tu silencio perenne,  
y tus ojos profundos en la noche  
y tu tranquilidad ante la muerte.

Dame tu nocturno imperio  
y tu sabiduría celeste...

Mal podía González Martínez contradecir con su soneto al precursor de su credo. El mismo González Martínez reiteradas veces se negó a aceptar las interpretaciones de Pedro Henríquez Ureña y de Pedro Salinas. Véase el último comentario autocrítico que escribió a los ochenta años en la edición del soneto hecha como homenaje de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1951.

\*

La antología de Mildred E. Johnson incluye textos, traducciones y biografías críticas de *The Precursors* (Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Julián del Cassal y José Asunción Silva); *The Modernists* (Rubén Darío, Ricardo Jaimes Freyre, Amado Nervo, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano, Julio Herrera y Reissig y Enrique González Martínez); y *The Post-Modernists* (Delmira Agustini, Alfonsina Storni, Juana de Ibarbourou, Enrique Banchs, Rafael Alberto Arrieta, Rafael Arévalo Martínez, Ramón López Velarde, Jorge Luis Borges, Jaime Torres Bodet y Pablo Neruda).

Lo primero que llama la atención es la cabeza de la lista: González Prada, aunque nacido en 1848, publicó sus libros cuando la corriente modernista iba ya muy avanzada; lo cual no le da categoría de precursor. Tampoco a Silva su actitud antimodernista no disimulada. Entre los modernistas propiamente dichos faltan por lo menos Díaz Mirón y Guillermo Valencia. Porfirio Barba Jacob, José Juan Tablada, José María Eguren, etc., cabrían más justicieramente en la lista de postmodernistas. (Gabriela Mistral rehusó figurar).

Las biografías, someras y bien informadas por lo general, traducen al inglés todos los títulos de las obras sin dar el original español. Así algunos aparecen irreconocibles, como *Lay Hymns* que debe corresponder a *Prosas profanas*. Las traducciones pretenden reproducir "the ideas and imagery expressed in the original without omitting any or adding any of my own", dice miss Johnson, y lo consigue no pocas veces. Sin embargo, aunque no soy autoridad en la materia, creo que "enagua" no es lo mismo que "white petticoat", ni "brazos ebúrneos" unos meros "white arms", en *De blanco* de Gutiérrez Nájera.

La mayoría de los textos elegidos proceden, sin que lo diga la antóloga, de *An Anthology of Spanish American Literature*, editada por Appleton-Century-Crofts (35 West 32nd. St., New York 1, N. Y.).



**L**a lectura de un buen diario es indispensable en la vida moderna.

**Lea Usted**



**EL UNIVERSAL**

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

**S U S C R I B A S E**

ESTA  
REVISTA  
NO  
tiene agentes  
de  
suscripciones



UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD  
DESDE 1887  
•  
CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.  
MEXICO, D. F.

## FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.  
Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.  
México 12, D. F.



- A. DE TOQUEVILLE, *La democracia en América*. Empastado en tela. 880 pp. \$ 65.00.  
V. T. MENDOZA, *Glosas y décimas de México*. Emp. 371 pp. \$ 24.00.  
M. BUENO, *Las grandes direcciones de la Filosofía*. 328 pp. \$ 22.00.  
E. NICOL, *Metafísica de la expresión*. 424 pp. \$ 14.00.  
A. BASAVE, *Filosofía del hombre*. 324 pp. \$ 14.00.  
F. COSSÍO, *Crítica de arte*. Emp. Ilustrado a color y en blanco y negro. 433 pp. \$ 70.00.  
A. WEBER, *Historia de la cultura*. 366 pp. \$ 27.00.  
P. WESTHEIM, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Emp. Ilustrado a color y en blanco y negro. 288 pp. \$ 48.00.  
M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenología de la percepción*. 507 pp. \$ 36.00.  
M. DOBB, *Salarios*. 3ª ed. 150 pp. \$ 10.00.

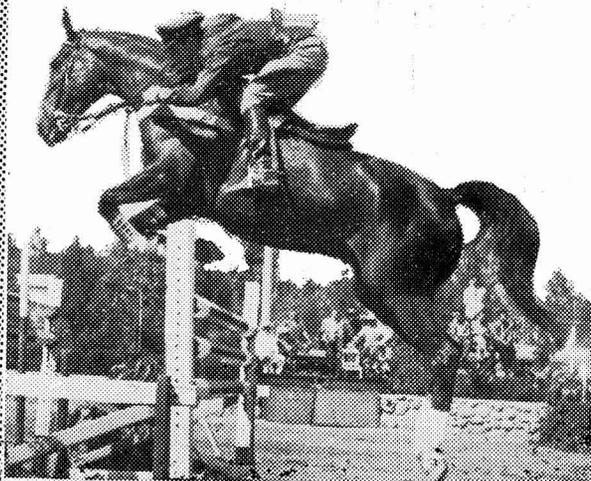
Para adquirir estos libros u otros solicite informes a:  
Av. Juárez 42. Edif. "D". Of. 206. — Tel.: 21-23-82.

## AZUCAR

El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por sí sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el azúcar es el alimento exclusivo de los músculos durante el trabajo; que estimula la circulación de la sangre por la acción que ejerce sobre el corazón y, como consecuencia, la fatiga es menor y la respiración más regular.

El mejor modo de suministrarlo es en soluciones acuosas al 10 por 100, con dosis de 500 gramos diarios, pudiendo aumentarse progresivamente hasta 3 kilogramos, si bien esta cantidad sólo se dará los dos o tres últimos días antes de hacer una marcha rápida, y el día de la prueba aprovechando los descansos.

(Tomado de: "LOS SPORTS". EQUITACION, de Enrique Sostres Maignon)



*Steele*

LA NUEVA LINEA DE MUEBLES DE ACERO PARA OFICINA "3000"

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocetes laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleo en la otra.
- Todas las gavetas son totalmente embaladas.
- Son acabados en cuatro bellísimos colores claros a escoger: verde primavera, azul cielo, café arena y gris perla.

Cada una de las unidades es un modelo tanto en presentación como en funcionamiento, habiéndose incorporado en su construcción todos los adelantos técnicos en la manufactura de muebles y muchas características exclusivas, siendo además "Supremizados" proceso exclusivo que los preserva del óxido y multiplica su duración. Venga y admírelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

*H. Steele y Cia., S.A.*

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40  
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.



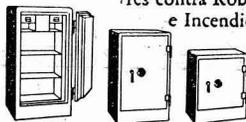
CAJAS FUERTES

Contra ROBO  
Contra INCENDIO  
*Steele*

Más modernas y seguras porque reúnen más adelantos técnicos que ninguna otra, los que aumentan su seguridad en muy alto grado.

- Caja de una sola pieza.
- Ajuste hermético de la puerta a prueba de manipulaciones.
- Cerradura de combinación de doble seguro y muchas otras cualidades exclusivas.

Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

LAS NOTICIAS  
que comentan  
todos los sectores  
de MEXICO  
se basan en las  
informaciones de  
"NOVEDADES"



su popularidad  
se traduce  
en excelentes resultados  
para el anunciante

LIBRERIA  
UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16  
y Ciudad Universitaria

ESTUDIOS Y FUENTES DEL  
ARTE EN MEXICO

- I. *Documentos para la historia de la litografía en México.* Recopilados por Edmundo O'Gorman. Con un estudio por Justino Fernández. 1955.
- II. *Pedro López de Villaseñor.* "Cartilla Vieja de Puebla." Texto preparado por J. I. Mantecón. (En preparación.)
- III. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, Alarife que trazó la ciudad de México.* (Texto preparado por J. I. Mantecón.) Introducción de Manuel Toussaint. 1956.
- IV. *Textos de Orozco.* Con un estudio y un apéndice por Justino Fernández. 1955.
- V. *El Teatro en México en 1858.* Documentos. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza. Prólogo de José Rojas Garcidueñas.
- VI. *Arquitectura de los coros de monjas en México.* Por Francisco de la Maza. 1956.
- VII. *Panorama de la Música Tradicional de México.* Por Vicente T. Mendoza. 1956.
- VIII. *Una casa del Siglo XVIII en México. La del Conde de San Bartolomé de Xala.* Reseña, selección y notas de Manuel Romero de Terreros. 1957.

COLECCION CULTURA MEXICANA

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.*—Por Eduardo García Máynez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México.*—Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial. (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica.)*—Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la Filosofía.*—Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.*—Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.*—Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.*—Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.*—Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.*—Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.*—Por José Gaos.
11. *La Mixteca: su cultura e historia prehispánicas.*—Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.*—Por Luis Garrido.
13. *El hipocritismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
14. *El brownismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
15. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.*—Por Miguel Bueno.
16. *A la mitad del siglo XX.*—Por Pedro de Alba.

Imprenta Universitaria



tres  
maneras  
de viajar  
con todo  
pagado . . .



A través de su Agencia de Viajes predilecta, usted puede hacer realidad ese sueño dorado de toda su vida para conocer Europa en la forma más económica posible y sin ningún contratiempo. **"bon voyage" - "horizontes de Europa" "intermezzo en Europa"** son los tres sistemas de viajes individuales, todo pagado, que AIR FRANCE pone ahora a su disposición. En estos Tours todo esta incluido, reservaciones de hotel, itinerarios, comidas y servicios en general. Usted puede salir el día que lo prefiera durante todo el año, en un viaje absolutamente individual. Escoja usted el itinerario que más se acomode a sus deseos, posibilidades y tiempo disponible. Las facilidades que AIR FRANCE proporciona a sus viajeros, son la razón del porqué esta Línea Aérea está a la vanguardia del progreso.

A LA VANGUARDIA DEL PROGRESO

**AIR FRANCE**

la red aérea más extensa del mundo.



Reforma No. 1.  
Tel. 46-49-92  
México, D. F.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16 y Ciudad Universitaria

EDICIONES DEL

CENTENARIO DE LA CONSTITUCIÓN DE 1857

Serie conmemorativa publicada por acuerdo del doctor Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y dirigida por el H. Consejo Técnico de Humanidades.

1. *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856).* Luis Reyes de la Maza. Instituto de Investigaciones Estéticas.
2. *Leandro Valle. Un liberal romántico.* Alfonso Teja Zabre. Instituto de Historia. (Publicaciones del Instituto de Historia, N° 36.)
3. *La ciencia en la Reforma.* Eli de Gortari. Centro de Estudios Filosóficos.

Imprenta Universitaria



# XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA  
EN MEXICO



Grande

Familiar

Normal

en 3 tamaños



EL NUEVO TAMAÑO  
FAMILIAR



EL NUEVO TAMAÑO  
GRANDE



EL TAMAÑO  
NORMAL

**INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.**

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola





# EL RETABLO

I

## MONASTERIO

**F**RAY PIPINO: ¡Dios sea loado!  
 Fray Gonzalo: Con estas matas de fresas...  
 F. P.: ¿Decías hermano?  
 F. G.: Que María Santísima sea bendita, loada...  
 F. P.: Sea loada y bendita y exaltada...  
 F. G.: ¡Ni con la jaculatoria a San Martín, ni con aquella que nunca me aprendo! Vale mucho más la intención... ¡Estas fresas me resultan amarillas! Diríase que el rojo las pone malas. Su sabor es dulce, cierto, pero su color... ¿Cómo es posible comer fresas amarillas?  
 F. P.: ¿Amarillas? ¿Qué es amarillo?  
 F. G.: El cabello de la Magdalena.  
 F. P.: Dorado, dirás.  
 F. G.: Bien, glorificado, amarillo glorificado.  
 F. P.: Tocan a vísperas, hermano...  
 F. G.: Voy contigo.

Padre Superior: ... y en cuanto a mejoras (porque os digo, la ociosidad es madre de todos los vicios, ¿verdad, hermanos?) En cuanto a mejoras os digo, propongo y considero aceptado cubrir aquel muro con un retablo. ¿Donadores, me preguntáis? Primero los donadores, luego el pintor. El dinero queda, el pintor puede irse, morirse, baldarse, que el demonio le entre y lo... ¿Para qué tanto discurso? Primero los donadores. Indulgencias, confesiones al mínimo, oraciones; con cualquiera de estos dones, los donadores quedarán con los ojos en blanco. Así que propondremos el asunto y formaremos grupos: de puerta en puerta, hasta que logremos cubrir este muro con la ayuda del Todopoderoso y de los donadores que a su hora serán benditos. ¡Hincáos!

II

## CASA DE PEDRO EL PINTOR

(Margarita en la cocina escucha)

Pedro el Pintor: ¿Tan grande?  
 Fray Pipino: Sí, hijo mío, justamente como te digo.  
 Margarita: ¿Quién es?  
 P. el P.: Pipino, Fray Pipino.  
 M.: ¿Y qué quiere?  
 F. P.: Son curiosas las mujeres.  
 P. el P.: Pues un retablo.  
 M.: ¿Y qué has dicho?  
 P. el P.: Pues que no sé.  
 F. P.: Empeñosas las mujeres, escuchad.  
 M.: ¿Cómo es que no sabes? ¡Acepta!  
 P. el P.: ¿Y tu retrato?  
 M.: Eso después; acepta te digo.  
 F. P.: ¿Entonces aceptas, hijo?  
 P. el P.: Ya has oído.  
 F. P.: Te dejo mi bendición. Adiós,  
 M.: Adiós, adiós, Pipino, vuelve,

Por Antonio SOUZA

Dibujos de Juan SORIANO

III

## LOS DONADORES EN CASA DE PEDRO EL PINTOR

Jorge: Y quiero la pintura finísima.  
 Amalia: Perdurable.  
 Sebastián: Brillantísima.  
 Simona: Con mucho azul.  
 Urraca: Y mucho rosa.  
 Sirena: Y mucha luz.  
 J.: Y estaremos de perfil todos.  
 U.: ¡Ay no, papá!  
 A.: De perfil, hija mía; es el perfil de tu abuela.  
 U.: ¡Pero es el mío!  
 Sim.: (*cuchicheando*): Calla, luego le decimos al pintor.  
 Seb.: Yo con una mano en el pecho.  
 Sir.: Y yo con mi cuello descubierto, sin joyas quiero yo.  
 El pintor: ¿Y queréis a la Virgen con niño y todo?  
 A.: Por supuesto.  
 J.: Y los Santos Patrones deben apoyar una mano en nuestros hombros.  
 Seb.: Una mano en mi hombro.

IV

## CASA DE PEDRO EL PINTOR

Margarita: Habráse visto y con esa ropa Dios mío. ¡Qué rabia!  
 Pedro: ¿Qué más te da? Desnuda eres hermosísima.  
 M.: ¿Acaso puedo pasearme desnuda de tu brazo, desnuda por la calle?  
 P.: Si quieres, yo también me desnudo.  
 M.: Sí anda, y que nos quemem en la hoguera...  
 P.: Sí, por brujos, yo besándote en la hoguera; así tus labios y los míos se-

rían en verdad una sola carne ardiendo, Margarita...  
 M.: ¿Por qué no empiezas el cuadro?  
 P.: Margarita...  
 M.: Yo quiero el terciopelo de la niña narizona.  
 P.: Margarita, desnúdate...  
 M.: ¿Otra vez desnudarme? Nunca acabas mi cuadro, me tienes tiritando.  
 P.: Margarita, son tus clavículas.  
 M.: Pero te digo que debes empezar el retablo...  
 P.: Margarita, desnúdate...  
 M.: Pedro, no, me da frío.  
 P.: Margarita...

V

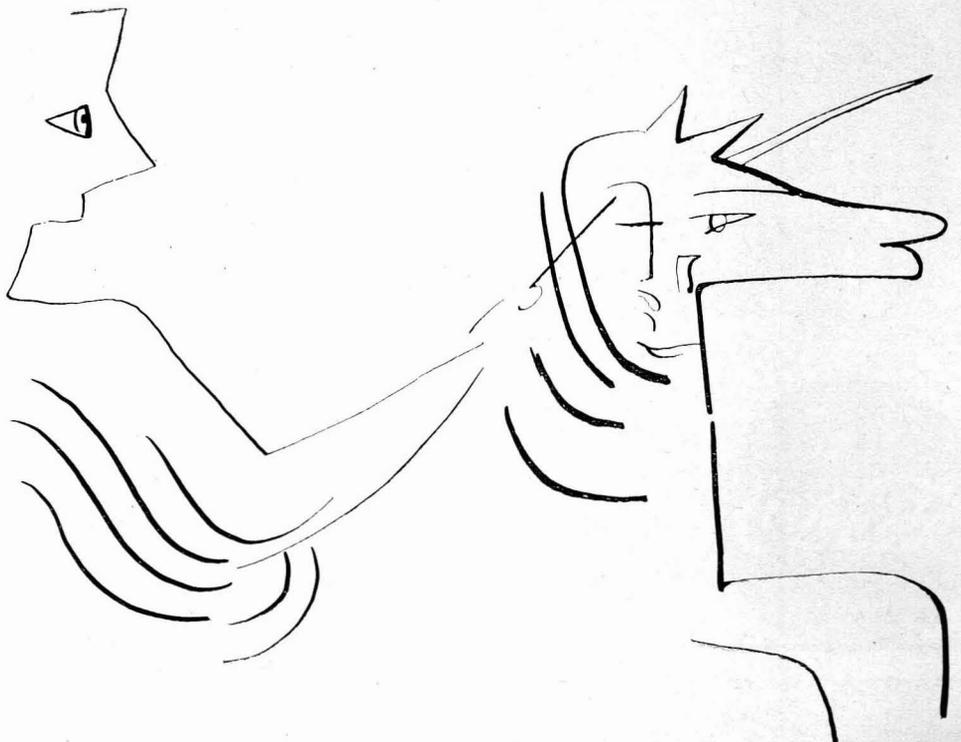
## CONTINUA. CASA DE PEDRO EL PINTOR

Pedro: Santa Urraca.  
 El Aprendiz: Y San Jorge.  
 P.: Sí, ése ya está.  
 El A.: ¿Y la niña blanca?  
 P.: Margarita, ¿cómo se llama la niña blanca?  
 M.: Simona.  
 P.: Santa Simona y el hijo Sebastián.  
 El A.: ¿Aquél que cortó una rosa al salir de aquí y al ver su índice con una gotita de sangre dijo: "¡qué hermoso!"?  
 P.: ¿Eso dijo?  
 El A.: Sí, y se echó la capa al hombro, respiró muy hondo y se fue por la sombra.  
 P.: ¿Y la rosa?  
 El A.: Se la pidió la madre y él no la quiso dar.  
 P.: ¿Santa qué? Santa, Margarita, ¿la madre qué?  
 M.: Santa Amalia.  
 P.: Entonces: Santa Amalia, San Jorge, Santa Urraca, Santa Simona, San Sebastián y...  
 El A.: Y la Virgen...  
 M.: Y el niño también.

VI

## EN EL CIELO

Angel de la Comisión Diocesana de Decoración: Escuchad, pero escuchad, dejad



por un momento vuestros juegos; tú, San Jorge, deja de dar brillo a tus armas...

Santa Urraca (*enmedio de un revoloteo de pajaritos*): Angel fastidioso. Tú, Jorge, sigue limpiando...

El Angel: También tú, Urraca, escucha, y tú, Sebastián, deja de jugar a las estatuas.

San Sebastián: Si no me canso...

Santa Simona: ¿Cuándo me dejas jugar contigo?

S. Seb.: Nunca; he de jugar solo.

Santa Amalia: Déjale, ¿no ves lo hermoso que es él solo?

El Angel: ¡Silencio!

Un Arcángel: Sirena, alza más los brazos para que puedan pasar los otros sin agacharse tanto.

Otro Arcángel: Y tú, amigo, deja que el viento te despeine, que con tu continuo rectificar de rizos interrumpes el juego...

Santa Sirena: Pero ya se me olvidó lo que se canta.

1er. Arcángel: Mira: por aquí pueden pasar.

S. Sim.: ¡Ah! Sí, los de adelante y los de atrás.

2º Arcángel: No, no es así, es...

El A.: Silencio, os digo. ¿Cuándo me escucharéis? ¿Acaso no soy temible?

S. U.: ¿Con tus botas caídas y tus medallones estrellados?

El A.: No es mi culpa niña, ya he pedido uniforme nuevo.

S. Sim.: Y una espada más chica, que con ésta te tropiezas.

El A.: Niñas, ¡ya! ¡Silencio!

San Jorge: ¡Silencio!

S. Seb.: Divino silencio.

S. A.: ¡Oh, Sebastián!

S. Sir.: ¡Oh! ¡Oh! ¡Oh!

S. U.: Aunque lo niegues, te gusta.

S. Sir.: ¿Sebastián a mí? ¡Oh! ¡Oh!

El A.: Bueno, allí va, aunque no me escuchas: tienen que posar para Pedro el pintor los siguientes: Jorge, Amalia, Sebastián, Urraca, Simona y Sirena...

1er. Arc.: Te digo que ya hubiéramos acabado de jugar, si no fuera porque no alzas los brazos bien.

S. Sir.: ¿Y tendré que ir?

2º Arc.: Pero luego vuelves y jugaremos a los bolos.

S. Sir.: ¡Que a los bolos no, que a esto!

S. U.: ¿No quieren que juegue yo?

1er. Arc.: Sí, tú tienes que ir también, y además, aunque te quedaras, con el revoloteo de tus pájaros no nos dejas.

S. Sim.: Anda, vamos juntas. Si es divertido, yo ya he posado mil veces.

## VII

EN UN PRADO LA DONCELLA.  
EL UNICORNIO REPOSTADO EN  
SU REGAZO

El Unicornio: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

La doncella: ¿Tú gimes? ¿Y yo?

El U.: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

La d.: Animalito triste que eres.

El U.: ¡Ay!



La d.: ¿No te gusta que te trence las crines, que te pongan collares de flores, y cintas en el cuerno?

El U.: ¡Ay!

La d.: Tú, amigo. ¿Acaso lloro yo cuando Jorge me desprecia una vez más? ¿Acaso me desespero cuando en lugar de mirarme da brillo a sus armas? ¿Cuando besa a su caballo en vez de a mis labios?

La d.: ... Dime, ¿soportarías tú un amor así?

El U.: ¡Shh!

San Jorge: ¿Cuántas doncellas más se ha comido el dragón?

La d.: No sé.

S. J.: Me precisan para posar y no tendré tiempo para matarle.

La d.: ¿Pensabas matar al dragón?

S. J.: ¡Claro! ¿Por qué crees que hago tantos ejercicios?

La d.: ¡Ah!

S. J.: Y ese bicho tuyo, ¿no te arruga la falda?

La d.: ¿Mi unicornio? No, hombre, es ligero como una pluma.

S. J.: ¿Y qué tanto se hablan? Siempre os veo juntos.

La d.: Nada, no hablamos nada... ¿Es verdad que tendrás que irte?

S. J.: Ya te lo he dicho.

La d.: ¿Y si me come el dragón?

S. J.: Le mataré.

La d.: Pero ya me habrá comido.  
S. J.: No importa, le mataré.

## VIII

## ESTUDIO DE PEDRO EL PINTOR

Margarita: Que bien está el San Jorge.  
¡Qué armadura!

El aprendiz: Brillantísima ¿Verdad? Los brillitos los hice yo.

Pedro: Mentiroso, ¡cállate!

El a.: ¿No los hice yo?

P.: Sí, bueno ¿y qué? Yo hice lo demás.

El a.: Bueno no decía yo más que...

M.: ¿Y luego seguirás con quién?

P.: Con Sebastián y San Sebastián, será fácil, ese joven.

P.: ... es muy quieto.

M.: El señor Jorge tampoco se movía.

El a.: ¡Pero andaba con unos resoplidos!

P.: A la señora Amalia hube de decirle que no tenía necesidad de hincarse ni de juntar las manos, y me dijo que era una lástima, pues pensaba aprovechar para el pago de una penitencia.

M.: ¿Y a su patrona?

P.: La haré luego, no tiene importancia.

## IX

## ESTUDIO DE PEDRO EL PINTOR

(Un Santo Patrón en el ambiente)

San Sebastián: Yo puedo estar quieto toda la eternidad. Toda. ¿Posar? Es mi fuerte. Cuando los romanos me ataron a la columna yo tomé esa actitud maravillosa, mucho más hermosa que cualquiera de las que aparecen en los cuadros ¡Incomparablemente mejor! Además nunca me colocan bien las flechas.

Era mi desnudo blanco, blanca la columna trunca, una blanca nube en el horizonte, blancas las plumas de las flechas, blanco el blanco de mis ojos, y enmedio de esta blanca música, el rojo de mi sangre: pequeñas gotas coaguladas como rubores discretos y concentrados: mi timidez. ¡Fue tan hermoso! Nunca me pintan bien. Y ahora junto a Jorge por una parte es mejor, por el contraste; pero por otra parte está muy mal, pues me gusta que me vean solo, desnudo, con ese gesto de martirio en mis labios. Ya está.

(Y San Sebastián avanzó un poco más su pie izquierdo de manera que una de sus costillas se indicara más.)

(Entran dos de los donadores)

Sebastián: Pintor, te traigo a mi hermana Sirena para que pose. ¡Oh!, cómo adivinaste mi desnudo, pintor. Mis hombros son mis hombros y la línea que parte a mi torso en dos. ¡Oh!, mi ombligo.

Sirena: ¿De quién es este pescadito?

El aprendiz: De mi novia, se lo voy a regalar.

Sir.: ¿Quieres que sea tu novia?

Seb.: Niña, ¡qué cosas dices!

## x

## ESTUDIO DEL PINTOR

(Con una Santa Patrona en el ambiente)

El pescadito: ¡Sirena! ¡Sirenita!

Santa Sirena: Cállate, ahora el pintor dibuja mis labios. Mira como cierra los ojos para captar mejor la dulzura de sus líneas.

El pintor: Margarita, ya casi acabo a Santa Sirena, ven a ver.

Margarita: Cuando acabes.

El p.: Nada más ven a ver.

M.: No, sucede lo de siempre.

El p.: Anda, Margarita, ven, estoy cansado.

M.: Acaba, luego iré.

El pes.: Sígueme contando, Sirena.

S. Sir.: Pues te decía que yo guardaba peces en mi cuarto en pomitos de cristal, los escondía de las tías; no me los fueran a quitar.

Y luego me fijaba muy bien en sus giros, en las maneras en que conservan cierta altura, en sus ascensiones a la superficie. ¿Sabes? Luego me iba al mar y ensayaba todo lo visto y mejoraba y aprendía, y ¿qué crees? Pues me topé con una sirena, ¡tan amable! Pero hube de regresar a casa, que ya era hora y no fueran a venir las tías y echaran a perder todo; y al otro día regresé y ya me esperaban: eran tres sirenas, con coronas y collares, de perlas las coronas, y nos sumergíamos muy hondo y luego descansábamos en las rocas y nos peinábamos. Me enseñaron a cantar y sus cantos no tenían palabras, eran entonaciones, no creas que por eso eran más fáciles y luego venían barcos y nos zambullíamos y ellos se preguntaban de dónde venían esos cantos, y nosotros reíamos y las burbujas llevaban nuestras voces a la superficie y los marineros decían: "es el mar que canta". Una vez vi a las tías vestidas de negro dando vueltas en la playa y no me importó, por entonces era yo amiga de Tobías. Debería de haber estado reñida con él puesto que pescaba; pero era tan simpático y me hablaba de cosas tan dulces. Metía en todo a Dios y yo me quedé con la idea en la cabeza. Ya tenía yo corona también de perlas y collar de corales y ya me habían salido escamas verdecitas, pálidas, y mi pelo era suavísimo y lo arreglaba con guirnaldas de caracoles pequeños; pues te decía que Tobías me hablaba de Dios y me decía que salvaba, yo no entendía el porqué de su salvamento, pero un día un barco pasó muy cerca de nuestra roca y en él venían griegos de pelo rizado, rubios, y mis compañeras y yo les seducimos y después, ¿te lo digo?, pues nos los comimos.

Entonces empecé yo a estar preocupada y triste y ya no me peinaba bien y no reponía ya las perlas de mi corona. Cuando un día, una tarde, escuché una voz en la playa que hablaba de Dios, les hablaba a los peces y decía "Yo, Antonio, Siervo de Dios, he venido desde Padua para salvaros", pero los peces dormían y yo estaba triste. Les desperté a todos y les hice asomar la cabeza para que escucharan. Luego les avisé a mis compañeras, pero me dijeron que ya se veía un barco en el horizonte. Fui yo sola y con los peces escuché la palabra y San Antonio me guiñó un ojo y me dijo que pronto vería a Tobías... y le ví.

El pes.: ¿Y dónde lo viste?

S. Sir.: Pues en el cielo. ¿No te digo que soy Santa Sirena?

## XI

EN EL PRADO LA DONCELLA  
SENTADA EN UN MURO ALTO  
Y CON UNA BANDERITA  
BLANCA EN LA MANO

La doncella: Y a mi prima Isabel también, ¿verdad?, y a Brunhilda mi hermana. ¿Por qué todo esto? A ver, ¿por qué?

El dragón: Bájate de allí, niña.

La d.: No, porque me comes.

El d.: Te quiero decir un secreto.

La d.: ¿Un secreto? ¿Y cuál es ese secreto?

El d.: Baja y te lo diré.

La d.: Si bajo me comerás.

El d.: ¿Acaso te estoy asustando, acaso echo fuego por mis narices?

La d.: No; pero eres malo.

(*El unicornio en el jardín patea el muro*)

La d.: ¡Unicornio! ¿Para qué me quieres?

El Unicornio: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

La d.: Bajo ahora, tiraste la escalera, tardaré más por la enredadera.

El d.: No me dejes solo, doncella.

La d.: Sí, porque eres malo.

El d.: No te vayas, doncella.

La d.: Tonto, si sabes que volveré; no tardo, adiós.

El d.: Hasta luego.

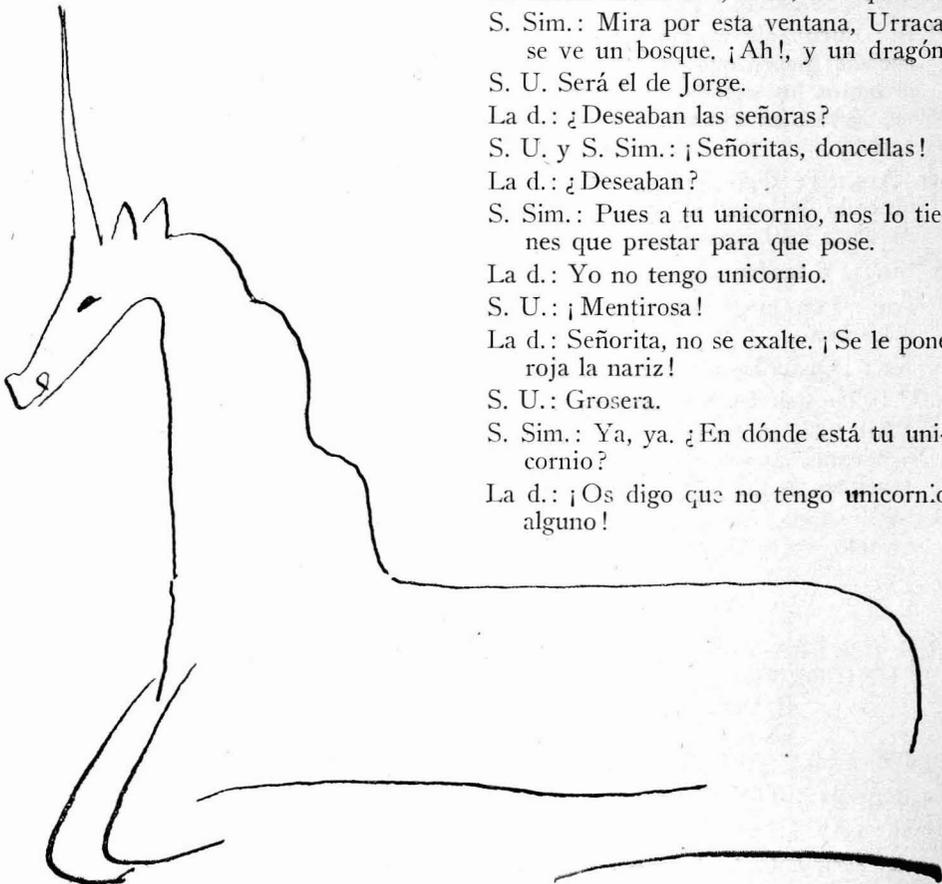
(*La doncella baja por la enredadera y se monta a horcajadas sobre el Unicornio*)

La d.: A ver, ¿ahora qué?

El U.: ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!

La d.: ¿Cómo? ¿Y allí están todavía?

El U.: ¡Ay!



La d.: ¿Qué volverán mañana? ¿Y no te dijeron sus nombres?

El U.: ¿Simona? ¿Urraca? No las conozco, no son de la región.

El U.: ¡Ay!

La d.: ¿Llevarte a ti? No, eso no, tú no vas. Te escaparás al bosque y cuando pase el peligro te avisaré.

(*Santa Simona y Santa Urraca*)

Santa Simona: Pues a mí se me hace que en el hueco que quedó entre tú y yo debería pintar un morito en lugar de un Unicornio.

Santa Urraca: ¡Ay! No Simona, de acordarme se pone pálida mi aureola. ¡Esos moros!

S. Sim.: ¡Pero hace tanto tiempo!

S. U.: Que me han dado más pajaritos que los que tenía en la tierra, es verdad, pero cuanto sufriría yo que me gané el cielo. "La martir de los pajaritos." Se rieron pero cuando les conté lo que habían hecho me trataron de igual a igual. "¿Insistes en tu fe?", me decía el moro y yo decía "sí", y ¡pum!, me apachurraban un pajarito y otra vez a preguntar y yo a contestar, y ¡pum!, otro pajarito menos y así hasta dejar la jaula vacía.

S. Sim.: Pues conmigo fue más rápido, dos trenzas, pero las preguntas iguales, mi padre llorando desde las rejas decía: "Simona, que no te corten el pelo, ese pelo tuyo de oro." Y yo dije dos veces que era fiel y fueron dos tijeretazos; luego con las trenzas se hicieron un turbante precioso.

S. U.: ¡Ha de ser aquel castillo!

S. Sim.: Le dicen doncella. ¿Verdad?

S. U.: La doncella de San Jorge.

S. Sim.: Mira, allá en la torre está hilando una niña, será ella.

\* \* \*

S. U.: ¿Eres tú la doncella?

La d.: Un momentito, si no, me equivoco.

S. Sim.: Mira por esta ventana, Urraca, se ve un bosque, ¡Ah!, y un dragón.

S. U. Será el de Jorge.

La d.: ¿Deseaban las señoras?

S. U. y S. Sim.: ¡Señoritas, doncellas!

La d.: ¿Deseaban?

S. Sim.: Pues a tu unicornio, nos lo tienes que prestar para que pose.

La d.: Yo no tengo unicornio.

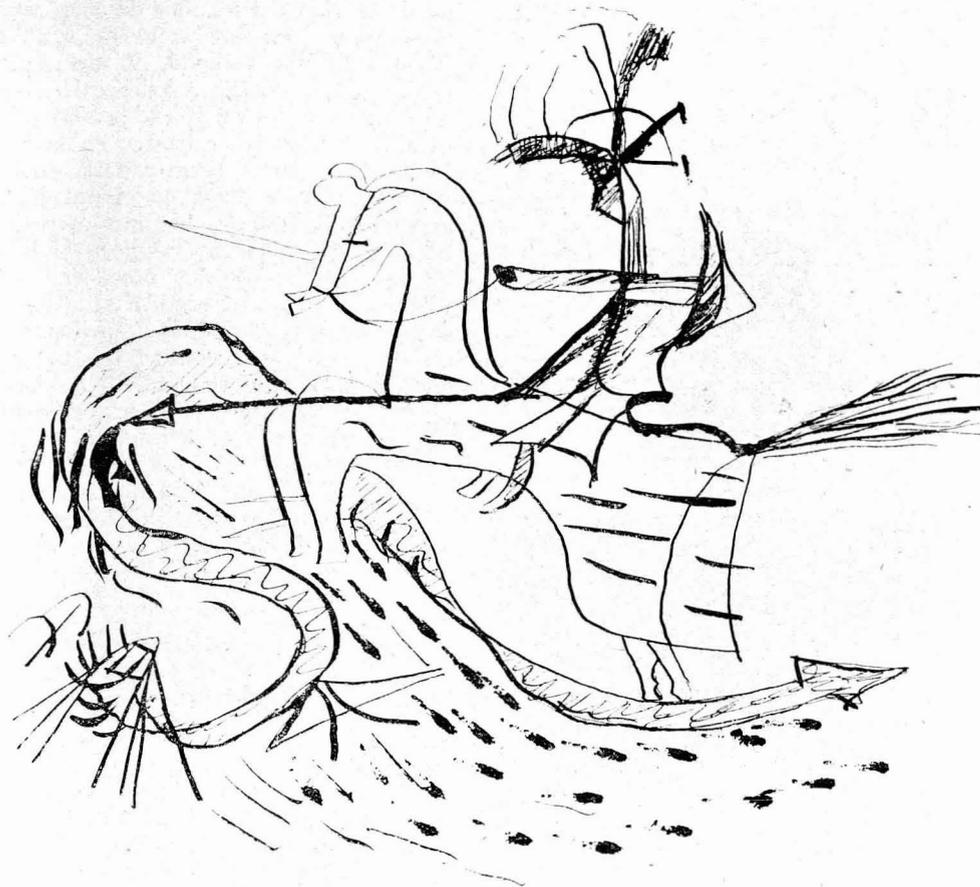
S. U.: ¡Mentirosa!

La d.: Señorita, no se exalte. ¡Se le pone roja la nariz!

S. U.: Grosera.

S. Sim.: Ya, ya. ¿En dónde está tu unicornio?

La d.: ¡Os digo que no tengo unicornio alguno!



## XIII

EN EL PRADO, JUNTO  
AL CASTILLO

Doncella: Sin mi Jorge, sin mi unicornio, ¿qué haré yo? Pronto me tocará mi turno. El dragón debe comerme y Jorge no llegará a tiempo. Iré para distraerme, a que me diga el secreto.

*(La doncella toma su banderita blanca y baja al jardín. Sentada sobre el muro agita la bandera).*

Dragón: Doncella, doncella, mañana te comeré.

Don.: Antes te matará Jorge.

Dra.: No, si te digo mi secreto... baja.

Don.: ¿Me prometes que no me haces daño? Sabes, yo amo a Jorge.

Dra.: Deja, deja, te lo prometo.

*(La doncella baja por la enredadera y el dragón la recoge en su cuello).*

Don.: ¡Qué caliente es tu piel! ¡Qué escamas!

Dra.: Soy dragón, doncella, caliente y con escamas.

Don.: ¿Adónde me llevas?

Dra.: Junto al mar a decirte mi secreto.

## XIV

San Sebastián: No, gracias, yo no bebo vino.

Santa Amalia: No, no lo pruebo.

San Jorge: No, perdona, mañana tengo que pelear.

El pastor: ¿Y las hermosas?

Santa Simona: ¿Y me darás un poco para beberlo en el cielo?

Santa Urraca: ¿Y a mí también?

El pas.: No os basta, a las hermosas, el alba y sus nubes?

## XV

Fray Pipino: Te digo, hijo mío, todos están muy contentos.

Pedro: ¿Y el Superior?

Fray Gonzalo: Te manda su bendición.

El aprendiz: ¿Y a mí?

F. P.: Que vengas a confesión.

*(Margarita entra corriendo).*

Margarita: Pedro, Pedro, ¿alcanza para ocho metros?, ¡perdón!

S. P.: Buenos días, Margarita.

F. G.: Bendita seas, niña.

F. P.: ¡Qué gozo verte tan contenta!

M.: Anda, Pedro, anda, vamos al mercado.

El a.: Limpiaré los pinceles.

P.: Espera, Margarita, espera, voy contigo.

## XVI

1er. Arcángel: ... A la víbora, víbora ...

Santa Simona: de la mar, de la mar ...

Santa Urraca: por aquí pueden pasar.

2º Arcángel: Los de adelante corren mucho ...

Angel de la comisión de decoro: los de atrás se quedarán.

Santa Amalia: Tras, tras, tras.

San Sebastián: Jorge, Jorge, ¿me habías visto esta venita azul, aquí, junto al ombligo?

San Jorge: No, no sé. ¿Sabes? No he podido matar al dragón ...

S. U.: Pero si ...

S. Sim. *(en secreto)*: Calla, Urraca, no nos quiere decir, nosotras lo buscaremos. Con permiso, doncella.

La d.: Adiós, adiós.

\* \* \*

Santa Simona: Jorge y Sebastián tienen algo en común. ¿Verdad?

Santa Urraca: ¿Qué quieres decir?

S. Sim.: No, nada, oye. ¿Y Amalia? Todavía no la pintan.

S. U.: Parece que la dejarán para lo último.

S. Sim.: La pobre, sentándose en todas las sillas, rectificándose los pliegues.

S. U.: ¿Por qué estará con nosotros?

Un pastor: ¿Han perdido el camino, las hermosas, o van de paseo?

S. Sim.: Buscamos al Unicornio.

S. U.: ¿Qué bebes pastor?

Un p.: Vino, la niña.

S. Sim.: ¿Tan de mañana, pastor?

Un p.: Con el vino, el día es para mí, tan sólo alba ...

S. Sim.: Tu vino es claro, pastor.

Un p.: Es vino del alba, la hermosa, ¿quieres probar?

S. U.: Yo primero.

*(Las santas beben del vino)*

S. Sim.: ¡Que lucecitas se miran!

S. U.: ¡Que nubes pequeñas!

Un p.: Son mi rebaño y las luces su pastura.

S. Sim.: ¿Vienes con nosotras?

S. U.: Sí, ven, vamos en busca del Unicornio.

Un p.: Dadme vuestros brazos, las hermosas, vamos, que hace poco lo vi llorando.

S. U.: ¿Por qué bailas, pastor?

S. Sim.: Tu también bailas, Urraca.

S. U.: ¡Sí, bailamos los tres!

S. Sim.: Luz tan clara ...

Un p.: Y en tus ojos.

S. U.: Brillitos ...

S. Sim.: Mejilla del mundo.

Un p.: Como de niño dormido.

S. U.: Al alba el niño dormido.

*(El unicornio al pie de un árbol llora)*

S. Sim.: Blanco animalito.

S. U.: Triste blanco animalito.

Un p.: Tejan las hermosas una brida de flores y se pondrá contento.

*(Santa Urraca y Santa Simona tejen una brida y el Unicornio llorando se deja hacer.)*

Unicornio: ¡Ay!

S. Sim.: Anda, ven, te precisamos.

S. U.: ¿No te levantas?

Un p.: Le daré un poco de mi vino.

S. U.: No lo derrames, que le tiñes su pelo.

S. Sim.: ¡Que mojas las flores!

Un p.: ¡Que mojo las flores, las empapo, que tiño su pelo, de alba lo tiño!

S. U.: El unicornio sonrío

S. Sim.: Y se levanta.

Un p.: Montad en él, las hermosas.

S. U.: Yo le ataré mi cinta en el cuerno.

S. Sim.: Y yo trenzaré sus crines.

Un p.: Y yo acompañaré la cabalgadura de las hermosas.

## XII

## ESTUDIO DE PEDRO

Margarita: Me parece que Santa Simona y Santa Urraca sonríen demasiado y que tu unicornio tiene el pecho rosado; los unicornios son todos blancos.

Pedro: Así está bien.

Aprendiz: Si quieres pinto yo solo a Santa Amalia.

M.: Sí, anda, Pedro, déjale que pinte y pronto acabamos.

P.: ¿Y te desnudarás?

M.: ¿Y me pintarás? Pedro, dame tu mano.

P.: Anda, aprendiz, vete por un poco más de azul, del fino.

# LA CREADORA SOLEDAD DEL BOSQUE

(Viene de la pág. 2)

máquina cibernética, salida de sus carriles, sería el substitutivo de las Ciencias políticas y morales del hombre. La ética, clave según Aristóteles de la "Politeia" se convertiría en banal antigualla.

En nuestro mundo se corresponden, en curso paralelo, la des-naturalización del hombre y la des-humanización de la Naturaleza. Y nótese que los dos términos son intercambiables. Goethe, que tanto vio, viente el peligro. "Vivimos en el seno de la Naturaleza. Esta nos envuelve y nos ata. Es imposible librarnos de ella, pero nunca lograremos penetrar en su internidad."<sup>14</sup> En Goethe se refleja el auténtico problema de Rousseau. "La Naturaleza vive en los miles de sus hijos. Pero ella, la Madre, ¿dónde está?"

El gran escritor y filósofo católico, Romano Guardini, señala el año de 1930 como el momento de nuestro vivir en que se agudiza el peligro. La Naturaleza ya no es lo inmediato del hombre, sino materia y energía. La técnica es el nuevo autócrata que somete a la vez al hombre y a la Naturaleza. Impone a ambos términos una sumisión absoluta a sus fines. El titanismo económico y político así lo exige de un modo implacable. Es condición de buen gobierno, y de presentes y futuras felicidades, y premio paradisiaco de nuestra deshumanización y desnaturalización.<sup>15</sup>

No fue esta digresión olvido de la soledad de Juan Jacobo, sino entrada al inminente suceder de los hechos. Ante el fracaso de París pudo Rousseau haber escrito un nuevo *Candide*, dándole un giro de vengadora y muy ingeniosa utopía. Su pluma pudo meter en dilatada selva ultramarina a todos los parisinos, despojándoles en el lindero, como primer ejercicio de igualdad, de todo su atuendo, engalanado con bordados, o deshecho en harapos. Pero Rousseau no era un humorista ni autor de utopías.

Por eso importa mucho precisar cómo ocurrieron los hechos. Porque ocurren de una manera muy distinta y contraria. No es París a quien Rousseau mete en el bosque. Es Rousseau mismo quien entra en el bosque. Y su propósito es insólito. Entra para buscar un hombre que no está en el bosque. Y lo más extraordinario es que lo encuentra. Pero ese bosque no está en América, ni es selva tropical. Es un sencillo bosque europeo. Tupido sí, espeso y solitario también, aunque ya no virgen. Estaba muy cerca de París, y era de fácil acceso. En ese bosque de Saint Germain-des-Prés, sin simios, sin cotorras y sin salvajes, perturbadores de su majestuoso silencio, encontró Rousseau al hombre nuevo que buscaba. Y lo sacó, no de la mano, pues como inventado era ser de la imaginación, hombre invisible e impalpable, pero muy eficaz como luego lo demostró la Historia.

La soledad del bosque, como el anterior ejemplo demuestra, es siempre mágica creadora. En ella habla la "Nature". La espesura, el fuerte e indefinido vaho de humedad vegetal, el cálido fermento de hojas caídas, que muertas dan nueva vida a la tierra, y el silencio, cumplen el milagro de resucitar a una Naturaleza que el Mundo perdió. Esa fuerza evocadora es muy peculiar del bosque. No la tiene ni la llanura, ni el mar, ni la montaña



Jean Jacobo Rousseau (1712-1778)

ni nada que sea paisaje. Es siempre la misma, en la Selva negra, en el Grünwald, o en los inmensos bosques de Moscú. Siempre la misma intensidad evocadora que fuera está perdida. Sí, pero es prudente cautela salir a tiempo del bosque. Sus anocheceres son peligrosos.

En aquel silencio de Saint-Germain, el alma de Rousseau se exaltó hasta las sublimes alturas de la Divinidad. Allí vivió, en escasas horas, los tiempos primitivos y no en otra parte. Y de allí sacó ese hombre "absoluto e irreductible". Ese hombre, criatura de nuestro sentimiento y "que nos hace ser lo que somos". Tanta imaginación escapó a M. Taine, pues escribe<sup>16</sup> que Rousseau creó un hombre artificial superpuesto al "natural", y el mismo en cualquier circunstancia. Luego, conviene decir que no fue tan imaginativo Rousseau. Estudia al hombre histórico en París, no por ser París el lugar y sí porque allí se daba el tipo de hombre común a las grandes capitales. Todo esto se llamaría hoy "investigación sociológica". El resultado fue deplorable. Reveló la condición inhumana

de la vida del hombre de aquel tiempo. Como contraste con esa realidad, luego ante esa realidad, y fuera, pero no en contra de ella, establece la modalidad humana del verdadero hombre. Este hombre habrá de realizarse en la Historia. Rousseau se percató de la dificultad y bien la expresa en el pedagógico esfuerzo del *Emile*, hombre natural y educado. El esfuerzo no lleva al hombre a convivir con los osos, sino a la vida política en la Ciudad. Esta invención es un hecho histórico de gran importancia. Y es extraño que M. Taine, tan sutil en sus análisis, y escrupuloso recolector de hechos, desconozca el hecho señalado, tan importante y tan eficaz, en los preludios de aquella Revolución que trata de explicar. Pero ya lo dijo el mismo Rousseau: "El que pretende tan sólo observar no observa nada."<sup>17</sup>

II

"Quand bien même lancé dans des circonstances éternelles du fond d'un naufrage."

Mallarmé.

¿No se ve claro el gran intento de Rousseau de negar al salvaje primitivo como natural ejemplo del hombre nuevo? Ese indígena ultramarino, que estaba ahí en toda su realidad corpórea, era gran estorbo para la arquitectura del sistema. La negación del salvaje supone el invento del "homme de la nature".

Fuera de la exigencia metódica, tan sutil como necesaria, movía a Rousseau para hacerla cierta contingente modalidad de buen sentido. La evocación del salvaje, en la espléndida luz del siglo XVIII, era ya ineficaz metáfora. ¿Cómo había de vencer el innegable claroscuro de inhumanidad, dentro de aquella luz, el corto vuelo de tan tosca criatura? Y, para mayor ineficacia, tan menoscabada en su virtud por un mayor saber histórico. Antes de cumplir la parábola de su vuelo hubiera caído como "corpo morto cade".

Sobre el menguado valor natural del salvaje había aprendido mucho Rousseau de Michel de Montaigne, quien a su vez aprendió del cronista Gómara. Ese salvaje está ya muy lejos del "primer estado de naturaleza". "No es el estado original del hombre."<sup>18</sup> ¡El repudio del salvaje es definitivo! Juan Jacobo alivia esa despedida con otro argumento de ignorancia etnográfica. ¿Qué sabemos de



El genio de Voltaire y de Rousseau conduciéndolos al templo de la Gloria y de la Inmortalidad



"solo en la tierra... yo el más sociable de todos los hombres"

cierto sobre esos pueblos primitivos? En realidad no conocemos más hombre que el europeo. Los viajeros no saben describir al salvaje más que a través del hombre nuestro. Y Rousseau comprueba, malhumorado, que al parecer la Filosofía carece de curiosidad viajera.

A Rousseau le importa lo que "es" el hombre y no su génesis. No le sirve la hipótesis de la creación divina. Tampoco el conocimiento pre-humano, el "*systeme animal*". Saber lo que".<sup>19</sup> Ese captar del hombre, de lo que es, no se aprende de lo que "fue", de cómo se generó. El descarte de la hipótesis divina era ineludible. Si la admitiera, su hombre de la "*nature*", por filial comunidad de origen, habría de ser social y comunitario. Y así la hipótesis divina, o trascendente, que no se niega pero que se sitúa en distinto plano, aniquilaría el postulado sistemático. No podría éste servirle para afirmar la Libertad y la Igualdad del hombre. Negaría la radical afirmación metódica de que el hombre es "originariamente", o sea por "*nature*", no social sino a-social.

Había que evitar muchos escollos. Luego "empecemos por apartar todos los hechos". Al descartar los hechos se abren despejados los senderos de la imaginación constructiva que habrán de llevar al hombre a la más perfecta realidad de su propio mundo... que no es el mundo del salvaje. ¿Hubiera sido capaz éste, en su natural realidad, de tan anchuroso y promisor vuelo?

La consecuencia es inevitable: Invencción del "*homme de la nature*". Y con una primordial característica, la de carecer de "*nature*". No es paradoja sino exigencia debida a la misión que cumple.

Es ésta la de infundir "*nature*" al único hombre real y posible, o sea al hombre histórico y... social. El hombre de la "*nature*", desde luego, y esto es evidente, carece de "*état*" porque no tiene modo de "estar". Si lo tuviera habría de vivir en relación social. ¿Y quién lo ha visto implicado en tal relación? La relación social supone pluralidad de personas. Pero ese hombre no tiene plural. Esta categoría de pluralidad equivaldría a su negación. Es único. Y así, como Idea, llena de realidad pudo actuar como peligroso Ser.

Siga la imaginación atando hilos. Si Rousseau ha de salvar la eficacia de ese hombre, que carece de un "*état*", su imaginativa le lleva a construir otro "estado" que sea su más directo reflejo. "*Quoi faire alors?*" ; Ahora sí que echa mano del salvaje! Pero no del ultramarino. Junta en compañía cierto número de salvajes primitivos que viven en el mismo bosque. Pero todo ello como "*pure conjecture*". Y, para afirmar su libertad, les supone movidos por un inocente "*amour de soi*" amor propio). Como se basta con esfuerzo mínimo para satisfacer su vida, no necesita subyugar a sus iguales, ni está a ellos ligado por vínculo alguno. Su naturaleza a-social funciona perfecta. Un muy débil sentimiento de "Piedad" es el único índice de unión en tan libre compañía.

El lector captará cuanto balbuceo de Historia se ha infiltrado a través de la inocencia tan aparente del bosque. Por saberlo Rousseau no confunde al "*homme de la nature*" con el salvaje primitivo. Este sí puede tener "*état*", aunque imaginado. Juan Jacobo sabe mucho más, y

por saberlo sus supuestas puerilidades tuvieron tanta trascendencia histórica. Sabía, desde luego, que la propia naturaleza del hombre no podía subsistir en la realidad "natural".

Eleve hasta lo más alto su imaginación el lector, para que, y según la figura del místico, pueda "dar a la caza alcance". Y, fuera de toda realidad histórica, vean sus ojos cómo Rousseau, en el centro del bosque, monta un gran retablo de figurantes. Estos figurantes, un tanto rígidos, al punto que parecen de palo y se confunden por el color con los centenarios troncos, son los salvajes de la compañía. Acaso la crítica teatral ponga reparos a la penuria de la acción y al diálogo, más balbuceo que robustez de palabra. El crítico ignora que la sabia Naturaleza crea trabas a la expresión hablada del salvaje. Y no por insuperada deficiencia, y sí a sabiendas, pues el fluir del lenguaje lleva a la peligrosa trampa de la sociabilidad. ¿Acaso olvidó el crítico sus luminosas gafas y no pudo leer la explicativa nota del autor, acotada al margen del guión escénico?<sup>20</sup>

Deje el espectador de lado los reparos de la crítica. Agudice intuitivo su apremio vital. Vea cómo esos figurantes expresan ricos símbolos. Vea y oiga cómo la letra dice más que su articulación, pues aquí es un hablar por alegoría que pugna hacia mayor verdad. Considere que el autor de ese nuevo "Gran Teatro del Mundo" se vale "de la vana a inferior arquitectura", remedo de algo que va más lejos. Así hablaría Calderón en su más famoso Auto sacramental.

¿Cabe confundir ambos retablos, el divino y el profano? Son planos distintos. Y dejemos la diferencia del lugar escénico; un bosque, o el atrio de una Catedral. Y es penoso no destacarla, pues el atrio ya expresa madura civilización. Pero no sigamos ese camino. La diferencia más clara entre los dos "Grandes Teatros del Mundo" habría de buscarse en el distinto autor de la obra. En un caso, Dios, en el otro, el mismo Rousseau, demiurgo del "*homme de la nature*". Dios es el "Actor Soberano" de ese Mundo. Y a la vez, rígido Director de la muy trabada escena. Su Teatro es rigor de Teodicea. Sí, pero el hombre, el recitante, se mueve en el marco inexorable con mayor libertad que el de Juan Jacobo, que es todo él indispensable "*Liberté*" y "*Egalité*", aunque ambas, en su modalidad natural, sufran en el último cuadro catastrófico derrumbe. Y debe el hombre de la Teología esa mayor libertad a cierto misterioso y responsable albedrío, promisor de salvación. Y esto por la diferencia de Autor ¿pues no se aprecia que el animador del retablo profano, más que soberano es hábil agente de marionetas? Los hilos, anudados a sus dedos, suplen con su tirar la inercia del salvaje, supuesto actor de muy escaso albedrío.

Tanta diferencia es aún poca determinación. La vida en el Teatro divino es sueño, es mentida realidad, trasunto de la que está en los Cielos. Pero en el retablo del bosque, la pobre vida, de breve acción, es anunciadora de espléndida realidad del hombre social e histórico. Vida creada por el más vigoroso esfuerzo humano. Y así es todo Rousseau, no pasado natural sino proyección en un futuro inextinguible.

Mas ahora atienda el espectador del retablo profano cómo la acción se desarrolla.



Tumba de Rousseau en la isla de Peupliers, en Ermenonville



Les Charmettes, casa de Rousseau

Fije la vista hacia el lado derecho del retablo. Verá salir de entre las sombras del bosque extrañas figuras, ya no de palo, ya no en su color confundidas con leños, ya no casi inertes o balbuceantes. Todo es ruido, color y palabra que articula catástrofes. No son figuras humanas, aunque sí tomen forma de tales. Esta es permitida ficción. Pero, si no humanas, son naturales, tanto como el salvaje a quien ahora amenazan. Salidas de naturaleza terrenal se llaman el Fuego, el Volcán, la Fecundidad, el Hambre, la Subyugación. No tienen la armoniosa dulzura que, junto al Rey y el Labrador, el Caballero y el Monje, el Pecador y el Justo, en los Autos sacramentales irradian otras figuras alegóricas, como la Fe, la Gracia, la Salvación, la Eucaristía, la Caridad, el Arcángel, y todas las Potencias de un Mundo divino que expresan Eternidad. Las figuras sacramentales incitan al hombre a su elevación divina. Pero las naturales, con implacable furia antihumana, tienden a su aniquilamiento. No son figuras pasivas sino de muy impetuosa acción.

Más ahora por la parte izquierda del retablo, en un haz de luz, aparecen otros figurantes, la Energía, el Trabajo, la Invención, el Saber, el Arte, la Industria, la Metalurgia y la Agricultura, ¿Son naturales? Cabría dudarlo. Parecen, según el diálogo polémico con las potencias del otro extremo del tablado, defensoras de la causa del hombre. ¿Y no expresan sus nombres actividades humanas? ¿O su presencia en el tablado no es incitación a que el hombre las desarrolle? Obsérvese entre ellas una figura incierta y vacilante, tan desdibujada como las restantes son vigorosas. ¿Por dónde entró? Se llama el "*Funeste hasard*", o la Casualidad funesta. Lleva de la mano al "Hierro" y al "Trigo", cuyo secreto, tan cuidadosamente oculto por la Naturaleza, descubrió de un modo casual. "Secreto terrible" le llama el autor del guión escénico. Porque ese azar determina la gran catástrofe, ya inminente.

El aparecer de esas figuras simbólicas en la escena, implacable exigencia de nuevo estado humano, marcó la hora. Agotada la pugna verbal que alegó razones incomprensibles para el salvaje, pero necesarias a la acción, la dramaturgia culmina en derrumbe. Fue vencida la macidez del retablo por la sacudida impetuosa de tanta nueva y desenfrenada fuerza. El soltarse de las trabes y el quebrarse los maderos es ahora nuevo símbolo. Aquella hipotética bondad del hom-

bre, y esa libertad y esa igualdad, y aquella pretendida paz, nunca vividas por no sentidas, se pierden en el polvo. Los salvajes, antes inertes y pasivos, adquieren vida al escapar del bosque y dispersarse en despavorida carrera. Diríase que la fábula de Pigmaleón se repite con nueva actualidad. Las fuerzas simbólicas pierden su existencia propia, porque ahora el hombre es el centro de toda futura acción. Su vida depende del acierto en dominarlas. El nuevo drama no es retablo de marionetas, sino Historia. El "*homme de la nature*" se ha convertido en histórico, "*in societate vivens*".

Pero lo que ahora importa es que "la sociedad naciente cedió el sitio al más terrible estado de guerra".<sup>21</sup> ¿Ese estado de guerra era tan ineludible como la salida? El problema es típico del propósito y de la intención metódica de Rousseau. No cabría en Hobbes, para quien la entrada en civilidad no es decaimiento sino superación. Pero estamos en Rousseau, y así cabe reconocer que no fue bien "sacado" el salvaje de su mundo natural. No pudo ni oponerse a la salida ni salir por su propio esfuerzo. Carecía de apetencia hacia otro estado, pues la cortedad de su ingenio le impedía el concebirlo



"estorbo para la arquitectura del sistema"

y lo flaco de su voluntad el realizarlo. Luego, ¿cómo culparle de error? Y menor razón es la que alega Juan Jacobo al referirse a la imperfección del estado político, "siempre imperfecto porque era obra del azar".<sup>22</sup> Este anuncio de "*Volonté Générale*", muy prematuro, y por eso más importante, nada resuelve. ¿Cómo iba a intuir los difíciles "*devoirs*" de la "*Volonté Générale*" ese balbuceante "*futur citoyen*"?

La crudeza de hostilidad se debía al nuevo estado que ya no era de sosiego natural sino estorbo de paz. ¿Imputable al hombre? Este, sin mucha brújula, había de acomodar su "*nature*" a las nuevas condiciones. ¿De qué le serviría su pretendida bondad natural? Era muy relativa, y cada vez la creo de menos valor dentro del mismo sistema. Y digo relativa, porque "El hombre salvaje, cuando ha cenado, está en paz con toda la naturaleza y es amigo de todos sus semejantes."<sup>23</sup> Aunque la frase aparezca como de Juan Jacobo, toda la nota IX del *Discours* en que figura es de la pluma desenvuelta de Diderot. Conviene acortarla, pues deriva a la circunstancia de que ese salvaje, frente a una Naturaleza antes pródiga y ahora hostil, y en competencia con otros hombres, ha de buscar su diaria pitanza. La consecuencia es grave, pues cambia la "*nature*" del hombre: "De libre e independiente que era antes el hombre, ahora está sometido, por decirlo así, a toda la 'naturaleza' y sobre todo a sus semejantes."<sup>24</sup> Aquí aparece la inevitable enajenación del hombre, propia de toda relación social. Ahora, lo que sí puede tratar de evitarse es que esa enajenación sea inhumana.

Y no sólo por la pitanza resurge el caribe. La sociedad es violencia del poderoso y opresión del más débil. La "*Liberté*" es negada en vida de servidumbre, y "*l'Egalité*" en arrogancia de mando. El Poder aviva la cruel ambición y despierta el muy "natural" y no tan oculto deseo "de hacer su provecho a expensas del prójimo".

No se engañe el lector de Rousseau. Aquí no se describe al salvaje, sino a otra sociedad "*naissante*", en los siglos XVII y XVIII en la misma Francia. "No vemos a nuestro alrededor sino gente que se queja de su existencia." Esa sociedad pronto tendrá su nombre. Se llamará sociedad civil o burguesa. Su principio será el interés personal y no el de simpatía y estimación de lo humano. Lo privado prevalece sobre lo público. La Filosofía sirve a esa nociva política. De aquí el

arrebatao y primerizo escrito sobre la acción corruptora de las Ciencias y de las Artes. Aunque el autor reniegue del mismo y diga: "De todos los trabajos que han salido de mi pluma... el más débil... Carece en absoluto de orden y de lógica",<sup>25</sup> y sea esto cierto, es pieza indispensable de su sistema.

Las técnicas funestas que privaron al hombre de su estado de "nature" fueron la metalurgia y la agricultura. "Civilizaron al hombre, pero fueron causa de perdición del 'genre humain'." ¿Paradoja? Acaso, pero el tema es de muy antigua modernidad. Los mitos clásicos se valen de aquella paradoja para introducir entre los hombres la virtud política y la justicia, que harán posible la existencia de la "Polis" antigua.

Prometeo fue robador del fuego. El hecho causó turbación. Si aquella audacia se ensalza como acto civilizador, ¿por qué el griego comprende el castigo que sufre Prometeo?<sup>26</sup> La razón se explica. Los hombres aún ignoraban los principios políticos que habían de gobernar la desmesura de las fuerzas naturales. Análoga voz se eleva en el coro de la *Antígona*.<sup>27</sup> La inventiva del hombre no tiene límites en el orden creador de técnicas. Pero ¡proscrito sea de la Polis el hombre que las aplique al mal! Sócrates<sup>28</sup> condena, como ignorantes y esclavos, a quienes sólo saben, por causas naturales, desatar vientos, provocar lluvias y cambiar temperos. Porque lo que más importa es conocer lo que es el hombre, lo que es la justicia y lo que es la Polis. Y Sócrates se solazaba en la discusión de lo humano. ¡Acaso comprendamos hoy mejor, ante vesánicas amenazas, todo el sentido humano de los antiguos mitos, mejor que los contemporáneos de Rousseau!



Caricatura anónima de Voltaire

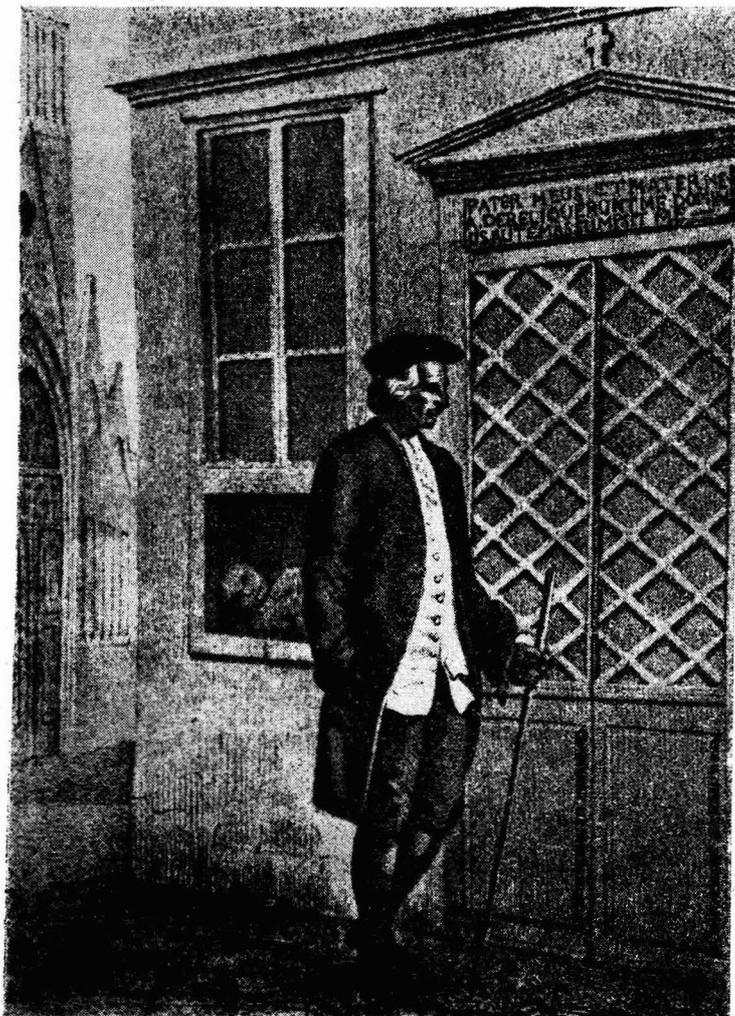
Fue empeño de Juan Jacobo superar la condición inhumana de aquella sociedad. Inventó la "*Volonté Générale*" como actualizadora de posible "*Fraternité*". Con invocación patética hizo vibrar por el mundo el sentir humano latente ya en los antiguos mitos. Y esto fue más importante que el fracaso de su empeño.

Quede esto dicho con brevedad de apunte que exige un inminente capítulo sobre "El trágico fracaso de la *Volonté Générale*". Allí se verá cómo de ese fracaso salió enriquecido el pensamiento occidental, aunque para Rousseau, que se dio cuenta, fuera la más dolorosa desilusión de su vida. Tan grande catástrofe como para el salvaje el derrumbe del retablo de su simbólica "*nature*" natural,

en gloriosa esperanza imaginado por Juan Jacobo.

#### NOTAS

- 1 (*Dialogues*, 3).
- 2 Pour être comme tout le monde il fallait être comme très peux des gens.
- 3 Mon dessein est de bâtir dans un fond tout à moi... (Descartes, "*Disc. de la Méthode*", II, p. 65, édit. Gilson.)
- 4 Ce qu'on nomme le bon sens ou la Raison est naturellement égal à tous les hommes. (*Disc.*, I, p. 44.)
- 5 *Disc.*, IV, p. 81.
- 6 *Lib.* II, Cartas, 12 y 27).
- 7 *N. H.* II, 27.
- 8 S. Pablo Ep. ad Philip. III, 20.
- 9 Si tout tient radicalement à la Politique... (*Confessions*, IX.)
- 10 Divin modèle que je porte en moi.
- 11 *Conf.* VIII.
- 12 *Ib.*, I.
- 13 Me voilà seul sur la terre... moi le plus social des hommes.
- 14 Fragment: Die Natur, de 1792.
- 15 *Das Ende der Neuzeit*, 1950.
- 16 *Orig. de la France cont.*, II, 47.
- 17 Celui qui ne prétend qu'observer, n'observe rien. (*N. H.*, II, 17.)
- 18 "Premier état de nature" (*Disc. Inég.*, p. 5). "Il n'est point l'état originel de l'homme" (*Ib.*, 104).
- 19 "Savoir ce qu'il est" (*Ib.*, 47-48).
- 20 *Disc. Inég.*, p. 60.
- 21 La société naissante fit place au plus terrible état de guerre (*Inég.*, p. 83).
- 22 "Toujours imparfait parce qu'il était l'ouvrage du hasard" (*Ib.*, 91).
- 23 L'homme sauvage quand il a diné est en paix avec toute la nature et l'ami de tous ses semblables" (*Inég.*, nota IX).
- 24 De libre et indépendant qu'était auparavant l'homme le voilà assujéti pour ainsi dire a toute la "nature" et surtout a ses semblables.
- 25 "De tous les travaux qui ont sorti de ma plume... le plus faible... Il manque absolument d'ordre et de logique." (*Confessions*, IX.)
- 26 Esquilo, *Prom.*, 312 C.
- 27 Sófoeles, *Ant.*, 365-73.
- 28 Jen., *Mem.*, 15-16.



Rousseau delante del hospicio de los Niños Hallados



Grabado de Moreau el Joven para el Emilio

# HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

Capítulo XII: El año de 1921

Primera parte

**N**OTA ADICIONAL AL CAPÍTULO X: A propósito de *Las aventuras de Pánfilo* que publiqué en 1920 —librito que está a punto de reeditarse en los cuadernos de *La Flecha*, N<sup>o</sup> 1, bajo los auspicios del Colegio de México— Artemio de Valle-Arizpe acaba de señalarme este pasaje de "Azorín":

"La más extraordinaria película de fantasía que conozco se titula *Las aventuras de Pánfilo*. Su autor es... Lope de Vega. No se sobresalte el lector. Se trata del cuento de espantos que Lope narra en *El peregrino en su patria*. Hay una edición separada, moderna —con curiosas ilustraciones— de la que ha cuidado Alfonso Reyes..." (*El Cine y el momento*, "Cine de fantasía". Madrid, Biblioteca Nueva, 1953).

"Azorín" se extiende después en consideraciones sobre lo que debe durar una película de fantasía.

## 1. Explicaciones previas

En México había asumido la presidencia el general Obregón. Como para compensarme del largo abandono, el 21 de enero de 1921 fui ascendido a Primer Secretario de nuestra Legación en España. Poco después, don Juan Sánchez Azcona regresó a México. Le era imposible permanecer en Madrid como *Embajador*, al frente de una *Legación* (ni siquiera *Embajada*) no reconocido regularmente. Tampoco pudo trasladarse a Viena, como llegó a proyectarse, por su decidida actitud de francófilo durante la guerra de 1914-1918. Aún no cicatrizaban las heridas.

Acompañé a don Juan hasta Santander, donde embarqué para México, y aproveché la ocasión para visitar la Biblioteca Menéndez y Pelayo, que acababa de tomar bajo su cuidado Miguel Artigas. Pedí a éste que si encontraba allí, como era seguro, ciertos documentos y cartas gongorinos de que yo tenía noticia, no dejara de comunicármelo, para al instante regresar y continuar mis investigaciones sobre "nuestro don Luis". Artigas, en efecto, dio con algunos papeles de Góngora, pero prefirió hacer algo mejor, que fue escribir él mismo la biografía y estudio sobre Góngora (1925), libro muy bien venido y que fue premiado por la Academia Española. No era hombre de intuiciones críticas ni de sensibilidad poética, pero sí un erudito a carta cabal, que dominaba sus métodos y sus disciplinas. De aquí el valor de su obra.

Volví, pues, a Madrid y me hice cargo de nuestra Legación. Ya he contado antes que don Eliseo Arredondo me había devuelto mi espadín. El uniforme de Segundo Secretario que me mandé hacer en París el año de 1914 (*Le Pavillon de Rohan*), había envejecido y, además, quedaba inútil por el ascenso, pues ya las insignias no correspondían a mi nuevo grado. Aún no aprendía yo la suprema elegancia de que nos había dado ejemplo don

Por Alfonso REYES



Alfonso Reyes, en el antiguo uniforme de Primer Secretario

Bernardo de Cologan, ministro de España en México durante los últimos años de Porfirio Díaz, que usó toda su carrera el uniforme de agregado con que la comenzó. Luis Urbina, sucesor de Nervo en tiempos de Arredondo, me vendió entonces su preciosa capa italiana y su uniforme, que fue fácilmente adaptado a mis medidas. Nuestra frecuentación era constante, y nuestra amistad nunca se alteró. Véase el precioso soneto con el cual me envió un gato para mi hijo (29 de septiembre de 1921), en mi "Recordación de Urbina" (*Pasado inmediato*) y en *Cortesía*, págs. 37-38. Jean Camp tradujo al francés este soneto en su antología *La Guirlande Espagnole*, México, 1947. Es todavía más expresivo el soneto en que me dice: "Hermano, muchas gracias", el 25 de enero de 1924 (*Cortesía*, págs. 42-43).

Don Juan Sánchez Azcona me había dicho, como despedida: "No dar un paso para la reanudación del trato diplomático entre ambos países". No lo entendía yo así, y al instante me dirigí por carta al ingeniero don Alberto J. Pani, secretario de Relaciones Exteriores, recordándole que yo llevaba años de vivir en España, que conocía a la gente y que podría, a ser necesario, procurar el reconocimiento del gobierno mexicano por parte del Ministerio de Estado español. Mi carta se cruzó con un mensaje cifrado en que don Alberto me encargaba precisamente que así lo hiciera, "acudiendo a los medios que yo considerara dignos y oportunos".

El ministro de Estado, el marqués de Lema, escuchaba los consejos de su sue-

gro don Joaquín Sánchez de Toca. Me dirigí a éste; le expliqué cómo la interrupción de relaciones había sido, casi, efecto de un azar y más bien provocada por la violenta salida de don Eliseo Arredondo. Eran aún los terribles tiempos en que los españoles residentes en México sufrían, como los mexicanos mismos, las consecuencias de la revolución, porque automáticamente se mezclaban en nuestros asuntos. No me costó ningún trabajo hacerlo convenir en que las muchas y graves cuestiones entre los dos países sólo podían estudiarse y concertarse después de restablecer la conversación de los gobiernos. Me ofreció hablar con su yerno. Lema me mandó llamar a los pocos días, y todavía tuvo la largueza de aceptar que España diera el primer paso, pues aceptó sin titubear mi proposición. "Lo mejor —le había dicho yo— es que el gobierno español pida al mexicano el *agrément* para un ministro de España, puesto que aquella Legación está acéfala y clausurada." A mediados de abril, 1921, se ataron nuevamente los lazos, y México lo comunicó así a sus agentes el día 18.

Yo había sido designado Encargado de Negocios *ad-int.* de México en España el 10 de febrero de 1921, y conservé esa categoría hasta agosto del propio año —paréntesis del ministro Alessio Robles en que reasumí las funciones de Primer Secretario—, para nuevamente empuñar la jefatura de la misión a la salida de éste, enero de 1922, y sólo dejarla en 1924, cuando fui llamado a México, vencido el levantamiento de De la Huerta.

Los asuntos eran arduos. Nadie se sentía con ánimos para afrontar aquellos problemas, que desbordaban por todas partes los límites del derecho internacional, por lo mismo que los españoles de México son medio mexicanos, y pronto mexicanos del todo. Así se explica tal vez que haya yo tenido el honor de conservar por tanto tiempo la representación de México en España, aun en calidad de interino. El mismo Miguel Alessio Robles consideró siempre como transitoria su comisión, y así se lo hizo saber desde la primera entrevista, con perfecta sinceridad, al ministro de Estado: a la sazón, González Hontoria, hombre mucho más duro que Lema.

A este período corresponde el folleto de mi Archivo llamado *Momentos de España: memorias políticas, 1920-1923* (México, 1947), que se cierra con el advenimiento del Directorio Militar (Primo de Rivera). Durante todo mi desempeño en aquella misión, me ayudó muy eficazmente nuestro Cónsul General en Barcelona, don Manuel Otálora, de quien guardo la mejor memoria.

Desde el 31 de enero me anunciaba Genaro Estrada su próximo viaje a Europa, como Delegado de la Secretaría de Industria y Comercio a la Feria de Milán. Pero sólo llegaría a Milán por el mes de marzo, y a Madrid, en mayo siguiente. A comienzos de julio se hallaba ya en

Londres, donde el día 6 embarcaba con rumbo a México.

Entretanto, Manuel Toussaint había llegado a la Villa y Corte (12 de abril), y juntos él, Artemio de Valle-Arizpe y yo emprendimos esa peregrinación a Sigüenza para admirar la estatua yacente del Doncel (que allá dicen siempre "el Guerrero"). Manuel Toussaint publicó más tarde sus *Viajes alucinados* por España (México, Cultura, 1924), donde averiguó con toda precisión que nos encontrábamos en Sigüenza el 8 de mayo de 1921; que él andaba ya en Santander el 22 del siguiente agosto; el 25, por Lugo; y los días 26, 27 y 28, por Santiago de Compostela.

Por cierto que, a propósito de Sigüenza, el libro de Manuel Toussaint trae un recuerdo de las travesuras que nos hacían los chiquillos. Yo tampoco las he olvidado. Ya San Agustín habla de la ferocidad de los niños. Aunque después se corrijan muchos, muchos nacen criminales natos. Nada me da más miedo que la irresponsabilidad, la agresividad, la insolencia, la crueldad de los niños que no nos conocen y que nos hablan de igual a igual, sin asomo de simpatía, o peor aún, como si fuéramos unos muebles, menos que unos perros. En la Catedral de Sigüenza, los bribones muchachos sencillamente nos encerraron y no nos dejaban salir a tomar el tren. Les rogábamos que nos pusieran en libertad y nos gritaban desde la calle:

—No, fastídiense ustedes. A nosotros no nos importa. ¿No han oído ustedes decir: "Sigüenza, poca vergüenza"?

A comienzos de mayo de 1921 yo me había mudado a la casa N° 56 de Serrano, cuarto acto de mi drama madrileño, a



Genaro Estrada, cuando llegó de Italia a España

que me refiero en el cap. iv de esta *Historia documental*. Además del propio Manuel Toussaint y de José Moreno Villa, me ayudó con la mudanza y el arreglo de mis libros Palma Guillén, que también apareció entonces por Madrid y a quien desde entonces siento a mi lado.

Genaro Estrada se fue a París, en compañía de Manuel Toussaint. Obtuve una licencia de 8 días y fui a reunirme con ellos: ¡tantos años sin ver a Francia! Creo que esto sucedió a fines de junio.

Al acercarse el verano, Artemio y yo nos fuimos a San Sebastián para esperar allá a Miguel Alessio Robles. Apenas llegado éste, Rafael Alducin, que tam-

bién estaba en San Sebastián con su familia, me confió un penosísimo encargo, que fue el dar cuenta a Miguel de la muerte violenta de su hermano José en México. Miguel se desazonó a tal punto que quiso volverse al instante y renunciar al cargo. Logramos tranquilizarlo entre todos. Y, al acabar el veraneo oficial, presentó en Madrid sus credenciales de Ministro.

Alguien publicó en un diario de México la falsa noticia, verdaderamente ridícula, de que le habían pedido a Miguel que dijera en francés su corta alocución para presentar credenciales, por ser el francés la lengua diplomática (nunca lo fue entre Hispanoamérica y España, naturalmente), pero que él había reclamado gallardamente el derecho de hablar en lengua española.

Artemio había sido ya anteriormente incorporado a la Legación con su antiguo grado de Segundo Secretario y había dejado la Comisión Histórica presidida por don Francisco A. de Icaza. Artemio y yo acompañábamos muy de cerca a Miguel. Aunque éste había pasado ya por España años atrás, sólo ahora se iba familiarizando con el ambiente.

Durante su corta permanencia en la Legación, Miguel reunió en Madrid una asamblea de cónsules mexicanos, de que fue secretario Agustín Loera y Chávez, recién nombrado Cónsul de México en Sevilla (diciembre de 1921). En esta ocasión me fue dable conocer personalmente a aquellos funcionarios y apreciar su índole y sus aptitudes, lo que me sería muy útil más tarde, en vista de las circunstancias posteriores creadas por el levantamiento acontecido en las postrimerías del gobierno de Obregón.

En uso de mis vacaciones, fui con mi mujer a Italia llevando la representación



Alberto J. Pani, por Diego Rivera



M. Alessio Robles, R. Alducin y A. Reyes, en San Sebastián

## ACTITUDES

## Giuseppe Ungaretti

Por Tomás SEGOVIA



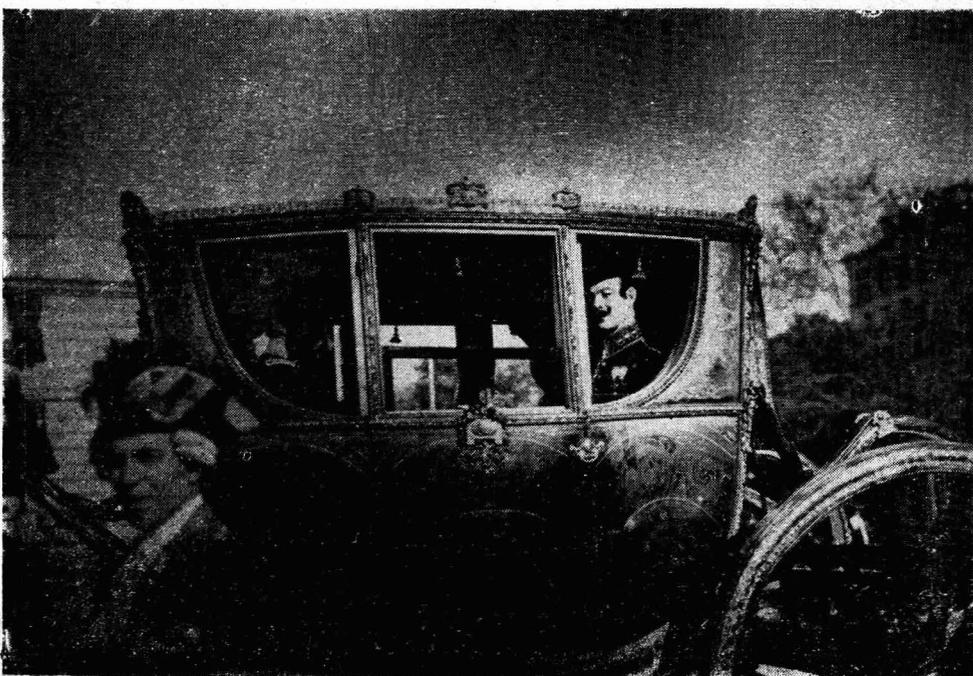
Asamblea de Cónsules Mexicanos en España

de la Universidad de México al Congreso Sociológico inaugurado en Turín el 9 de octubre y organizado por Cossentini, con quien desde antes me había relacionado por correspondencia Achille Pellizzari durante su paso por España (1918). Era mi primer visita a tierra italiana. (La segunda será a fines de 1924.) Sólo pude disfrutar rápidamente de Génova, Turín, Florencia y Venecia, y regresé a Madrid llamado telegráficamente por Miguel.

Para este viaje decidimos usar la línea París-Lyon-Mediterranée. Fuimos de Madrid a Burdeos, y allí telegrafí al jefe de estación de Lyon-Brotteaux para las reservaciones del coche-cama hasta Italia. El, que sabía a medias el español, me tomó por el Rey de España, que andaba tal vez de picos pardos por el mediodía de Francia: nos reservó un vagón entero, y a las altas horas de la madrugada nos encontramos a todo el personal de la estación formado en fila para recibirnos dignamente. No es la única confusión ocasionada por mi nombre. Lo he contado en un artículo —“¡Al diablo con la homonimia!”— no recogido aún en libro,

y en “Rumbos cruzados” (*Las vísperas de España*).

Miguel también tuvo todavía ocasión de asomarse a Italia, aunque no recuerdo en qué momento, y, antes de su retorno a México, de presentar credenciales como Embajador, nombrado exclusivamente para agradecer la Embajada especial de España a las fiestas del Centenario de nuestra Independencia. Por cierto que en el Ministerio de Estado español les había costado algún trabajo entender eso de que cada dos lustros festejáramos el mismo suceso; pues, como se recordará, en 1910, bajo Porfirio Díaz, se había conmemorado el Centenario de la “iniciación” de la lucha, y ahora, en 1921, se conmemoró el de la “consumación”. El asunto se prestaba a confusiones, no sólo en el extranjero: un funcionario y hombre político muy conocido, designado en México para pronunciar un discurso oficial en esta ocasión, fue muy censurado, y no sé si también cesado en su cargo, porque se creyó en libertad, puesto que se celebraban los acontecimientos de 1821, de hacer un elogio de Iturbide, lo que no entraba en las intenciones del gobierno.

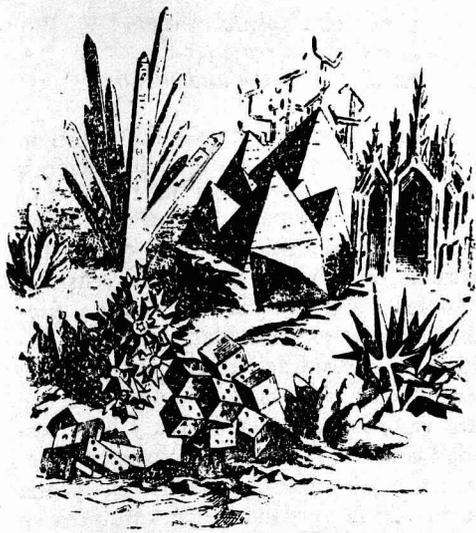


Embajada de un día

TANTO se ha hablado de “esencialidad” a propósito de Ungaretti, que es difícil sustraerse, cuando de él se trata, a la evocación de una de las frases más repetidas en poesía moderna: aquella que resume el rasgo más característico de esta poesía en el intento de reducirla a sus elementos *esenciales*: la imagen y la metáfora. Casi todas las escuelas de “vanguardia” coincidieron, efectivamente, en este punto por lo menos: en la importancia exagerada que dieron a la imagen, a la analogía, a la metáfora, a la comparación. Es, incluso, frecuente oír todavía por ahí descripciones de la poesía tan increíblemente simplificadas, que llegan a suponer que ésta consiste en el acercamiento, mediante la comparación o analogía, de dos realidades aparentemente alejadas. Responsable de tales simplificaciones es en gran parte el surrealismo, o mejor dicho el señor Breton (que tal vez no es exactamente lo mismo, a pesar de todo).

Así, la mejor poesía será aquella que acerque o compare realidades más dispares. Casi como decir la más disparatada. Un esquematismo tan extremo es realmente tranquilizador. Asigna al poeta una tarea bien determinada y fija, un verdadero oficio, una artesanía: el poeta se dedicará a encadenar imágenes, a unir conceptos mediante la palabra *como*, o preferiblemente sin esa palabra siquiera, para que la proximidad sea más estrecha, y la ilusión de identificación más completa.

Pero esto deja totalmente inexplicado por qué una imagen no equivale nunca a otra, aunque sea igualmente “comprimida”, por qué unas series de imágenes podrían “gustarnos” (por decirlo así) más que otras, y por qué habría incluso la menor necesidad de hacer otras series una vez hecha una, si ésta es satisfactoria. Lo cual nos demuestra que la poesía no consiste en eso, sino que cuando más se sirve de ello. El gran disparate de esta postura, a mi juicio, fue imaginar que porque ciertos elementos eran o parecían esenciales, había que prescindir de los otros. Es exactamente como si al cuerpo humano decidiéramos suprimirle sus elementos no esenciales. Este ejemplo es apenas metafórico, porque si la poesía es, como yo creo, “vida inmediata” (que ha dicho Eluard), vida que se expresa de la manera más directa posible, vida que habla como se hablaría a sí misma, entonces reducirla es amputarla. Dejemos de lado el problema de decidir (¿con qué criterio?) cuáles son los elementos más esenciales del cuerpo vivo o de la poesía viva; aun suponiendo que hubiéramos ya dilucidado esto de manera más o menos aceptable, sigue pareciendo dudoso que los demás elementos sean por ello super-



"el poeta se dedicará a encadenar imágenes"

fluos. Precisamente uno de los rasgos de lo vivo es que no tiene verdaderas partes, que no está *hecho* de partes, que lo que tal vez no le es esencial no le es nunca superfluo.

Lo que había en el fondo de estas ideas "esencialistas" era pues un enfoque mecanicista, lo cual no puede extrañarnos por poco que miremos al contexto histórico de esos movimientos de vanguardia. La idea de dividir en partes y suprimir las que no sean imprescindibles sólo pudo ocurrírsele a alguien pensando en las máquinas, y a ellas es a las que se aplica. Las máquinas sí están hechas de verdaderas partes, es decir de piezas, y no son más que conjuntos, agregados de piezas. Los hombres y su poesía no.

Me parece que es importante hacer estas distinciones a propósito de Ungaretti, porque en una época ha podido confundirse su intento con otros bien diferentes. Se está haciendo costumbre referir su nombre a palabras como "hermetismo", "purismo" y hasta "futurismo". Para mí, en cambio, debería ser claro ya en nuestros días que la poesía de Ungaretti es más de nuestra generación que de la suya. Quiero decir que su obra es a mis ojos de esas que adquieren de pronto todo su sentido —o por lo menos un sentido renovado— cuando la masa de poesía que formó su ambiente y su suelo empieza a caducar y a perder su virtud.

Es muy difícil, desde en medio de una generación que está formándose, decir qué es lo que para ella tiene verdadero valor y qué es lo que pasa a segundo plano. Todo lo que se diga sobre esto se reduce en definitiva a apreciaciones personales, a anhelos incluso. Pero puesto que una generación, a su vez, se forma por estos anhelos y estas apreciaciones, puesto que no es otra cosa que una manera de tomar conciencia de la época y de su trasfondo, creo que es lícito arriesgar ciertos juicios, adelantar ciertos esbozos de fisonomía, no para definirla, sino más bien para ir la haciendo en nosotros, — es decir para ir la haciendo. En este sentido es en el que digo que —para mí— Ungaretti es un poeta de nuestra generación. No porque crea que su influencia entre los jóvenes es mayor o más profunda que otras, sino porque creo que debe serlo y acabará siéndolo, — porque no veo otra prefiguración de esa voz que los nuevos poetas necesitan para decir lo que tienen que decir — y no han dicho.

Se podrá argüir que, puesto que la joven poesía ha preferido otras influencias, esto quiere decir que ellas dan su fisonomía real. Pero sería la primera vez que la poesía de una época estaría en contradicción con todos sus demás impulsos artísticos y espirituales. Me parece que, mientras las otras ramas de la expresión humana tienden visiblemente a un enfoque más directo, más vivo y realista, menos técnico y abstracto, la poesía en cambio cuenta años; que mientras la filosofía se hace "fenomenológica" y "existencial"; mientras la novela concede gran parte al "testimonio" y tiende cada vez más a una visión unitaria, metafísica y directa del hombre, abandonando correlativamente la impasibilidad científica tanto como la impasibilidad estética; mientras el cine de la actualidad se llama "neorrealista" y la pintura abandona poco a poco su geometrismo y su tecnicismo; mientras sucede todo esto que es en definitiva "rehumanización" de todo, la poesía sigue siendo tan "deshumanizada" como Ortega, hace ya demasiados años, nos dio el susto de darse cuenta.

Es cierto, por otra parte, que no toda la poesía reciente se queda en la deshumanización. Pero los intentos ciegos que han hecho en otros sentidos son demasiado indefinidos y confusos, y por eso precisamente me parece que un poeta como Ungaretti es inapreciable en nuestra desorientación. La poesía que, hoy, no sigue acatando el principio de reducción a imágenes sueltas, me parece en conjunto

falta de luz, de precisión y de vitalidad, envuelta en una nebulosidad que le hace confundir constantemente la profundidad con la vaguedad, la originalidad con la rareza, la riqueza con el balbuceo, lo místico con lo indefinido, el misterio con la adivinanza. Lo que Camus, por ejemplo, ha representado para la joven literatura, no tiene paralelo en poesía. Porque quien más se acercaría a este paralelismo no es, aunque el mismo Camus lo crea, René Char, sino precisamente Ungaretti, un poeta que no es francés, — es decir un poeta olvidado.

Por todo esto Ungaretti es a mis ojos no un maestro de purismo, ni siquiera de esencialidad, sino un maestro de humanidad. Y su tarea de "rehumanización" se hace más significativa y hasta más eficaz por haber sido emprendida en plena "deshumanización" y paralelamente a su otra tarea de revisión del lenguaje. Lo cual debería mostrarnos claramente, a estas alturas, que sus luchas con la palabra no eran la búsqueda de esa reducción a imágenes, sino la búsqueda, debajo de las imágenes, de una humanidad recobrada a despecho del arte y de sus "elementos esenciales". Mientras los demás encontraban, como era forzoso puesto que partían del arte como objeto indiferente, la esencia de la poesía en las imágenes, él en cambio llamaba a su obra *Vida de un hombre*, lo que supone evidentemente un arte como sentido, como expresión a partir de un sujeto. Ni los surrealistas, que sustituían el sujeto por el inconsciente; ni los



"las máquinas sí están hechas de partes"

puristas, que postulaban una "poesía pura" antes o después del sujeto, en todo caso ajena a él; ni todos los demás que buscaban los "elementos" del poema, podrían haber llegado a este camino. Porque al analizar así el poema, como se analiza una cosa, se le está paralizando y separando artificialmente de su *sentido*, se está sobrentendiendo que es en efecto una cosa, mientras que en realidad la experiencia que tenemos del poema es siempre la de ser expresión de *alguien*. Suponer que podemos dar el sentido de "poema" a algo que no experimentemos así es uno de los típicos falseamientos del análisis "objetivo". Por eso en este análisis no aparecía nunca como "elemento" de la poesía el *alguien* cuya expresión es.

Que Ungaretti ha sido consciente de esto nos lo indican, por ejemplo, las siguientes palabras escritas en 1936, en el prólogo de *L'allegria*: "... pero [el autor] quisiera que se reconociese de una buena vez que la forma le atormenta sólo porque la exige adherente a las variaciones de su ánimo, y, si algún progreso ha hecho como artista, quisiera que indicase también alguna perfección alcanzada como hombre." O estos versos, que son de 1916:

*Cuando encuentro  
en este mi silencio  
una palabra  
está socavada en mi vida  
como un abismo.*

Por eso, a diferencia de tantos otros poetas, él puede preguntarse, evidentemente con rebeldía:

*¿He hecho pedazos corazón y mente  
para caer en servidumbre de palabras?*

Y añade:

*Reino sobre fantasmas,*

que es precisamente lo que la poesía moderna suele juzgar como su superioridad y su orgullo: la capacidad de fundar un reino (tantasmal) al cual evadirse. Eso: evadirse, es lo que nunca hace Ungaretti. Pero en ningún sentido de la palabra, es decir, ni siquiera de sí mismo, que es la evasión con máscara de entrega que tanto nos echan en cara a los poetas, para avergonzarnos. Por eso es también ejemplar en nuestros días que este poeta, "intimista" si los hay, escriba honradamente que "ha madurado como hombre en medio de acontecimientos extraordinarios a los cuales nunca ha sido ajeno". Lo cual es absolutamente verdad — y debe hacernos meditar en el sentido de la palabra "ajeno".

Su obra es así digna de llevar ese título de *Vida de un hombre*, y los libros que la componen títulos como *La alegría*, *El dolor*, *Sentimiento del tiempo*. ¡Sentimiento! Cuánto tiempo hacía ¿verdad?, que la poesía se asustaba de esa palabra. Sentimiento es (parece mentira) lo que hay de inusitado en estos poemas. Y lo que hace que nos produzcan esa impresión de "día a día" (como se llama un grupo de ellos); de que los días de su vida el poeta se los ha vivido todos, unos mejor

y otros peor, unos libre como un dios y otros titubeante como un hombre, pero todos suyos, todos bebidos de un trago. Como el día en que, pensando en su hijo muerto, dice:

*Nunca, no sabréis nunca cómo me ilumina  
la sombra que se pone, tímida, a mi lado  
cuando no espero más...*

O como el día en que en un solo verso resume todo un poema inquietante:

*De otros diluvios oigo una paloma.*

Y es también el sentimiento lo que hace que su profundidad no sea nunca ni una



—Conquest of the Irrational  
"reino sobre fantasmas"

vaguedad ni una deliberada imposición mental:

*Cada latido mío, como el corazón suele,  
pero ahora lo escucho,  
te apremia, tiempo, a poner en mis labios  
tus labios últimos.*

En otro poema, titulado "Condenas con fantasía", pregunta:

*¿Por qué creas, mente, corrompiendo?  
¿Por qué te escucho?*

Y después de describir los raptos de esa mente, termina:

*La vuestra, lo sé, no es luz verdadera,  
pero ¿tendríamos vida sin tu variar,  
culpa feliz?*

La "adherencia" de este lenguaje a los sentimientos rara vez ha sido superada:

*Muerte, muda palabra,  
arena de la sangre que se posa  
como un lecho...*

Otro de los cantos de "la muerte meditada" termina así:

*Tú, en la luz profunda,  
oh confuso silencio,  
insistes como la cigarra airada.*

Y de pronto nos parece asistir al primer anochecer del mundo, cuando leemos:

*Como una frente cansada  
la noche ha reaparecido  
en el hueco de una mano...*

Sería interminable seguir poniendo ejemplos. Tampoco son éstos los mejores, sino sólo los que el azar ha traído y se han dejado traducir, aunque perdiendo bastante. Creo, sin embargo, que bastan para hacer adivinar la increíble sensibilidad de esta poesía, la inmediatez y precisión de su expresividad — y esa vitalidad, esa respiración de cosa viva, de sensualidad apasionada y consciente que late vigorosamente en la luz y bebe realidad con decidido gusto. ¿No es una poesía así la que necesitamos? — una poesía nacida de la verdadera libertad, dicha en el verdadero mundo, cuya belleza canta y cuyo desgarramiento acepta; una poesía rehumanizada sin haber renunciado a las ganancias de este siglo; una poesía-diálogo, expresiva y por lo tanto asimilable, luminosa y por lo tanto iluminante, sincera y por lo tanto solidaria. Y si un Dios sueña nuestra época, ¿no lo sueña con el rostro que Ungaretti le da en este poema?:

#### SIN MAS PESO

*Por un Dios que se ría como un niño,  
tanto grito de gorrión,  
tanta danza en las ramas,*

*un alma se hace sin más peso,  
los prados tienen una tal ternura,  
tal pudor en los ojos revive,*

*las manos como hojas  
se encantan en el aire...*  
*¿Quién teme ya, quién juzga?*

## Esta oscura claridad

Mis ojos hacen la oscuridad y trato de ver mejor. (Jules Supervielle.)

Lo oscuro se me vuelve claro y la luz oscura. (Du Bellay.)

Aquel que quiere volverse relámpago debe permanecer largo tiempo en tiniebla. (Frederich Nietzsche.)

Lo que yo hago, es huir la claridad para esclarecer lo oscuro. (Antonin Artaud.)

En cuanto volvamos a una existencia normal, lo primero sobre lo cual debemos arrojar toda la luz de nuestros reflectores y dedicarnos después resueltamente a sanear, es esta inmensa y oscura región de nosotros mismos donde se inflan desmesuradamente los mitos y se fomentan las guerras. (André Breton.)

Hacia la claridad por la mayor oscuridad. (Jules Lagneau.)

Esta oscuridad no proviene de una carencia, sino, al contrario, de una asociación, y de una asociación prodigiosa puesto que es la del infinito. (Paul Claudel.)

¿Nos nos vendrá de la oscuridad la salvación en este siglo xx? (Jules Lachelier.)

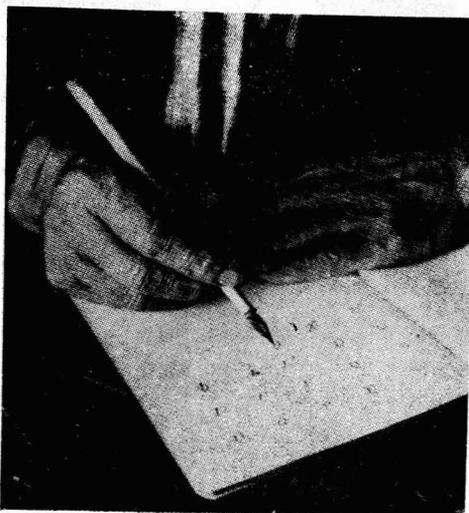
(L'Express, Paris)

# FENOMENOLOGIA de la DERECHA

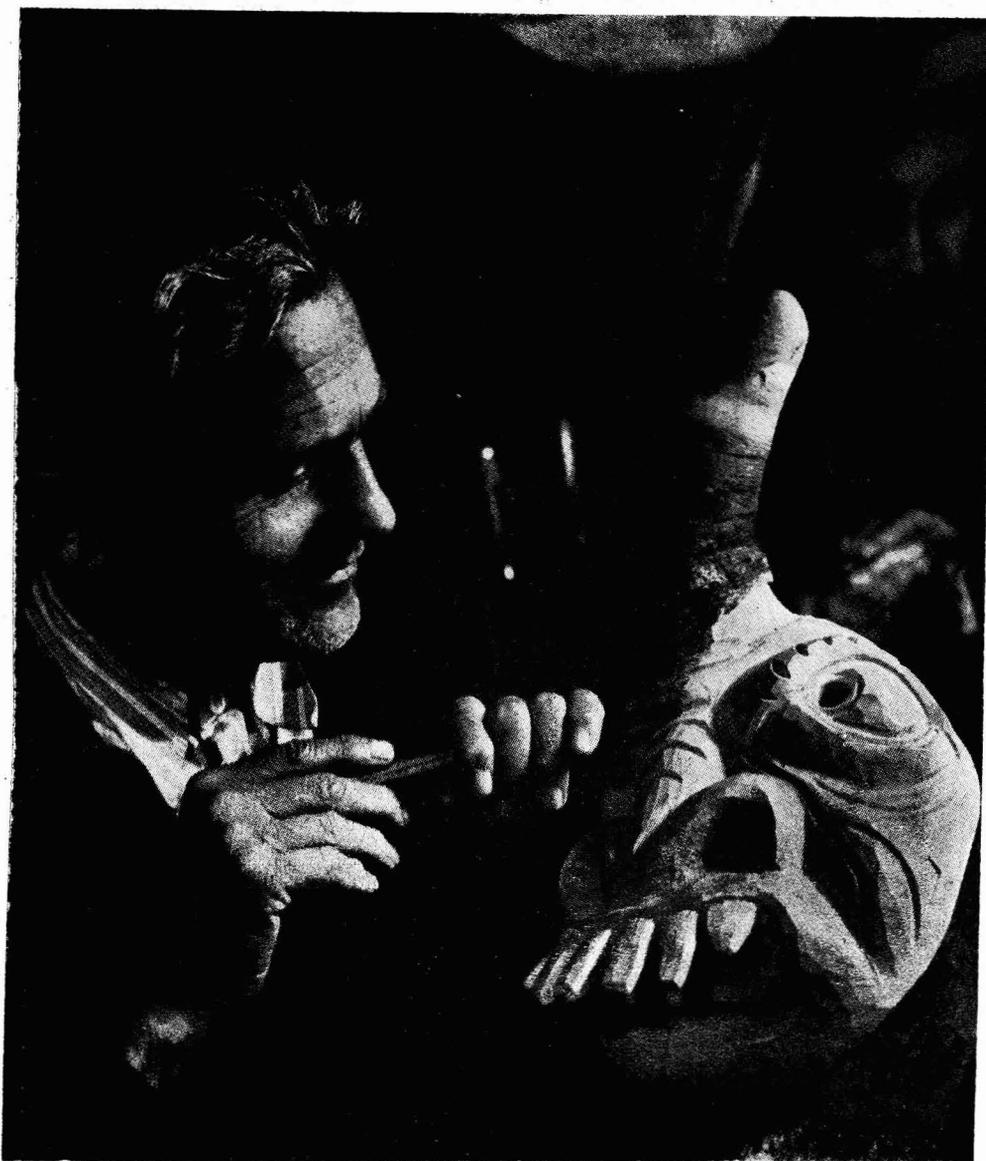
Por Leopoldo ZEA

DESDE que el hombre ha cobrado conciencia de la historia se ha encontrado con un mundo dividido en lo que ahora llamamos derecha e izquierda, independientemente de los nombres que esta derecha y esta izquierda hayan venido tomando en diversas épocas y en diversos pueblos. De todos esos nombres, los que mejor indican el sentido que tiene la división son los ahora adoptados de derechas e izquierda. Siempre se habla de derecha en contraposición con la izquierda y viceversa. El mundo de los hombres parece tener dos caras que, siendo antagónicas, pugnan por convertirse en únicas. Hablar de una de ellas, será hablar de la otra por lo que hemos llamado su contraposición. Por ello, al hablar de la derecha, necesariamente tendremos que referirnos a la izquierda, puesto que aquélla afirma algo que encuentra su contrapartida en ésta.

La palabra derecha lleva ya implícitos varios sentidos, como son el de habilidad y preferencia. La mano derecha es siempre —salvo la excepción de los zurdos— la mano hábil. Estar a la derecha es estar en un lugar de privilegio. La mano es diestra; se está a la diestra. De la derecha se dice también la diestra. Y diestra, a su vez, implica destreza, habilidad, capacidad para algo. Capacidad o habilidad que



—La gran familia del hombre  
"habilidad y preferencia"



—Photo-Magaain

"algo más que la simple expresión de un grupo de privilegiados"

se puede alcanzar por adiestramiento. La escuela adiestra, prepara, para el logro de unas determinadas habilidades. A su vez, el que está a la diestra, es un privilegiado; y es un privilegiado por una serie de habilidades, capacidades, que le permiten alcanzar el privilegio. Se puede decir que el diestro suele estar siempre a la diestra. El mejor está siempre en el menor lugar. En el lugar que le corresponde, por así decirlo, en su derecho. Es derecho del diestro estar a la diestra o derecha en un orden de privilegios.

Los derechos tienen así algo que ver con este espíritu de derecha o destreza. Son los privilegiados, los que están en mejor situación, los que establecen derechos, sus derechos frente a los que no están en su situación por no poseer su destreza. Los derechos son las defensas de esas situaciones. Los hombres, pueblos o clases en situación privilegiada son los que establecen los derechos, cuya vigencia alcanza a esos hombres, pueblos o clases. Así, la derecha, la destreza y los derechos se van implicando en un sentido de preferencia, de rectitud, de derechura. Hay caminos rectos y caminos sinuosos. Caminos que van a una determinada meta y caminos que se apartan de ella. Caminos rectos, derechos, por donde van o marchan los diestros, los que aspiran a un lugar en la diestra, que es la meta de este camino. Caminos que, junto con el lugar a la diestra, ofrecen también los derechos que los garantizan. Por ello el hombre que tiene la destreza para seguir el camino que le ha de situar a la diestra, es también considerado un hombre recto, derecho. Esto es, un hombre derecho y, por ende, con derechos. Los hombres rectos y con derechos son los que se mantienen dentro de un determinado orden y lo sostienen. De su capacidad o destreza para sostener este orden dependerá su lugar y, con él, sus derechos. Porque sólo se puede hablar de habilidad o destreza para algo, cuando se ha convertido este algo en meta de esa destreza; como también sólo se puede hablar de un lugar a la diestra cuando se tiene, igualmente, establecido el orden donde se ha de estar a la diestra. Es dentro de un determinado orden donde se valora la destreza, el lugar que corresponde a esa destreza. Igualmente, es dentro de un determinado orden donde son válidos determinados derechos. Y del apartarse o alejarse de este orden, será, también, el estar en el camino errado.

Frente a esto se encuentra la izquierda. La mano izquierda —salvo en el caso de los zurdos, que por excepcional es una alteración de lo recto o co-recto— es la mano menos hábil, menos diestra, si así puede decirse. Es una mano que sólo puede ayudar; la iniciativa corresponde siempre a la derecha que es la diestra. Respecto al orden de colocación, estar a la izquierda es estar fuera de lugar privilegiado, puesto que el privilegiado es el de la diestra o derecha. El que no está a la diestra está a la siniestra. Aquí la palabra siniestra lleva implicaciones que son las opuestas a la diestra. Lo siniestro se deriva de esa izquierda o siniestra. Es, no sólo lo opuesto de la derecha en un sentido puramente local, sino también lo que aspira a destruirlo. Siniestro es lo amenazante, lo que puede destruir o cambiar el orden que debería ser permanente. Lo siniestro es lo que amenaza los derechos de los diestros, de los considerados

como mejores. En el orden establecido por la derecha, la izquierda o siniestra está siempre amenazando con destruirlo. La izquierda, no acepta, como la derecha, el lugar que le ha correspondido en virtud de lo que se considera su inhabilidad o falta de destreza para los fines establecidos. Lo que en la derecha es visto como inhabilidad, como falta de destreza, es visto por la izquierda como otra forma de habilidad, como otra forma de destreza. La izquierda tiene sus valores y sus fines que no son los de la derecha. Se adiestra y se prepara en ellos para establecerlos. Y es esta preparación, este adiestramiento fuera del orden, el que es visto como siniestro para el mismo. La derecha queriendo mantener su situación es, así, estática. Su destreza consiste en mantener este estatismo, este orden. La izquierda es dinámica, aspira a cambiar, a transformar el orden con el cual se ha encontrado, un orden que no ha hecho, un orden que no considera como suyo. La izquierda no acepta su situación ni acepta la justificación que a sus privilegios da la derecha. La izquierda exige derechos que no son los establecidos por la derecha. La izquierda, es, en fin, la mantenedora del establecimiento de un nuevo orden, de una nueva destreza, de un nuevo derecho. Es, lo otro, lo diverso, lo siniestro para lo considerado como diestro. Una inversión de valores.

## II

Por ello han sido vistos como siniestros todos los cambios de orden. Siniestro fue el cristianismo frente al viejo orden greco-latino. Siniestra fue también la Modernidad frente a los valores de la Cristiandad. Siniestros son también ahora todos los esfuerzos que se realizan para transformar esa Modernidad que dio origen a la Burguesía, el Capitalismo y el Imperialismo. Personajes siniestros en la historia lo han sido Cristo, Lutero y Lenin. Todos ellos, creadores de nuevos órdenes, han sido vistos, por los defensores de los órdenes que les antecedían, como siniestros enemigos del Orden. La derecha, desde la situación en que es diestra, condena la nueva destreza como expresión de lo siniestro. Siniestra es toda aspiración a un orden que no sea el establecido. Siniestro es también lo que está fuera de este orden en cuanto aspira a suplantarlos.

Sin embargo, en un orden donde hay una derecha, necesariamente tiene que haber siniestros. Privilegiados sólo existen donde hay también los que carecen de privilegios. Esto es, lo uno contiene a lo otro, aunque sus extremos se hallen en las antípodas. La rebelión, la revuelta contra un orden, es consecuencia de este mismo. Todo orden lleva dentro de sus entrañas la semilla de su transformación, de su dejar de ser determinado orden, para ser otro distinto. Tal es lo que ha visto la lógica dialéctica, en oposición a la lógica formal. Por ello la primera ha venido a ser la lógica propia de la izquierda, la lógica siniestra; mientras la segunda lo ha sido o lo es de la derecha. En la dialéctica no hay ni derecha ni izquierda, sólo momentos diversos de una permanente transformación social. La izquierda de hoy es la derecha de mañana, que engendrará, a su vez, otra izquierda. Derecha e izquierda no son sino momen-



— "de su capacidad y destreza"

tos de la marcha de la naturaleza o de la humanidad. En la lógica formal esto no es posible. *A* sólo puede ser *A*, como *B* sólo podrá ser *B*, sin posibilidad de la asunción de la una a la otra. Si *A* es positiva, *B* tendrá que ser negativa. No cabe aquí sino la permanencia o aniquilación de lo positivo; la positividad nunca podrá ser alcanzada por lo negativo. Jamás *B* podrá ser *A*; jamás *A* podrá contenerse en *B*.

Por ello, las fuerzas que combaten a la derecha serán vistas como fuerzas completamente ajenas a ella. No se verán como productos de su propia actividad, como contrapartidas de su propia situación y privilegios. No; la izquierda, en cuanto es activa y no se conforma con su situación, es vista como lo extraño, lo ajeno, lo que está fuera. Fuera del orden establecido por la Cultura Greco-Romana no hay sino bárbaros que se asemejan a las bestias, así se trata de pueblos diestros en múltiples artes. Fuera del orden representado por la Cristiandad no habrá sino infieles o paganos a los que hay que someter, para evitarles las penas del infierno o la caída en la eterna nada. Fuera de lo que los pueblos modernos han llamado civilización, no habrá sino el primitivismo al que es menester redimir sometiéndolo. De esta manera justificarán griegos o romanos la esclavitud establecida sobre las espaldas de otros pueblos; la Cristiandad, el rígido orden medieval y sus esfuerzos de expansión sobre pueblos no cristianos, incluyendo aquí a los americanos; el Mundo Occidental el sometimiento político, económico y cultural de que fueron y son objeto los pueblos no occidentales.

## III

De esta forma la derecha, o sean los grupos privilegiados, dividirán el mundo en dos partes irreconciliables: el bien y el mal. La única conciliación posible será la que descansa en el sometimiento de la parte no privilegiada y en su aceptación del lugar que le ha tocado en el orden establecido. De no ser así, todo lo que la parte no privilegiada haga por cambiar su situación, será visto como acción encaminada a transformar, a destruir, a cam-

biar el orden establecido. Y así es. Sólo que este orden no es visto como lo que es, como un orden entre tantos, sino como el ORDEN por excelencia. Los encargados de sostenerlo serán incapaces de concebir otro tipo de orden que no sea ese del que son parte privilegiada. Su lucha, la que entablan frente a los que tratan de alterarlo, es la lucha por el Orden sin más, no por su orden. Todo lo que no sea este su orden, será la anarquía, el desorden absoluto, el acabóse de la humanidad. El bien de la humanidad se juega en esta lucha a favor del orden. Fuera de él parece que sólo habrá el fin de los tiempos.

Fuera del orden propio de estos grupos privilegiados no existe otra cosa que el Mal. Ellos representan el Bien por excelencia. Fuera están los conspiradores del mal, los siniestros enemigos de la bondad, cuya única meta es establecer la maldad en el mundo. No se acepta que los otros, los desposeídos, los situados en escalas de inferioridad dentro del orden establecido, tengan sus propios valores positivos, su escala valorativa. Para la derecha no hay más escala valorativa que aquella que la justifica como derecha. Sus valores son los Valores por excelencia, y valen independientemente de que otros hombres o pueblos acepten o no su validez. ¡Peor para estos hombres o pueblos si no reconocen la validez de los valores establecidos!

Por ello, la derecha nunca aparece luchando por lo que en realidad luchan, por la ampliación y mantenimiento de sus intereses y privilegios. No; su lucha es siempre lucha por el logro de los más altos fines de la humanidad; por la realización y defensa de sus más altos valores. En nombre de la Humanidad y para la Humanidad se esclaviza a hombres concretos. Para salvar las almas en Dios, se destruyen los cuerpos de los que se apartan del único orden posible. En nombre de la civilización se invaden pueblos y se somete a sus hombres. Los esclavizados, destruidos y sometidos, lejos de protestar contra esta esclavitud, destrucción y sometimiento, deberán mostrarse agradecidos, porque en esta forma han escapado a la barbarie, perdición o primitivismo. En nombre de la Humanidad y para la Humanidad una gran parte de la humanidad concreta es sometida a otra, que se presenta, no como su explotadora que es, sino como su defensora, como la encargada de cultivarla, salvarla o civilizarla, incorporándola en su orden, el Orden, de acuerdo con el lugar que ha de corresponderle, el de sometida. Todo dentro de esa lógica que no acepta oposiciones, contradicciones, que no sean otra cosa que la negación misma de la lógica.

Por ello, frente a esta lógica de derecha, está esa lógica propia de la izquierda de que ya hemos hablado: la lógica dialéctica, que relativiza el Orden, la cultura, la religión y la civilización, y hace de la Humanidad algo más que la simple expresión de un grupo de privilegiados. Es esta lógica, en sus diversas expresiones, la que hace patentes los ocultos y concretos fines de los grupos que se presentan a sí mismos como mantenedores de los valores aparentemente más abstractos. Por ello, frente a un orden determinado de interés, es válida la oposición de otro que aspire a satisfacer los intereses de los grupos que no han sido satis-

fechos. Bien o Mal no son sino relaciones propias de la situación de los individuos que valoran.

## IV

En nuestros días una nueva bandera, como símbolo de un conjunto de valores, es enarbolada, al parecer, nuevamente, en nombre de todos los pueblos. Esta es la bandera de la libertad y la democracia. Nuevamente, un grupo de hombres habla en nombre de la libertad y la democracia, para justificar intereses muy concretos. En nombre de la libertad y la democracia de todos los pueblos se mantienen rígidas censuras y se acallan protestas de quienes, en nombre de las mismas, exigen que se les reconozca a sus respectivos grupos o pueblos. Vemos cómo en nombre de la libertad y la democracia se mantienen ligas con gobiernos que son opuestos a esa libertad y que han llegado al poder por otras vías que no son las democracias. Y es que no se acepta otra interpretación de la libertad y la democracia que no sea la establecida por los pueblos o grupos que se dicen sus mantenedores.

Ahora, como ayer, en nombre de otros valores, se quiere mantener, en nombre de la libertad y la democracia, la subordinación de pueblos y hombres que no

coinciden con la idea de orden que es propia de los mantenedores de las mismas. Cualquier expresión de la libertad o la democracia de otros pueblos, que entre en pugna con la de los pueblos que se consideran sus usufructuarios, en vista como expresión de la anti-libertad y la anti-democracia. Los pueblos o individuos que, en nombre de la libertad, tratan de limitar la libertad de hombres o pueblos que se consideran con libertad para decidir destinos que les son ajenos, son vistos como pueblos e individuos totalitarios. Los pueblos que reclaman para sí el mismo respeto a su soberanía que otros pueblos más fuertes exigen para la suya, son vistos como pueblos al borde de todas las negociaciones. Toda resistencia a la libre intervención de otros pueblos en los destino de otro más débil, es vista como oposición a los valores libertarios, como oposición a la libertad misma. Querer decidir los propios destinos, sin intervención extraña, es visto como resistencia a aceptar los sistemas democráticos y liberales. La negativa a aceptar un gobierno que no tenga como fundamento la voluntad del pueblo, es vista, por los interesados en el mantenimiento de un gobierno que garantice sus extraños intereses, como expresión anti-democrática. Querer limitar la libre intromisión de otros pueblos es querer, según estos pue-

blos, poner obstáculos a la Libertad. Desde luego, a la de ellos. Y basta esto para que se considere a este pueblo o grupo de hombres, como ajeno a toda libertad, fuera de todo derecho. Este pueblo, o grupo de hombres, acusado, en virtud de esta resistencia a una libertad que limita la suya, de totalitario, será objeto de las represiones más totalitarias que pueden imaginarse.

Sin embargo, estas represiones totalitarias no serán vistas por sus autores como tales, sino como expresión de la más pura libertad y democracia del mundo. Son formas, al parecer necesarias, que toman la libertad y la democracia para imponerse a sus opositores. Guerras preventivas, cuartelazos, violencias y persecuciones son vistos como medios necesarios para extender el ámbito de la libertad y la democracia sobre pueblos y hombres que ignoran esos valores, o bien para defenderse de sus ataques, aun cuando lo hagan en nombre de esos mismos valores. La dualidad bueno-malo sigue funcionando y justificando moralmente la acción de los representantes de lo bueno frente a lo malo: el bien combatiendo al mal. Los buenos eliminando de la tierra a los malos. Y estos últimos vienen a ser todos los que no aceptan la noción que sobre la bondad, lo bueno, tienen los que se llaman a sí mismos, los buenos. Todo lo que no coincide con lo que una determinada nación entiende por libertad y democracia, en relación con los intereses de la misma, es señalado como expresión de todas las maldades. Ellos y sólo ellos, se preocupan por la felicidad del mundo; los otros no, los otros sólo aspiran a su destrucción.

Si se habla, por ejemplo, de paz, la nación que se dice representante de todos los bienes de la Humanidad, no aceptará más expresión de la paz que aquella que más beneficie a sus intereses; porque considera que estos intereses son los intereses de toda la Humanidad. La nación que se le opone, por el contrario, al hablar de paz, de una paz que no es la sostenida por los representantes del bienestar universal, está hablando de guerra. Porque ¿qué otra cosa puede ser esa idea de la paz que no reconozca los privilegios de la nación que es su defensora? Toda idea de paz que no beneficie a la Humanidad concretizada en una sola nación, o un solo grupo de hombres privilegiados, no puede ser sino engaño, maquinación siniestra de los enemigos de la paz. Presentan a más de una mitad de la humanidad real y concreta maquinando la destrucción de la Humanidad. Esa parte de la humanidad real y concreta al exigir la paz universal, la libertad de los pueblos que aún se encuentran subordinados y el respeto a su soberanía —las mismas exigencias que esa otra parte de la humanidad exige para sí—, parece que no hace otra cosa que buscar la destrucción de la Humanidad. Todo lo que altere los privilegios de una parte de la humanidad que se ha erigido en símbolos de toda la Humanidad, es visto, por ello, como contrario a ella. La Humanidad queda reducida a unos cuantos millones de hombres que, entre otras características, tienen una determinada pigmentación de la piel. Fuera de esta expresión de la Humanidad, concreta y determinada, no hay sino subhombres, seres biológica y moralmente inferiores.



—Femina-Illustration

"la miseria de las clases no privilegiadas"

Lo moral será entonces el sometimiento o destrucción de estos entes que amenazan a la Humanidad. Esa vieja relación derecha — izquierda, queda así nuevamente establecida con todas sus implicaciones.

v

De esta manera la derecha hace de sus intereses concretos, los intereses, no sólo de cualquier grupo social, sino de la Humanidad misma. Defendiéndolos, no parece defenderse a sí misma, sino defender los intereses totales de lo humano. Ella, ya lo hemos dicho antes, encarna la Humanidad, la Sociedad, la Cultura, la Divinidad, la Civilización y todos los valores posibles. Fuera está lo que se opone a su realización o mantenimiento. En un aspecto más limitado, la derecha encarna también valores como Patria, Nación etc. En nombre de la Patria o de la Nación pide sacrificios a las clases que le están subordinadas. Se habla, por ejemplo, del enriquecimiento y prosperidad del grupo o clase de que es expresión. Se habla de la prosperidad de la nación por el hecho de que los miembros de esta derecha han alcanzado su propia prosperidad. Frente a esta prosperidad no cuenta la miseria de otras clases. Todo lo contrario; cuando se reconoce la existencia de tal miseria se la presenta como la retribución justa de esa prosperidad que se llama nacional.

La miseria de las clases no privilegiadas es la moneda con que se paga la prosperidad de la clase privilegiada, que, con su prosperidad, representa la prosperidad de la nación. Para que esta prosperidad pueda ser un hecho, se considera necesario un reparto de tareas, en el cual a un grupo le corresponde la de crear la riqueza con sus sacrificios y al otro exponerla gozando sus beneficios. Y es a esta exposición, exhibición de la riqueza de unos en contraste con la riqueza de otros, a la que se llama prosperidad nacional, en forma semejante a lo que se llama prosperidad mundial, cuando en la misma se hace referencia a la prosperidad de una determinada nación con independencia de la miseria de otras, considerada como signo del progreso y triunfo de la civilización sobre la barbarie.

Y a la inversa, toda crítica a esa prosperidad parcial es considerada como un atentado a los fines de la nación, la patria o la civilización. La exigencia de un reparto más equitativo de sacrificios, si no ya de riquezas, es anatematizado y presentado como expresión de siniestras fuerzas que se oponen al progreso de la nación. Se puede hablar, por ejemplo, de que antes del reparto de toda prosperidad o riqueza es menester crear la prosperidad y riqueza. Entendiéndose por esto la formación de poderosos representantes de esa riqueza y prosperidad de los hombres que han de crear la riqueza nacional, creando la suya, de los hombres que han de hacer la prosperidad de la patria, buscando su propia y limitada prosperidad. Por ello se considera necesaria la aparición de estos hombres, independientemente de que la misma represente el sacrificio de los que no tienen sus habilidades para el enriquecimiento y su capacidad para el logro de su propia prosperidad, sin miramiento para la de los otros. En el futuro, en un futuro muy lejano, esa

riqueza y prosperidad podrá ser repartida entre todos los miembros de la comunidad, como premio a sus sacrificios. Claro que este premio se aleja de su realización lo más posible, pues nunca habrá suficiente riqueza, nunca se alcanzará suficiente prosperidad, como para repartirla. En este sentido, la idea de progreso que va implicada en esa riqueza y prosperidad es infinita.

VI

De estas diversas maneras, la derecha va justificando sus prerrogativas, sus privilegios, mostrando la necesidad de su permanencia. Una permanencia para la cual no le basta el reconocimiento propio, sino que exige el reconocimiento de los otros grupos o clases que no poseen sus prerrogativas y privilegios. Su gran preocupación es sentirse justificada, indispensable. De aquí ese su afán por crear símbolos de lo que considera eterno, permanente; aferrándose a cada uno de ellos como si esa eternidad y permanencia dependiera de su propia, concreta y limitada existencia. Con lo cual quedan destruidos sus símbolos, sus ídolos; pues no hace otra cosa al ligarlos a su existencia. Pretende, en vano, ligar su limitada existencia a lo ilimitado y esencial. Pretende ser lo terminado, lo hecho, lo que ya no puede ser de otra manera; pues esa otra manera significaría su dejar de ser lo que

es. Pero a pesar suyo, a pesar de todas estas sus pretensiones, en sus propias entrañas va creando los elementos que la destruyen y muestran lo efímero y limitado de su existencia, una y otra vez, en una cadena dialéctica que no tiene fin; esa cadena que es la historia de la humanidad. Humanidad siempre escindida, dividida, pugnando por alcanzar prerrogativas y privilegios que tengan el carácter de lo eterno.

Frente a estas pretensiones de universalidad y eternidad de la derecha estará siempre su otra cara, su inevitable complemento, el fruto de sus esfuerzos por ser la única y limitada usufructuaria de prerrogativas y privilegios: la izquierda. La siniestra negadora de los mismos. La que pone a prueba una y otra vez la validez universal y eterna de sus pretensiones. El elemento creador que transforma y reforma lo que se pretende ya eterno y permanente. El tentador, incitador, de una humanidad cuyos fines trascienden siempre los limitados fines de su parte que se ha erigido en símbolo total de ella misma. En esta humanidad la que, una y otra vez, va cobrando conciencia de su propia existencia, frente a las pretensiones siempre limitadas de una parte de ella. Conciencia de los límites de esos privilegios y prerrogativas; límites que la misma humanidad va marcando en la medida en que se extralimitan los individuos, grupos o naciones que los alcanzan.

## EL GRAN TEATRO DEL MUNDO

Por Margit FRENK ALATORRE

(Primera parte)

EL TEATRO ESPAÑOL de México ha presentado en el antiguo convento de Acolman *El gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca. Y esa obra cuya perfección conocíamos de manera "abstracta" sobre la plana y descolorida página del libro se nos ha convertido en portentosa realidad por la mano artista de Alvaro Custodio y la apasionada entrega de los actores. Sin perder su carácter ideal, los personajes simbólicos se han hecho concreción de carne, movimiento, voz, y la perfilada geometría de los versos ha cuajado en resplandeciente y sonora arquitectura. Este Gran teatro del mundo, primera y definitiva encarnación de una metáfora secular, ha sabido mantenerse milagrosamente vivo a fuerza de poesía.



"donde se introducen reyes"

El tema era, en efecto, muy antiguo. Tan antiguo, por lo menos, como la misma cultura occidental. Porque el hombre debió sentir una y otra vez su insignificancia ante el gran universo, entregado al arbitrio de fuerzas incomprensibles, ya benignas, ya crueles, pero siempre omnipotentes. Y en su mente surgió esa comparación: el hombre no es sino un títere, movido fatalmente por una mano distante y caprichosa. Fue Platón el primero que dio expresión a esa angustiada conciencia: el hombre "es un juguete animado que los dioses fabricaron, ya sea por divertirse, ya porque les haya movido un propósito serio"; y la vida es "tragedia y comedia".

"Estas profundas ideas, que en Platón tienen todavía el esmalte de la primera creación, contienen en germen la idea de que el mundo es como un teatro en que cada hombre, movido por Dios, desempeña su papel." Son palabras de Ernst Robert Curtius, en las reveladoras páginas que a las "metáforas del teatro" dedicó en su *Literatura europea y Edad Media latina*. En los siglos subsiguientes "la comparación del hombre con un actor se convierte en lugar común". Lugar común, tópico obligatorio de la retórica, en muchos casos, y en otros, ¿quién lo duda?, auténtica y profunda experiencia personal, la idea reaparece en distintas épocas y con distinto signo. A veces será especulación del hombre solitario, a veces arma en mano de profetas y moralistas; aquí invitará a la austeridad, allá al juego, más allá a las buenas obras.

Luciano de Samosata es el filósofo escéptico que contempla el mundo desde muy arriba; como su Nigrino, gusta de



Madrid. Un corral — "alusiones a la comedia de la vida"

sentarse en lo más alto de un teatro y mirar en "el escenario de la vida esa comedia de muchos papeles, en que un hombre hace primero de criado, luego de amo; otro primero de rico y luego de pobre; otro ya de mendigo, ya de rey". Y cuando su Menipo desciende al infierno y encuentra imposible distinguir al mendigo Iro del rey de los feacios, pues "sus huesos son idénticos", concibe la vida humana "como una larga procesión en que la Fortuna provee y distribuye todos los atavíos, asignando a los que en ella van trajes variados y de muchos colores: a uno, tomado al acaso, le viste de rey . . . , pero a otro le pone traje de esclavo; a uno lo dispone para ser hermoso, a otro para ser deforme y ridículo. Sin duda es preciso que el espectáculo sea vistoso y multiforme". Después, "pasada la procesión, cada uno devuelve sus bienes y se despoja de las vestiduras, junto con su cuerpo, volviendo a ser lo que era antes de nacer, sin distinguirse en nada del que está a su lado".

Desde su elevado mirador, Luciano contempla con interés compasivo o aun burlón a aquellas efímeras e ilusas criaturas, burbujas de espuma, como las llama Caronte, pero no intenta convencerlas de su error. Muy otro había sido el caso de Séneca y de Epicteto. Poseídos de su misión educadora, adujeron el símil del *theatrum mundi* para mostrar a los hombres la vanidad de los bienes terrestres y sacaron de él consecuencias morales: *Quomodo fabula, sic vita non quam diu, sed quam bene acta sit referi*, "en la vida, como en la comedia lo que importa no es cuánto dura la acción, sino cuán buena sea la actuación", dice Séneca. "Todos los que ves vistiendo púrpura no son más dichosos que los que llevan en las comedias el cetro y el manto real: pasan delante del público calzado el coturno; pero en cuanto salen del teatro se les descalza, y vuelven a su primera estatura."

Epicteto insiste en la necesidad de actuar bien: "Recuerda que eres actor en una comedia y que el papel te ha sido asignado por su Autor: si es corto tu papel, representale corto, y si largo, representale largo. Si te manda hacer el papel de pobre, no dejes de desempeñarlo lo mejor que puedas; y lo mismo si te toca hacer de cojo, de arconte o de hombre del común. Porque lo que a ti te corresponde es representar admirablemente el papel

que te ha sido asignado y que ha sido escogido por Otro."

Aquí en Epicteto hay un elemento muy digno de notarse: la figura del Autor todopoderoso, a cuya voluntad debe someterse el hombre-actor. Los papeles no han sido asignados "al acaso" por la caprichosa Fortuna, como en Luciano, sino deliberadamente escogidos por el supremo Autor, el "Otro", la "Deidad". De aquí a la interpretación cristiana del mundo-teatro no hay sino un paso. Este habrán de darlo los teólogos del cristianismo. San Clemente Alejandrino hablará del "teatro del mundo universo", escenario en que ocurre la victoria de la Palabra divina. San Agustín afirmará que los niños que nacen parecen decir a sus padres: "¡Ea, disponéos a salir de aquí, que también nosotros queremos hacer nuestro papel en la comedia!", "porque comedia del género humano es esta vida llena de tentaciones".

San Clemente, San Agustín, Tertuliano, Boecio, Lamberto de Hersfeld: son eslabones de la cadena que conduce de los filósofos del estoicismo a los pensadores del siglo XII. En esta época volvemos

a encontrar la metáfora del mundo-teatro, intensamente vivida y ampliamente elaborada, en el gran humanista inglés Juan de Salisbury. El orbe entero es para él escenario de una inmensa tragedia o comedia, contemplada por Dios, los ángeles y los hombres virtuosos.

El *Policriticus* de Juan de Salisbury fue muy leído durante la Edad Media, y muchas veces editado a partir de 1476. Ha dicho Curtius que el nuevo auge logrado por la metáfora *theatrum mundi* en los siglos XVI y XVII "se debe seguramente, en gran medida, a la popularidad del *Policriticus*". El motivo, sin embargo, debe de ser más profundo. ¿No hemos de encontrar sus raíces en la esencia misma de la ideología renacentista? Pensemos en este hecho fundamental: la ruptura del lazo que en la Edad Media había unido al sujeto con el objeto, o, como diría Erich Fromm, la ruptura del "cordon umbilical" que mantenía ligado al hombre con el mundo. El hombre deja de ser mero espejo de la realidad; cobra valor en sí mismo, se convierte en criterio de las cosas. Pero decir "el hombre" es decir el hombre individual, concreto, que con su entendimiento juzga, y juzga a su modo, acerca de las cosas: "No es para nosotros la realidad la medida de sí misma, afirmó Vives, sino nuestro entendimiento." La realidad no es, pues, una sola y única, sino que varía según el individuo que la contempla y aun el momento en que la contempla. Lo dijo Castiglione: "Porque no solamente a vosotros os puede parecer una cosa y a mí otra, mas yo mismo puedo tener sobre un mismo caso, en diversos tiempos, diferentes juicios"; y Cervantes, más lapidariamente: "Eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa."<sup>1</sup>

La realidad se vuelve múltiple, y por tanto relativa. El hombre empieza entonces a dudar de que su realidad, la que él ve, sea la verdadera —¿cómo saber si aquello es o no ficción?—, y aún da un paso más (algunos dirán: el paso al barroco): llega a pensar que ese mundo en que vive no es sino apariencia, sombra,

Valencia 1690. Una escena de Calderón: *La fiera, el rayo y la piedra*

sueño. Entonces concibe nuevamente, como por vez primera, la idea de que la vida es comedia, farsa. Erasmo enlaza muy claramente los dos conceptos en su *Elogio de la locura*: "Para decir verdad, todo en este mundo no es sino una sombra y una apariencia; pero esta grande y larga comedia no puede representarse de otro modo." Y, a su vez, los hombres no son sino actores. *All the world's a stage, and all the men and women merely players*, dirá Shakespeare, como dirá también que "estamos hechos de la misma materia de los sueños". El hombre mismo se convertirá otra vez en objeto de duda.

Curiosamente, paralelo a este fenómeno corre otro, al parecer opuesto. Si el hombre de carne y hueso pierde realidad, el personaje ficticio, la criatura concebida por la imaginación de ese hombre, cobra una realidad vigorosísima; se emancipa de él; se sale, por decir así, del libro; se objetiviza. Joseph E. Gillet, que en un reciente ensayo ha recorrido penetrantemente la trayectoria del "personaje autónomo",<sup>2</sup> recuerda que en el siglo xv Diego de San Pedro hizo intervenir en una de sus narraciones a dos personajes de Boccaccio, los cuales, "fuera ya del dominio de su autor, continúan viviendo en la historia ideada por otro autor, y aún más, en otro siglo"; recuerda también que en el *Retrato de la lozana andaluza*, de hacia 1524, Francisco Delicado se complace en encarar personalmente con sus propios personajes, en hablar con ellos y de ellos como si tuvieran existencia independiente. Y ya ni se diga Cervantes, que, así como penetra en sus propias novelas, para amonestar, por ejemplo, a la Gitanilla o al Curioso impertinente, tolera en sus personajes la crítica de sí mismos y de su autor, permitiendo así que "cruzan como al acaso la fluctuante frontera entre imaginación y realidad". "La ficción, añade Gillet, rompe sus propios moldes e invade la realidad, y ésta a su vez suele emerger repentinamente de la ficción". Don Quijote ataca con su espada a los títeres moros que en el retablo de Maese Pedro persiguen a Gaiferos y Melisendra: el mundo del teatro se convierte en realidad, a la vez que el otro mundo, el "real", se hace teatro, apariencia.

El teatro será así el género ideal para fundir y confundir el plano de la ficción con el de la vida. El actor puede en un momento dado dejar de actuar su papel para actuarse a sí mismo como persona real; puede también convertir a sus espectadores en personajes del drama que se desarrolla sobre el tablado. Se puede hacer, en fin, "teatro dentro del teatro": cuando los cómicos que ha contratado Hamlet actúan frente al rey y a la reina, éstos, en cuanto espectadores, "bajan" por decir así al nivel en que están los espectadores del drama shakespeariano y viceversa. Mayor aún es la confusión cuando los actores de esa pieza teatral interior son los mismos personajes de la obra que le sirve de marco, esto es, cuando los personajes de una obra de teatro representan dentro de ella una comedia, relacionada quizá por el tema con la obra en que se intercala (es lo que, en el siglo xix, hará Tamayo y Baus en *Un drama nuevo*).

Con mil y un malabarismos puede el dramaturgo crear en su espectador un estado de desconcierto y de duda sobre su



"imaginación y realidad"

propia realidad, o bien la convicción de que aquello que está contemplando es tan real como su propia efímera y "teatral" existencia. Gran ayuda para un teatro radicalmente didáctico como lo fue el de los colegios de jesuitas; si lograban hacer que el espectador se identificara materialmente con el mártir cuya vida y salvación contemplaba sobre las tablas, o bien, para escarmiento, con el pecador condenado, ese "sermón disfrazado" que era el drama o auto resultaba infinitamente más eficaz que un desnudo sermón de iglesia.

Por ello el teatro de los jesuitas, sobre todo en los países de habla alemana, cultivó con verdadero virtuosismo tales medios. Abordó además una y otra vez el tema de San Ginés, de Filemón, de Artemio y Gelasio, comediantes paganos que al actuar en son de burla su conversión al cristianismo son tocados por la gracia, convertidos y aun bautizados sobre las tablas. Hay teatro dentro del teatro, y en el teatro "interior" hay dos planos: el ficticio (actuación histriónica de la conversión) y el real (conversión verdadera). La obra maestra del género es, en Alemania, el *Philemon* del gran Jakob Bidermann (1618).

También el teatro español elaboró la leyenda de San Ginés: hacia 1608 escribió Lope de Vega *Lo fingido verdadero* o *El mejor representante*. La comedia, un tanto difusa, tiene en realidad tres tramas diferentes. La figura del comediante Ginés sólo pasa a primer plano en el segundo acto, en el cual escribe y escenifica una farsa cuyo tema es su propio drama sentimental y en la cual él actúa su propio papel de amante despreciado y celoso, mientras Marcela, la actriz de quien está enamorado, hace de amada ingrata y Octavio, su amante, de seductor. En el curso de la representación, Ginés pasa de las burlas a las veras, cambiando el ficticio nombre de Fabia por el real de Marcela y adaptando el texto de su comedia a la situación del momento; Marcela y Octavio también convierten lo fingido en verdadero y huyen durante la representación. Ginés implora entonces a su gran espectador, Diocleciano, que mande buscar a la actriz para poder acabar la historia. El emperador cree que se trata de un ardid del hábil comediante para hacerlo representar un papel dentro de la comedia, y acepta gustoso: "De la burla estoy contento, / y pues he representado / mi figura en vuestra historia..." En el tercer acto se repite el procedimiento: Ginés debe imitar a un cristiano, y en el curso de su actuación vuelve a pasar de lo fingido

a lo verdadero: se convierte al cristianismo y es bautizado por un ángel.

No es extraño que en esta obra Lope haga constantes alusiones a la comedia de la vida. En el momento de morir, el César Carino exclama:

Representé mi figura:  
César de Roma, Rey era;  
acabóse la tragedia,  
la muerte me desnudó:  
sospecho que no duró  
toda mi vida hora y media...

y de su sucesor dice:

Porque ha de representar,  
¡quiera el cielo que mejor!

Después de convertido dice Ginés:

Cesó la humana comedia,  
que era toda disparates.  
Hice la que véis, divina...

Pasa entonces a formar parte de la compañía de Jesucristo: "esto represento yo, / porque es mi autor Jesucristo"; y ayudado por un ángel apuntador ("después que apuntó / el ángel del vestuario / del cielo"), "representa a lo divino" ante "el auditorio soberano / en las gradas de altísimas esferas..."

Muy distinto suena todo esto en boca de Ginés-Lope que el *all the world's a stage* de Shakespeare. Porque ahora, como en la Antigüedad, la metáfora del teatro del mundo alberga generosamente diversas concepciones del mundo. Cuando no es mero tópico, puede ser angustiada meditación personal, pero puede también, como en los estoicos, ser arma de combate para persuadir a los hombres, demasiado entregados a los placeres mundanos, de que lo importante no es esta vida, fugaz y ficticia, sino la otra, eterna y verdadera. Es esto, sin duda, lo que ocurrió en España, donde los predicadores repetirían sin cesar la metáfora. Tan generalizada estaba a comienzos del siglo xvii que cuando don Quijote (II, xii) la expone con toda seriedad, Sancho no puede menos de burlarse de él; dice don Quijote:

¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple, y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales... Pues lo mismo... acontece en la comedia y trato deste mundo...



—Dibujos de *The Living Stage*

El drama escuela en el siglo xvi

Y Sancho:

¡Brava comparación!... aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces.

Sólo en esa España teocéntrica pudo surgir el gran auto de Calderón: Calderón, profundamente creyente, que sabe la verdad y que sin embargo conoce, como si la hubiera vivido en carne propia, la duda agobiadora. Con tal fuerza poética la expresa Segismundo, que una y otra vez nos sentimos tentados a dudar de la fe de Calderón. Y ese Segismundo que se pregunta atormentado acerca del sentido y de la realidad de la vida, habla también del "gran teatro del mundo", que "teatro funesto es, donde importuna / representa tragedias la Fortuna". No Dios, sino la inconsciente Fortuna (como en Luciano). Y lo mismo dice don Alvaro en *Saber del mal y del bien*:

Que representar tragedias  
así la Fortuna sabe,  
y en el teatro del mundo  
todos son representantes.  
Cuál hace un rey poderoso  
cuál un príncipe o un grande  
a quien obedecen todos,  
y aquel punto, aquel instante  
que dura el papel, es dueño  
de todas las voluntades.  
Acabóse la comedia,  
y como el papel se acabe,  
la muerte en el vestuario  
a todos los deja iguales.

Esta comedia y *La vida es sueño* son anteriores a 1635. Unos diez años después de esa fecha escribió Calderón *El gran teatro del mundo*. Calderón dijo una vez que sus autos eran "sermones puestos en verso" (recuérdese la expresión análoga de los dramaturgos jesuitas). Este, como todos los demás, tiene una función muy clara: dar una lección de moral religiosa. No se trata, pues, como en *La vida es sueño*, de plantear un problema; éste se ha resuelto de antemano. No hay discusión, porque no hay duda. Existe sólo una verdad: la del supremo Autor; su reino es el "teatro de las verdades", mientras el mundo "teatro es de las ficciones". Por eso mismo puede Calderón hacer teatro dentro del teatro sin crear en el espectador aquella confusión de que hemos hablado; ambos mundos están perfectamente delimitados.

Calderón parte, pues, de la idea "el mundo es teatro y la vida representación" como de una verdad del dogma. Al desarrollarla, aprovecha sabiamente los materiales que su erudición le ofrece, y los aprovecha a su modo, integrándolos con maestría en esa genial construcción, cuya estructura, sencilla y a la vez compleja, examinaremos más adelante.

#### NOTAS

1 Véase sobre todo esto la magistral obra de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Madrid, 1925, pp. 79-88.

2 "The autonomous character in Spanish and European literature", *Hispanic Review*, xxiv (1956), pp. 179-190.

# ARTES PLÁSTICAS DOS NUEVOS LIBROS DE GRABADOS EN MADERA

de

FRANS MASEREEL

Por Paul WESTHEIM

EN 1941 el INBA presentó una exposición de la obra gráfica de Frans Masereel. Masereel, nacido en 1889 en Blankenberghe, Bélgica, acababa de cumplir entonces sesenta años. Al presentar esta exposición, el Instituto Nacional de Bellas Artes se basó en la idea —desde luego acertada— de que un artista, creador de un estilo de grabado muy original y muy expresivo, despertaría un gran interés en este país. No olvidemos que el México postrevolucionario descubrió en las artes gráficas una posibilidad de expresión específica y no menos importante que la pintura mural; y partiendo de Posada, Manilla, Picheta, inició un movimiento que desde entonces sigue desarrollándose fecundo y vigoroso: el nuevo grabado mexicano, al cual dedico un capítulo en mi libro *El grabado en madera*.

Acaban de salir dos libros de grabados de Masereel o, mejor dicho, dos series de grabados en forma de libros, sin texto: *Mon pays*, cien grabados (en edición del artista) y *Mon livre d'images*, 38 grabados (Editorial Pierre VORMS, Belvès). Se sabe que para asegurar a sus ideas una divulgación en gran escala, Masereel inventó una nueva forma de presentación, un nuevo género gráfico, por así decirlo: la novela en grabados. El álbum usual, que sólo en raras ocasiones se saca de las carpetas del coleccionista, le parecía de-

masiado limitado en su efecto. Aprovechando la técnica de la rotativa, reúne sus estampas en libros, que llegan por conducto del librero a amplios sectores del público, alcanzando una difusión por lo general reservada a la cursilería y la trivialidad o, para usar una expresión más cortés: al "best-seller". Seguramente un género muy en consonancia con el espíritu de nuestro tiempo. Uno de sus primeros libros fue *La idea*. La idea, pura y rutilante, tal como sale del cerebro que la concibió. Vemos cómo su autor la despacha al mundo, en un sobre; cómo el mundo la ensucia, envilece, corrompe, pisotea; cómo el hombre, incorregible, terco y creador, forma una nueva idea y, henchido de la misma esperanza, vuelve a enviarla hacia el mundo.

*Mon pays* no presenta vistas de cosas interesantes para los turistas que recorren el país en busca de una Bélgica pintoresca. En esos grabados se revela el espíritu de un mundo en que una vida moderna muy vital, muy activa, con sus urbes, sus humeantes altos hornos, con puertos, mineros y campesinos, se destaca ante el telón de fondo de un glorioso pasado: catedrales, casas burguesas de la Amberes barroca, chozas cubiertas de nieve, evocan el recuerdo de aquella Flandes que nos encanta y conmueve en la poesía de Verhaeren, en las novelas de De Coster y Timmermanns, en la Kermesse de Rubens y en los lienzos del viejo Breughel. A él lo representa Masereel en una de las estampas, recorriendo las aldeas con su carpeta de dibujos bajo el brazo; al fondo los cazadores de su cuadro *El invierno* y las casitas de la *Matanza de los inocentes*. Como en las películas, las imágenes se superponen, cortan y combinan fantásticamente, de acuerdo con ciertas asociaciones mentales del artista: desfiles y mítines obreros desembocan en una procesión; las autopistas dominadas por la vertiginosa velocidad de los automóviles, los rieles de ferrocarril con sus señales de luz se transforman en una de esas ban-



"sus humeantes altos hornos"



—Grabados del libro *Mon Pays*  
"una vida moderna muy vital"



"la humanidad sacrificada"

das de músicos aficionados que llenan las calles de las ciudades belgas de bulliciosa alegría. Y de pronto nos encontramos en el campo radiante bajo el sol primaveral, refugio de la pareja de amantes que quiere estar a solas con su soledad.

En *Mon livre d'images*, Masereel, artista "lleno de figuras" —para usar la frase de Durer—, apunta las imágenes caleidoscópicas que la vida ofrece al ojo. En tiempos del impresionismo esos apuntes gráficos se habrían llamado "impresiones". Sin embargo aprisionan más y otra cosa que el aspecto opaco de los fenómenos y la emoción del nombre ante ellos. Para Masereel la vida no es solo una "fiesta para los ojos". Ve la hermosura del mundo y ve, bajo la apariencia hermosa, a la humanidad sacrificada, humillada, mancillada. Pero nunca asume una actitud de institutriz o de predicador, su arte no es didáctico, ni demagógico: deja al espectador en libertad para formarse su propio juicio. Quizá sea éste uno de los atractivos de sus grabados: apelan al hombre pensante, que al rechazar algo, sabe por qué lo rechaza.

Leopoldo Méndez dijo alguna vez algo muy bello y acertado sobre Posada: que trabajaba como un relojero, con la minuciosidad, el esmero y la devoción del relojero. Masereel, trabajador incansable, es un artista de este tipo.

¿Cómo llegó Masereel a las artes gráficas? Seguramente no es una frase hueca decir que la época que le tocó vivir le impuso este oficio como una tarea. Recibió su preparación profesional en la Academia de Bellas Artes de Gante. Allí aprendió lo de siempre, lo que se aprende en todas las escuelas de arte de todo el mundo. Luego, de pronto, estalla la guerra mundial, la primera. Los alemanes invaden a Bélgica. Masereel huye a Suiza. En Ginebra, agrupados en torno a Romain Rolland, se habían reunido algunos espíritus selectos, espíritus libres, de auténtica libertad, que consideraban su deber y su misión combatir la psicosis bélica que se había apoderado del mundo. Es fácil imaginarse la confusión causada por la guerra en las cabezas y precisamente —duele decirlo— en las cabezas de los intelectuales. En todos los países muchísimos de ellos sucumbieron a las frases de propaganda de un militarismo desenfrenado, traicionando al espíritu, a sí mismos y a su pasado. Sólo con vergüenza puede recordarse la capitulación de los que por definición son los portavoces del espíritu. Pero hubo algunos que permanecieron firmes. Entre ellos Henri Barbusse, autor de *El fuego*, entre ellos aquel grupito de Ginebra, que publicaba el periódico "La Feuille", en que luchaba contra la guerra. No contra una u otra de las "causas justas" —pues cada uno de los bandos consideraba la suya como causa justa— sino contra la guerra en sí. En "La Feuille" aparecía todos los días un dibujo de Masereel. Como no alcanzaba ni el tiempo ni el dinero para coleccionar clichés, los tenía que grabar en madera. Así llegó a la xilografía.

Stephan Zweig, otro miembro del grupo, escribe sobre "La Feuille" en su libro de memorias *El mundo de ayer*: "Ahí estaba Masereel, que con sus inolvidables grabados en madera contra los horrores de la guerra erigió ante nuestros ojos el monumento gráfico de la guerra... Este



"los horrores de la barbarie"

hombre varonil grababa día y noche, infatigablemente, nuevas figuras y escenas en la muda madera. En el estrecho cuarto y en la cocina ya se iban amontonando las planchas de madera, pero cada mañana "La Feuille" traía otra de sus acusaciones gráficas, ninguna de las cuales acusaba a determinada nación, sino todas exclusivamente a nuestro adversario común: a la guerra."

Fruto de la actividad de aquellos años trágicos son dos álbums, titulados *Debout les morts* y *Les morts parlent*. Como en Guernica, los nazis se divirtieron también en Francia disparando, desde sus aviones, con ametralladoras sobre las multitudes que huían a la desbandada. Los horrores de la barbarie desencadenada, que veía, presenciaba, vivía, los apuntó Masereel, objetivamente, lapidariamente, en muchos centenares de pequeños dibujos. Ellos forman la base de un álbum de dibujos titulado *Danza macabra*, genial visión de los desastres de la guerra. No es ésta la *Danza de la muerte* de Holbein, versada en Humanidades, por así decirlo: la muerte que recorre el mundo como menestral am-

(pasa a la pág. 32)



"la idea, pura y rutilante"



"Masereel, trabajador incansable"



—Grabados de *Mon Livre d'images*  
"baja la apariencia hermosa"

# M U S I C A

## ¿POR QUE, AHORA, VIVALDI?

Por Jesús BAL Y GAY

VIVALDI está de moda en todos los sectores de la vida musical: entre los intérpretes, entre los aficionados, entre los editores y entre los fabricantes de discos. Este compositor, que hace todavía pocos años apenas pasaba de ser un mero nombre en la historia de la música, goza hoy de un favor y un conocimiento de su obra por parte del público como sólo habían conseguido Bach, Mozart, Beethoven y cuatro o cinco compositores más. Y su música, que hasta hace poco era apenas tema de estudio para algún musicólogo especializado en la música de la primera mitad del siglo XVIII, está siendo objeto de libros que se escriben con miras al gran público. Bajo su signo nacen en el mundo agrupaciones instrumentales de cámara como nunca se habían dado. Y cuando encendemos nuestro receptor de radio, hay ya más probabilidades de que oigamos música suya que de Tchaikowsky.

Este interesante fenómeno puede que rebase los límites de lo que se suele llamar "un capricho de la moda". Cuando menos, su duración empieza ya a darle tinte de algo muy distinto. Y, por otra parte, el carácter mismo de la música de Vivaldi hace pensar que las raíces del fenómeno están a mayor profundidad que todo eso. En primer lugar —y nuestro que estamos empleando la palabra "moda"— recordemos unas palabras de Georg Simmel: "Cualquier forma concreta de traje, de arte, de maneras, de opiniones, puede ponerse de moda. Y, sin embargo, yace en la íntima esencia de ciertas cosas una peculiar disposición para caer en la moda que contrasta con la resistencia no menos íntima que otras revelan. Así, por ejemplo, todo lo que se llama "clásico" parece estar relativamente lejano y como extraño a la moda, aunque no la eluda por completo..." "Por el contrario, todo lo barroco, desmesurado, extremo, propende íntimamente a la moda."

La música de Vivaldi no es, ciertamente, ni barroca, ni desmesurada, ni extrema. Todos convenimos en que es clásica. Entonces ya tenemos un hecho que, de no estar equivocado Simmel, da al favor de que goza esa música un matiz de moda imprevista o insólita. Pero yo diría más: que ahí se esconde una auténtica necesidad de cambio que no hubiera podido satisfacerse con una nueva moda cualquiera, sino que apuntaba directamente sobre Vivaldi, o lo que éste significa. (O lo que éste significa, porque en esta moda van incluidos otros músicos italianos de la época.)

El aficionado, es decir, el público de los conciertos y el que escucha la radio y el que compra discos estaba saturado, por no decir harto, de una música violenta en varios grados —Beethoven o Stravinsky— y sentimental o delicuescente —Tchaikowsky o Debussy— y, sobre todo, de lo que genéricamente deno-

minamos "música contemporánea", llena de frenesí por lo experimental e inaudito. Así, pues, no sólo tenía que buscar un cambio, por el cambio mismo —impulso de toda moda— sino que había de aspirar a algo que fuese como purificación o antidoto de aquellas músicas de que su gusto estuvo prisionero. Necesitaba una música clara, de fonética y sintaxis normales, alegre, sana y cordial. Podía haberla buscado —y encon-



"tan natural y eterno"

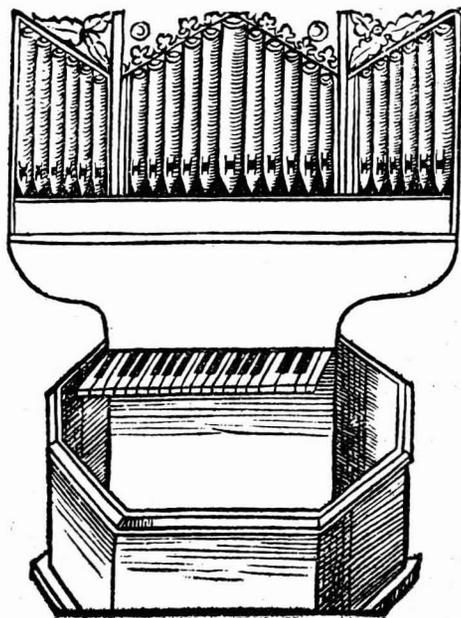
trado— en Victoria y Palestrina, en Bach y Haendel, en Mozart y Haydn. Pero no. A pesar de que es ésta una época de centenarios y por tanto especialmente abundante en recordatorios sobre la valía de grandes compositores, la atención del público no se fijó, por ejemplo, ni en Bach ni en Mozart. Tampoco logró nada en ese sentido la actitud de notables compositores contemporáneos con su neoclasicismo. Fue en cambio Antonio Vivaldi, el músico casi desconocido, quien atrajo y satisfizo las nuevas ansias del aficionado. ¿Por qué?

Probablemente, por eso, porque era desconocido. Vivaldi así resultaba una novedad, un descubrimiento. Y al mismo tiempo su música era, no una música cualquiera, sino la que necesitábamos en este momento, una música, como antes dije, sana, alegre, normal y cordial, pero además con un curioso elemento que no encontramos ni en Bach ni en los clásicos vieneses y al cual parece que nos hemos habituado definitivamente. Me refiero al elemento sorpresa que hay en casi todas sus obras. Así como en Bach y en Mozart —con algunas excepciones— hay una regularidad de frase que casi nos permite adivinar en cada momento lo que va a venir a continuación, en Vivaldi abunda la irregularidad o, mejor dicho, la asimetría. Rara es la frase suya en la que no tengamos alguna sorpresa. Las secuencias, las marchas armónicas,

cuando él las inicia son como una trampa que nos pone y en la que caemos con delicia, porque las interrumpe cuando menos lo esperamos y las reanuda cuando ya las creíamos definitivamente abandonadas. Ese gusto por lo inesperado en el fluir de la frase musical lo hemos adquirido en el contacto con la música contemporánea y parece ser uno de los rasgos que hayan de caracterizar la sensibilidad del hombre de nuestro tiempo. No descansamos plenamente en el blando lecho de la simetría rigurosa, sino que preferimos algo menos muelle.

Por otra parte, la presente afición por Vivaldi puede revelar otro rasgo característico nuestro: la tendencia al fácil hastío. Así como dentro de una frase preferimos que haya alguna sorpresa, así también deseamos que la haya de una obra a otra. Quiero decir que no nos adherimos plenamente a un compositor como éste no cambie e invente cosas nuevas a lo largo de su producción. Nos había encontrado en una obra que desconocíamos aquello mismo que ya nos había deleitado en otra del mismo autor. Pero con Vivaldi no hay peligro de eso. Dentro de un estilo general uniforme, su música es un prodigio de invención, de inagotable invención. Por eso nosotros, hombres de este siglo, sedientos de novedad, vamos de sorpresa en sorpresa y de delicia en delicia en nuestra exploración de la dilatada obra de este músico. Y con ella podemos satisfacernos, porque no parece ya la obra de un solo hombre, sino la de todo un grupo de personalidades muy diversas.

Pero lo más importante quizá de esta afición de ahora por Vivaldi sea, si no me equivoco, una sana reacción contra los excesos experimentales de los últimos tiempos, que amenazaban con desintegrar la música hasta convertirla en otra cosa, quién sabe qué. El gusto por la novedad encontró objeto con que satisfacerse, pero al mismo tiempo en un plano tan radicalmente distinto del de esta época, tan natural y, me atreveré a decir, eterno, que en él concurren armoniosamente las dos tendencias radicales de nuestro espíritu.



# E L C I N E

Por José DE LA COLINA

## MOBY DICK BABY DOLL OTELLO

**M**OBY DICK, en pantalla panorámica y a colores, es quizá el intento más ambicioso de la carrera cinematográfica de John Houston, productor y director de la cinta. Houston ha intentado llevar al cine —es decir: al lenguaje de la imagen y el movimiento— la densidad moral y psicológica, la robusta poesía de la voluminosa y terrible novela de Herman Melville. Para ello se preocupó mucho de que el color, por el contrario a la técnica aporreada y chillona de Hollywood, se plegara a la intención expresiva, creando una atmósfera peculiar. Lo primero que llama la atención en el aspecto plástico de esta cinta es el mar gris o sepia, totalmente nuevo en las películas marinas en color. Este mar de Houston adquiere así un aire lejano y trágico que contribuye en mucho a la intensidad del drama que sucede sobre él. El "aire" de grabado antiguo de algunas escenas, el fulgor de una onza española clavada al mástil, la caracterización física de los personajes, todo evoca las mejores páginas de Melville. Houston no ignoraba que en *Moby Dick* hay más profundidad humana que extensión marítima: por eso ha dejado el mar al fondo y ha traído a primer plano los rostros de los personajes. El *close-up*, tomado desde casi todos los ángulos posibles, va construyendo a lo largo del film, el alma de unos cuantos hombres. El cine olvida con demasiada frecuencia el rostro humano, tal vez porque le teme, porque hay directores que no saben qué hacer con él. Houston, como Bardem y Aldrich, lo aborda valiente y provechosamente. Esos rostros de marinos, de cuáqueros, de predicadores, *narran* la historia por sí mismos.

En *Moby Dick*, el capitán Acab encarna el gran sueño puritano de la persecución del Mal. Bajo la apariencia de la ballena blanca, Acab ve el espíritu de esa fuerza que desafía al hombre, le arrastra de un lado a otro del mundo, le ofende, le hiere y le destruye. Acab tal vez no está más loco que Don Quijote, aunque como éste viva en un mundo alucinado y en lucha contra fantasmas, pero su locura es más terrible. Si Don Quijote busca realizarse en la leyenda, Acab persigue, no sólo la destrucción de la ballena, sino su propia destrucción, liberarse de aquel sueño insostenible y tenaz de perseguir el Mal. Persiguiendo el Mal, Acab no sirve al Bien, porque es la venganza y no la justicia la que lo empuja y lo convierte en un rebelde demoníaco, que se compara con Dios y pretende tener el derecho a juzgar y castigar. Melville no hace luz completa sobre la figura del torturado capitán ballenero, pero se diría que su intención es sugerir que Acab, en el fondo, es también parte del Mal, y que al hundirse en el mar para siempre, arrastrando a toda la tripulación consigo, logra al fin cumplir su destino.

Sería perogrullada decir que Acab es el personaje más importante, el esencial, en *Moby Dick*. En la cinta de Houston, a Acab le faltó actor. Gregory Peck, que es un comediante mediano y simpático, no consigue, por mucho que se agite dentro de la barba, la cicatriz y la pierna de marfil, *llenar* la figura de Acab. Su actuación monótona, rígida y sin imaginación, es un error garrafal en la película. La situación exigía un Lawrence Oliver, un John Gielgud, un Frederick March, no ese espantajo grotesco. Orson Welles, en cambio, en su corta intervención en el sermón de Jonás, deja una huella muy profunda en la película. Así también Leo Genn, sobrio intérprete del segundo de a bordo, Richard Basehart y quienes interpretan a los tripulantes del *Pequod*.

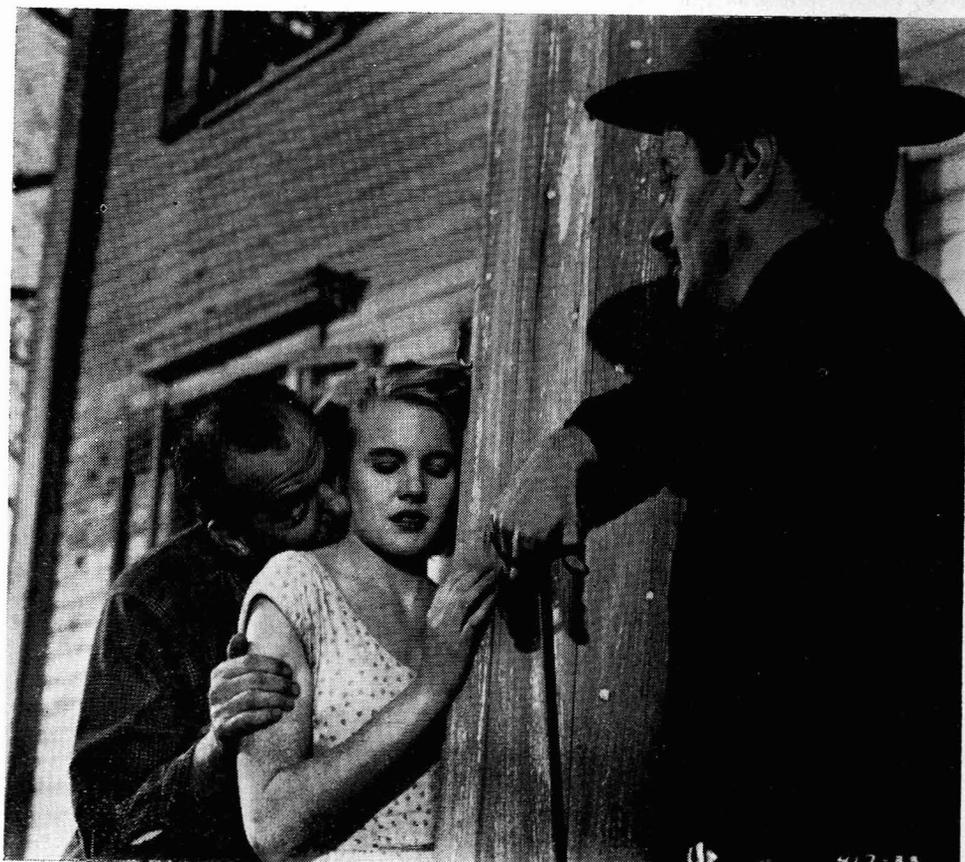
*Moby Dick* pudo ser una gran película, la mejor de Houston, si el capitán Acab no hubiera quedado en hueco, y si —casi se nos olvidaba— tuviera una música menos machacante. Quedan, como muestras de lo que Houston pudo hacer con esta novela genial, esas escenas cargadas de misterio, el ritmo de los momentos de violencia, la poesía de las faenas marinas.

En *Baby Doll*, filmada por Elia Kazán en pantalla normal y en blanco y negro, no hay hueco visible en el excelente trío de actores que la interpretan. Kazán, que pasó de Broadway a Hollywood, está considerado allá lo que H. Powdemaker llama "director de actores", y lo ha demostrado siempre con cada nueva película que filma. El actor más torpe se convierte, en manos de Kazán, en eficaz instrumento expresivo. Siguiendo su costumbre de "revelar" nuevas figuras en cada film, Kazán lanza esta vez a dos desconocidos, un actor y una actriz joven, casi una niña,

que seguramente harán una buena carrera. Así pasó con Karl Malden, Marlon Brando, James Dean.

Pero Kazán maneja con la misma sabiduría la cámara que los rostros humanos. Su estilo "violento" en la fotografía y el montaje, su habilidad para crear climas tensos e inquietantes, es inconfundible. La sabiduría, la *malicia* con que está hecha *Baby Doll* llegaría al virtuosismo por poco que al director se le pasara la mano. Sin desviar la atención del problema central, la película esboza con fuerza suficiente el alma de un lugar, de unas costumbres, de una gente. Esa arruinada plantación de algodón, con los negros inmóviles y melancólicos que tocan el organillo, aquel *sherif* canino y hosco, el poblado de madera y con anuncios de *Coca-Cola*, recuerdan lo mejor de la novela realista norteamericana —especialmente Faulkner, Caldwell, Capote—, en la que se apoya la obra de Tennessee Williams. Esta es un terrible enfoque, bajo un aparente tono de comedia, del fracaso del "american way of life" frente al concepto de la vida de una raza mediterránea, más vieja, "sufrida" y sabia. La venganza del inmigrante italiano sobre el algodón norteamericano de *Baby Doll* es simplemente empujarle un poco para que termine de rodar por la pendiente. Incluso se puede decir que el italiano hace un favor a aquel pobre diablo, desvelando su realidad sin hombría y sin mundo interior, al introducir una gota más de caos y decadencia en aquel remedo de vida en que el otro se movía. Y el *despertar* a un nuevo concepto de la vida que el norteamericano no alcanza, se cumple en su infantil esposa, cuyo último gesto, repentinamente grave y reflexivo, sugiere ya la madurez como mujer y como ser pensante.

Alejada totalmente del estilo noble y poético de *Moby Dick* o del realismo psicológico de *Baby Doll*, no digamos ya de Shakespeare, *Otello*, la "super-producción"



Baby Doll — "habilidad para crear climas tensos e inquietos"

# EL ACERO INVISIBLE...



NO NECESITA EL ACERO MANIFESTARSE A LOS OJOS, PARA COMPROBAR SU VALOR COMO ELEMENTO DEL PROGRESO.

OCULTA, MODESTAMENTE, SIN OSTENTACION, CUMPLE SU COMETIDO EN LA ESTRUCTURACION DE TODAS LAS GRANDES OBRAS QUE REQUIEREN UN "ALMA BIEN TEMPLADA" Y AUN INVISIBLE, SALTA A LA VISTA LA IMPORTANCIA DEL ACERO COMO MATERIAL IMPRESCINDIBLE EN LA CRECIENTE EVOLUCION DE MEXICO.



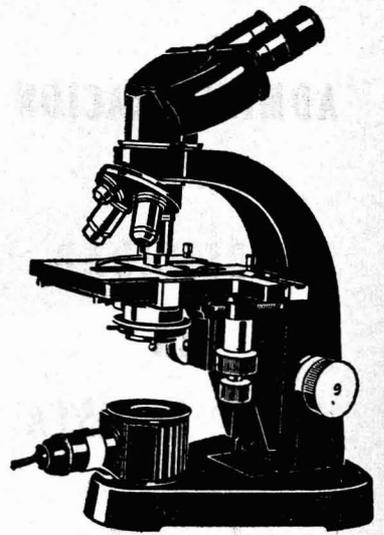
"ACERO MEXICANO PARA EL PROGRESO DE MEXICO"

## COMPAÑIA FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.

OFICINA DE VENTAS BALDERAS 68, MEXICO 1, D. F.  
PLANTA CALZ. ADOLFO PRIETO AL ORIENTE, MONTERREY, N. L.



MICROSCOPIOS  
MICROTOMOS  
MICRO-PROYECTOR-ES.  
POLARIMETROS  
etc., etc.  
y una línea completa de aparatos para el  
LABORATORIO  
ESTUFAS DE CULTIVO HERAEUS  
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLGRIMETROS LEITZ N. Y., PAPEL FILTRO S. y S. REACTIVOS MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

## COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 25-48-32, 14-55-81

México, D. F.

## EDITORIAL PORRUA, S. A.

### LEYES FUNDAMENTALES DE MEXICO

1808 - 1957

Dirección y Efemérides de Felipe Tena Ramírez. México, 1957, 942 páginas. Ilustraciones. Empastado \$ 100.00

LIBRERIA DE PORRUA HNOS. Y CIA., S. A.

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra y en su única sucursal Av. Juárez 16.

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

## EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES MAS GRANDES Y MEJOR SURTIDOS DE LA REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE EL PUERTO DE

**LIVERPOOL**

TIENE QUE SER BUENO!

Empiece a formar desde hoy el Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros, para mejor administrar su dinero que le permitirá terminar su Carrera y le ayudará al principiar su profesión.

RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

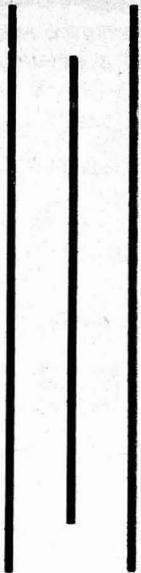
ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

*Banco Nacional de México, S. A.*  
INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

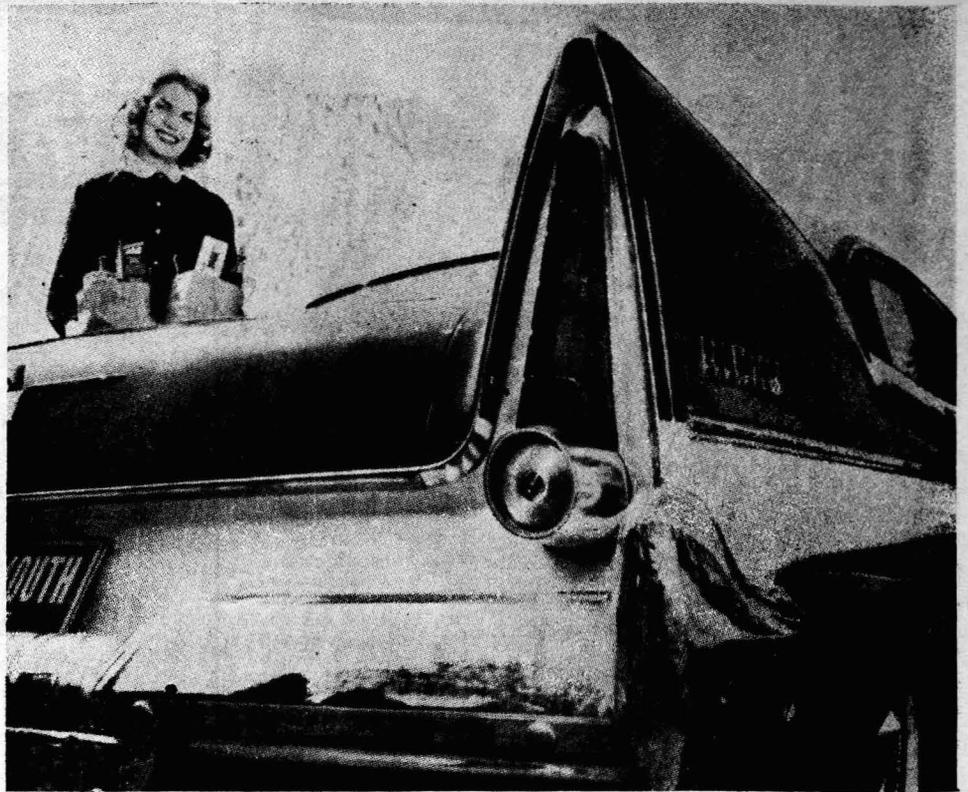
— 72 Años al Servicio de México —

Aut. C. N. B. Of. N° 601-11-8068-9-3-54.

ADMINISTRACION  
Y  
PUBLICIDAD  
EN  
ESTA REVISTA



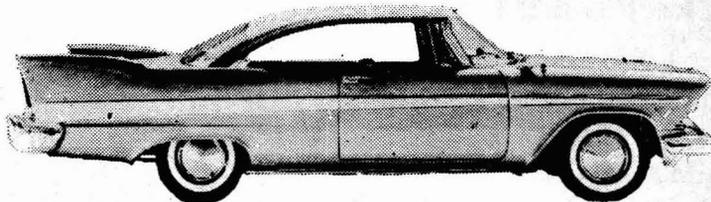
TACUBA 5  
Palacio de Minería  
Tel. 12-80-94



*Este sí es coche... y está a mi alcance!*

**PLYMOUTH**  
**57** ➤

"Yo no soy rica, pero sí puedo disfrutar ahora este magnífico automóvil. Lo llaman PLYMOUTH '60 y entiendo lo que significa. Lo entiendo porque he 'sentido' la potencia de su nuevo motor, he 'sentido' su suavidad de movimiento, libre de sacudidas y 'cabeceos'." **Este año, Plymouth le ofrece lo que otros tendrán hasta 1960.**  
-Nuevo motor de 235 caballos de fuerza en V-8.  
-Revolucionaria Suspensión "Torsion Aire"  
-Frenos de "Contacto Total"  
-El estilo más moderno de los últimos 20 años.



ESCOJA HOY MISMO CON SU DISTRIBUIDOR AUTORIZADO, EL FABULOSO PLYMOUTH '57

AUTOS ELEGANTES, S. de R. L.  
Av. Juárez 135. México, D. F.  
Tels: 12-94-48 y 46-31-60.

MEXA MOTORS, S. A.  
Insurgentes Norte 95. México, D. F.  
Tels. 35-30-44 y 16-43-62.

GUILLERMO PRIETO y Cía. S. A. Ayuntamiento 117  
Obrero Mundial y Av. Cuauhtémoc. México, D. F.  
México, D. F. Tels. 23-20-27 23-53-91 Tel. 21-92-20

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta en las principales  
librerías, galerías de arte y Facultades de

LA

Ciudad Universitaria



**El único Fraccionamiento de México que cuenta con:**

- SUPERMERCADO
- CAMIONES
- TROLEBUSES
- AGUA PROPIA
- UNIVERSIDAD
- GOLFITO
- PARQUES PUBLICOS
- TELEFONO GARANTIZADO

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD  
CONTIGUO A LA C. U.

14-85-00 y 14-72-79

# LEA LO MEJOR...

¡Para lograr una MEJOR preparación en las generaciones FUTURAS, es INDISPENSABLE cultivar la MENTE y el ESPIRITU! ¡POPULIBROS LA PRENSA le brindan esta OPORTUNIDAD, poniendo al servicio de México obras de famosos autores, en práctico tamaño bolsillo y al mínimo precio de \$ 5.00! ...

¡Supérese a sí mismo leyendo

## POPULIBROS LA PRENSA

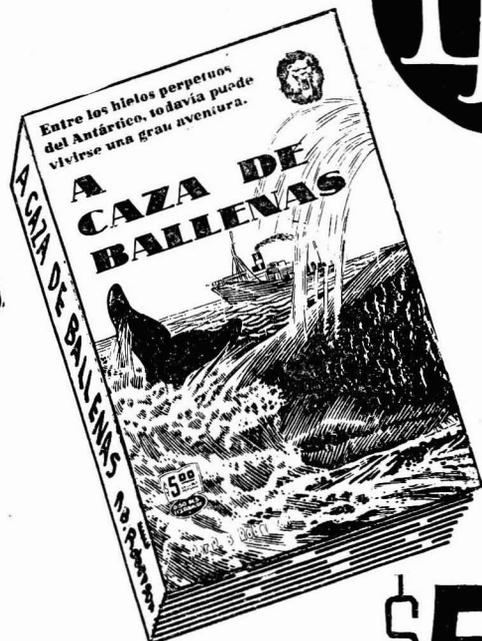
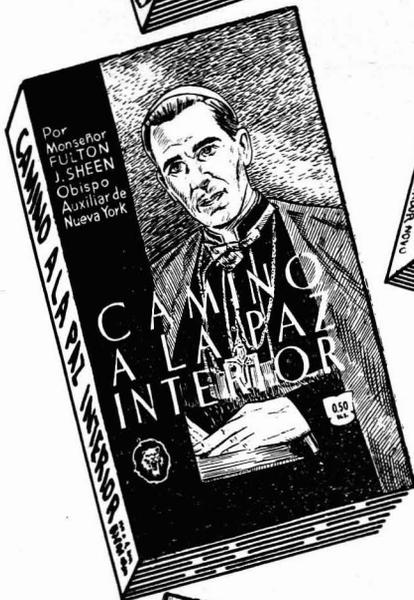
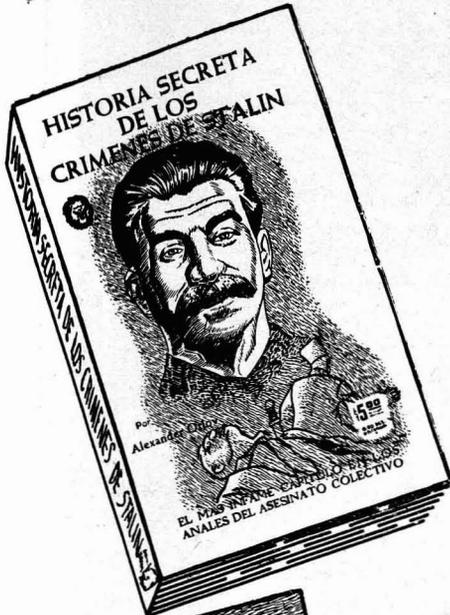
que tienen como bases fundamentales:

¡EXCELENTE LECTURA! ...

¡IMPECABLE PRESENTACION! ...

¡PRECIO ECONOMICO! ...

*Editora de Periodicos, S.C.L.*



se venden EN TODAS PARTES

\$ 5.00  
VOLUMEN

...millones

hasta el copete .. en mayo del 57



...y un  
**REPARTAZO**  
 hasta el copete..!

- |     |            |       |                 |
|-----|------------|-------|-----------------|
| 1   | PREMIO DE  | ..... | Cinco Millones  |
| 1   | " "        | ..... | Das Millones    |
| 1   | " "        | ..... | Un Millón       |
| 2   | PREMIOS DE | ..... | Medio Millón    |
| 3   | " "        | ..... | DOSCIENTOS MIL  |
| 5   | " "        | ..... | CIENT MIL       |
| 10  | " "        | ..... | CINCUENTA MIL   |
| 20  | " "        | ..... | VEINTICINCO MIL |
| 50  | " "        | ..... | DIEZ MIL        |
| 584 | " "        | ..... | CINCO MIL       |

MAS APROXIMACIONES Y TERMINACIONES

**2** reintegros

4 de mayo de 1957

**5 millones**

PRIMER PREMIO

ENTERO : \$ 1.000,00

VIGESIMO \$ 50.00



LOTERIA NACIONAL

ción" rusa que quiere ser un poco aquello que Wagner entendía como el *drama musical*, pero que está más bien en la línea del señor Cecil B. de Mille, ejemplifica bien a las claras hasta qué punto la Unión Soviética ha perdido ese *sentido del cine* que crearon Eisenstein, Pudovkin, Doch-

venko, etc. Por más que en este *Otelo* eslavado se amontone toda suerte de adornos, de paisajes bonitos, de gestos fieros o tribunicios, el cine brilla por su ausencia, y queda sólo el "teatro", la desmesura, el mal gusto, el aburrimiento... y ni rasgos del realismo socialista (menos mal).

los demás elementos artísticos, de relieve en la obra, montada con discreto vestuario de Mendoza López.

### *Dos horas de teatro*

Bajo ese título, que parece provisional —y que, de haber sido reemplazado por el de alguna comedia como las que ahora atraen al público de México, habría dado buenas utilidades al empresario del teatro de la Capilla—, éste ofreció a selectos espectadores siete obras de calidad, precedidas por un improvisado prólogo de cuatro minutos con el que Salvador Novo presenta su teatro de cámara.

*El Inca de Perusalem*, humorada de G. B. S., que inició el programa; la primera, poética pieza de Tardieu: *La consagración de la noche*, y la síntesis de *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais, hecha por el actor argentino Leo Filer, sirvieron para dar a conocer a este joven intérprete, al lado de la actriz Pilar Souza, de tan bella voz, que equilibró esos diálogos.

El mismo Filer quien, bajo la dirección de Novo, dio el tono adecuado al capitán de Shaw, interpretó de manera personal, reveladora de un excelente actor, el papel de Figaro, y brindó al público una versión realista del monólogo *El joven II*, ya aplaudido en la magnífica lectura que de él hizo el mismo autor, en el escenario de la Capilla, cuando lo acompañó Marilú Elizaga en ese teatro.

### *Las piezas de Tardieu*

Conocidas esas tres obras a través de versiones o lecturas precedentes, las cuatro piezas de Jean Tardieu que alternaron con ellas, constituyeron una verdadera novedad dentro del programa de teatro de cámara presentado por Salvador Novo. Fueron aquéllas, con la mencionada *Consagración de la noche* —comparable, por su vaga poesía, a algunos de los poemas en prosa de Aloysius Bertrand—, *Fausto y Yorik*, *La Sonata o cómo hablar de música*, y *Sólo ellos lo saben*.

En *Fausto y Yorik* —a cargo, respectivamente, de Neri Ornelas y Carlos Ruiz—, al proceso de investigaciones del sabio que busca el cráneo perfecto, en el cual se entreveran "las voces del recuerdo" —con las decorativas máscaras que diseñó el responsable de la producción: Antonio López Mancera—, sigue el "elogio póstumo" del repórter que muestra al final, irónico, el cráneo buscado: el del sabio mismo, quien había medido todos, a excepción del propio.

Con *La Sonata o cómo hablar de música* —encomendada a los actores Ruiz y Ornelas y a Salvador Novo: a la vez que director, ágil, flexible intérprete—, el espectador del teatro de la Capilla pudo disfrutar de la equivalencia verbal de los motivos dominantes en una sonata, que sigue sus movimientos a través de los tres comentaristas.

Finalmente, en *Sólo ellos lo saben*, los mencionados actores y las actrices Pilar Souza y Ana Ofelia Murguía, dieron su interpretación individual —sugeridora de actrices y actores consagrados—, de esas cuatro figuras —Simona, Héctor, Justino, Janina—, dentro de una obra dramática del siglo XIX, de cualquier autor de aquellos que apenas dejaban traslucir los secretos de sus personajes.

# TEATRO

## DOS EXPERIMENTOS

Por Francisco MONTERDE

JUNTO a aquellos teatros de comedia y drama que han renovado sus carteles a últimas fechas, con estrenos y reposiciones: *Los héroes no van al frente*, de Juan Miguel de Mora, en el de Compositores; *Pygmalion*, de George Bernard Shaw —versión de Claude-André Puget—, en el Arlequín; *Sabrina*, de Samuel Taylor, en el del Músico, se han sucedido, en otros, algunos experimentos teatrales.

Con el poeta León Felipe como Director Literario, se presentó en el teatro Moderno el Grupo Dramático Universitario "El Juglarón", que aquél formó para estrenar su obra del mismo título: "pieza hecha de encargo para el Delfín y la Infantina", en la que "todo ha salido del arca sagrada de los clásicos y de la límpida alacena del catecismo parroquial", según sus palabras.

Para la reapertura del teatro de la Capilla, Salvador Novo organizó, bajo el título de *Dos horas de teatro*, un programa que se integró con un monólogo suyo escuchado antes en la misma sala: *El joven II*; una breve obra de Bernard Shaw: *El Inca de Perusalem*; cuatro piezas de Jean Tardieu, y una ingeniosa síntesis de *Las bodas de Figaro*, de Beaumarchais, hecha por Leo Filer, que se presentó en ese programa.

### *El Juglarón*, de León Felipe

El título —aparente aumentativo de juglar— no sorprende a quien recuerda aquellos precedentes literarios: los que agrupan varias obras, ya que se trata de ocho cuentos o anécdotas —alguna procedente del romancero, otras de diversos libros—, distribuidas en dos partes, con prólogo y comentarios que en las pausas dice "El Juglarón": Edmundo Barbero.

León Felipe "construyó y organizó" el conjunto "derribando y levantando tabiques, algunas veces con más osadía que fortuna", según advertencia del programa que no debe tomarse al pie de la letra, puesto que, a excepción de las páginas intocadas del clásico —Cervantes— y de los octosílabos de un romance viejo, la poesía de ritmo libre, el estilo que da unidad al *Juglarón*, le pertenecen.

Lo anecdótico, escenificado por él, procederá del fondo tradicional hispano; de relatos que estaban vivos cuando los recogieron don Ramón del Valle-Inclán o el general Vicente Riva Palacio, y los temas que León Felipe adaptó, después de adoptarlos, podrán hallarse en obras de Thomas Hardy o de O'Henry; pero él los ha vuelto a contar, con lengua y forma indiscutiblemente suyas.

### *Director, intérpretes y realizadores*

Como guía de este grupo dramático universitario y como intérprete del personaje en que se apoya el título de la obra de León Felipe —quien al suscitarse en el teatro la disputa entre clásicos y modernos ha preferido quedarse con los maestros que perduran—, Edmundo Barbero tiene doble responsabilidad, cimentada en experiencias anteriores, de España y de la América del Sur, que sus dotes afirman.



"su interpretación individual"

Es él, actor y Director de Escena, el que sin traicionar al Director Literario en la idea y en las palabras, ha aprovechado bien los elementos por él reunidos, al situarlos en el lugar que a cada uno corresponde: a Tara Parra, Marichú Labra, María Manzo y la joven actriz que oculta, bajo un nombre poeano: *Ulahume*, su ascendencia ilustre; a los actores del Campo, Barrón, Gurrola, Jordán, Salazar y Reyes.

Con unas y otros, acertados en los matices, justos en la dicción, quienes los secundan episódicamente —el despierto niño Banquels de la primera confesión; Miguel Angel Marín, el verdugo de "La mordida"; los "cuatro duendecillos" que colaboran visiblemente con los tramoyistas—, han contribuido al éxito teatral de *El Juglarón*, con Manolo Fontanals, que trazó los bocetos del decorado; Antonio Castillo Ledón, responsable del sonido, y

# LIBROS

## Dos ensayos históricos de Américo Castro

Por Mariano PICON-SALAS

**A**PASIONANTE problema el que suscita Américo Castro en el estudio titulado "Descripción", "Narración", "Historiografía" que abre el reciente libro suyo titulado "Dos ensayos" (Editorial Porrúa, México, 1956). Desde su monumental obra "La realidad histórica de España" el gran filólogo viene lanzando un novedoso puñado de ideas historiográficas que pueden considerarse entre las más fecundas y renovadoras de cualquier historiador de nuestro tiempo. Fue la Filología y el análisis de toda aquella vida guardada o invocada en las grandes obras literarias lo que entrenó a disparar a Castro en sus años maduros para esta exploración histórica que a veces ha asombrado a antiguos historiadores profesionales o especialistas en determinada época, quienes no querían mayor alteración o nuevos visitantes en su peculiar coto de caza. El hecho es que él ha sacado a muchos problemas históricos de su aceptada rutina, y la visión de lo español, por ejemplo, ha sido sometida a nueva perspectiva a partir de su libro "La realidad histórica de España".

Separar la Historia de todo aquel círculo determinista en que la encerró el "positivismo" y sus heterogéneas aplicaciones marxistas o conservadoras cuando pretendía deducirse de meras condiciones ambientales todo el quehacer o el comportamiento humano; cuando lo externo al hombre parecía absorber al hombre mismo, y deslindar también la Historia de la Sociología —disciplina que a veces parece su enemiga más que su colaboradora— es gigantesca tarea de la historiografía contemporánea. O la pretensión científica y generalizadora de los sociólogos hace que con frecuencia ellos se introduzcan en la Historia con ánimo de deducir leyes, a veces pensadas "a priori" sin respetar lo particular, lo irreversible histórico, su encanto y rostro peculiar, con paralela actitud a quien en un Museo de arte griego se preocupara sólo de los materiales con que se hicieron las estatuas, sin advertir la propia belleza o la diferencia que media entre una estatua de Fidias y otra de Lisipo o Policleto. ¿No han pretendido así, algunos antropólogos definirnos oronda y orgullosamente qué es el hombre por la simple explicación de algunas formas de vida de los pueblos primitivos como si entre ellos y los civilizados no mediara un largo y cambiante proceso de la conciencia humana? Quizás en relación con la Historia la posición del sociólogo deba ser como aquella ejemplar de Eduardo Meyer, el gran historiador de la antigüedad, quien después de invertir toda su vida en el estudio de las primeras civilizaciones mediterráneas escribió como testamento de sabio las conclusiones sociológicas que le enseñara su agobiadora tarea, en libro tan sustancioso y admirable como su "Introducción al estudio de las sociedades humanas y de los grupos sociales". En una comprobada se-

rie de peculiaridades históricas, se apoyaban las tardías generalizaciones de Meyer.

Castro en este trabajo —y como para fortalecer su propia teoría histórica— no cesa de seguir destruyendo los últimos fantasmas del Positivismo. Uno puede ser, aplicar a la historia la idea de "evolución", "como si el proceso creativo de lo humano guardase simetría con lo zoológico". "La vida humana no se somete a mensuraciones y previsiones; un pueblo sumido en angustia e incertidumbre puede derivar de esa misma situación grandezas historiables, insospechadas" — escribe Castro. Y además, lo histórico se resiste a "aquellas trabadas cadenas de determinaciones físicas, biológicas o psíquicas. La obra historiográfica, además de describir, narrar y estructurar hace reverberar los valores en forma eficaz y plausible". Ningún determinismo prevé cuándo nacerán un César o un Bolívar con sus personalidades irradiantes, y el auténtico historiador no podrá contentarse como en los más simples esquemas marxistas diciendo que César y Bolívar fueron tan sólo los agentes de una clase social. La Historia —advierte Castro— como "unidad de vida pluralizada" consiste en un "hacer" pero también en un "deshacerse", en un "no hacer", en un "poder hacer esto mejor que aquello"; en un realizarse de cierto modo; en suma, en aparecer como pluralidad diferenciada de "modos de existir". Y sólo semejante consideración explica las diferencias y aun antagonismos entre pueblos que tuvieron origen y enseñanza común como los europeos; las oposiciones que pueda haber dentro de una común herencia románica entre italianos, españoles, franceses.

Desde este punto de vista la Historia sería un poco la forma con que actúa la conciencia en lo que Castro llama "morada vital"; es decir que aunque cómodamente abstraigamos las manifestaciones espirituales de una época llamándolas, por ejemplo, Renacimiento y Barroco, cada nación incorporará en estos esquemas su "vividura" peculiar. (Desde su libro sobre España, Castro viene llamando "vividura" este propio estilo de expresar o de rechazar —porque la Historia da también cuenta de lo que no pudo hacerse— ínsito a cada comunidad humana. "Vividura" no tiene nada que ver con "vivencia" o captación e ilumina-

nación intuitiva de la realidad.) Y frente a la abstracta y un poco descolorida generalización a que aspiran los sociólogos, el historiador se encuentra "con una serie de estructuras fundadas en una ipseidad de conciencia". Cualquiera forma externa que influya en el acontecer —Economía, estilos, modas, técnicas de aprendizaje— no se resolverán autónomamente sino en función de esa "morada vital". Fue distinto, por ejemplo, el humanismo germánico del italiano. La palabra "Renacimiento" encubre distintos linajes de peculiaridad cuando se pasa de Italia a España o a los países nórdicos. Con métodos de investigación importados de las Universidades alemanas los norteamericanos de hoy dieron a la Ciencia otros fines y alcances de los que había tenido en Alemania. Diríase que de los estilos e ideas universales, cada comunidad escoge o rechaza lo que conviene a su "morada vital".

¿Qué es, pues, la Historia: ciencia o arte de ver? nos preguntamos leyendo estas vivaces páginas polémicas de Américo Castro. La definición más perogrullesca —quizás la más acertada para no enfrascarnos en otra discusión ancilar sobre los límites de la Ciencia y el Arte— es que la Historia es Historia, género de conocimiento específico. Y el autor acenúa: "Historiar requiere entrar en la conciencia del vivir de otros a través de la conciencia del historiador, es decir sirviéndose de su vivencia del vivir de otros. Con esto se enfoca el problema de si la historiografía es ciencia o forma literaria." Y es claro que no sólo la objetividad científica y el escrúpulo con que manipule el documento y haga la prueba testimonial, socorren al historiador en su empresa, sino una intuición y comprensión más alta que se homologa curiosamente con la del artista. Los grandes esquemas o abstracciones con que se trata de ordenar y periodizar el pasado, de poco valen si junto a ellos no se aclaran "sus agentes creadores y quienes las mantenían en vida". Si junto a la abstracción metódica, no situamos la concretización personificada. Ya Spengler trataba de buscar entre la masa de hechos y episodios que integran cualquiera Historia, lo que él llamaba el "símbolo primario". Pero el concepto de "vividura" no es sólo el signo o símbolo que subyace en la vida de cualquier pueblo, sino también su posibilidad de asimilar o repeler otras formas; su fluencia temporal. Con imagen de geólogo Spengler miraba las culturas como cristalizaciones cerradas, como cuerpos autónomos o suficientes. Castro las contempla dotadas, también, de intercomunicación que no impide que cada pueblo impregne toda corriente universal de su propia "vividura". Un fenómeno como el de la expansión del Cristianismo se descompone así: "fue primero expansión de grupos hebreos, después de colectividades helénicas y más tarde del mundo romano. La moral del 'ama al prójimo como a tí mismo' es hebrea; la dogmática del verbo *logos* es neoplatónica; la jerarquía político-imperial fue romana".

Otras páginas de gran agudeza destina Castro en su trabajo a distinguir la "descripción" y "narración" de un hecho de su contenido historiográfico. Si el hombre según la conocida expresión diltheyana se realiza como "historia" ya que poco podría explicarnos en el simple or-



den de la naturaleza, es claro que en el inmenso caudal de hechos que constituye la vida de una comunidad no todo tiene significación historiable. ¿No se semeja esta intuición u olfato selectivo del historiador a la del gran artista? ¿No lo fueron historiadores como Tácito, Ranke, Michelet? Cuidado si el positivismo que no veía otra ciencia que la natural sacrificó esa fineza receptiva del historiador, su cuidado por el matiz y la concretización, al fárrago documental o a una prematura manía generalizadora. Con el más tenaz desnudo el gran filólogo e historiador español viene luchando desde hace años para que la Historia vuelva a incorporarse como una de las más ejemplares disciplinas humanísticas, y en contraste de la limitada especialización en que se afanan las ciencias de nuestra edad, la tarea del historiador es más bien totalizadora. Historiar es, así, mucho más que una técnica para reunir o periodizar épocas y documentos; es esclarecer una trama de vida.

CRÓNICAS DE LA COMPAÑÍA DE JESÚS EN LA NUEVA ESPAÑA. Prólogo y selección de Francisco González de Cossío. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma de México. Biblioteca del Estudiante Universitario. México, 1957. 252 pp.

Hasta su muerte los hombres no pueden escapar a una realidad que, escabulléndose, los configura y confirma: su mutabilidad. El hombre es devenir, es en el tiempo. Sólo ahí su existencia se hace patente, pero, del mismo modo, el existir revela la mutación misma. El ser en un instante supone el ya no ser en el instante anterior. Dualidad ésta que en la correspondencia identifica a sus partes. Inmerso uno en otro, hombre y tiempo, hasta el término van, espejo frente a espejo, reflejándose y reconociéndose.

Otro tanto podría decirse de la historia, que al fin no es otra cosa que un recurso del que el hombre echa mano para detener eso que irremediablemente pierde. Aunque los autores de estas *Crónicas* no tienen más pretensión que narrar la vida de la Compañía de Jesús en la Nueva España, de una forma casual y sin proponérselo recuperan aquel tiempo que de otra manera se hubiera, irremediablemente, diluido. Y es que toda narración de un hecho real implica ya —aunque de una manera incompleta, dado que sólo puede aspirar a ser re-producción—, la recuperación del hecho mismo.

Se incluyen en este libro las cinco crónicas que se produjeron durante la época de la Colonia en el seno de la Compañía de Jesús: la *Relación Breve*, anónima, aunque el prologuista insinúa que el autor puede ser Pedro Díaz, escrita hacia 1602; la *Relación* de Juan Sánchez Baquero, escrita hacia 1609; la *Crónica e historia religiosa de la Compañía de Jesús en México*, a mediados del siglo XVII; la *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús*, de Francisco de Florencia, cuyo primero y único tomo fue editado en 1694 y la *Historia de la Compañía de Jesús en México*, del erudito y culto Francisco Xavier Clavijero.

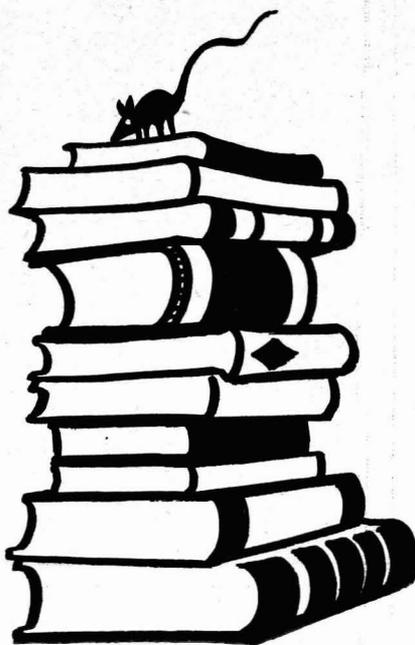
Si bien con marcada intención de dar a conocer exclusivamente la historia de la Compañía, en estos relatos no deja de

mezclarse una visión del ambiente, costumbres, fenómenos, en fin, de aquellos tiempos. Es de gran importancia, pues, que se hayan publicado estas *Crónicas*, tanto por su valor histórico como por lo que significa su divulgación.

H. P.

VICENTE T. MENDOZA, *Panorama de la Música Tradicional de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1956. 257 pp.

Para el común de las gentes se había vuelto una verdadera confusión el conocimiento de toda esa amalgama indiferenciada en que se presenta la música mexicana en la actualidad; debido a las frecuentes fusiones que ha padecido para adquirir la forma definitiva en que se presenta actualmente. El presente estudio ha venido a llenar una necesidad inaplazable: la de deslindar, con juicios especializados, el origen y la verdadera naturaleza



de las diferentes corrientes musicales cultivadas en México.

Para lograr una perfecta solución de continuidad entre los antitéticos elementos que han robustecido la vena musical de México, Vicente T. Mendoza apoya su estudio sobre tres importantes cimientos: la música indígena, la música española de los siglos XVI, XVII y XVIII y la música mexicana. A través de este proceso, asistimos al origen del primer esbozo musical, a su autóctona madurez, y al momento en que pierde su raigambre indígena para asimilar la influencia de la música española. De tal mestizaje resulta la música mexicana; la cual no es, en último término, sino la heredera de una mínima parte de la música indígena, con una gran dosis de la ágil y penetrante música española. No es de extrañar, por lo tanto, el parentesco existente entre la música mexicana y nuestra nacionalidad. Ambas son el resultado de dos fusiones: la cultural por una parte, y la racial por la otra.

Para el investigador, para el curioso, este libro viene a ser un documento indispensable para el conocimiento de nuestro pasado musical, auxiliado por amplias

bibliografías y grabados que señalan, desde su origen, todo el desarrollo de la música tradicional de nuestro país.

H. G.

CASSIANO RICARDO, *La Marcha hacia el Oeste*. Colección Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 611 pp.

Este libro es un ensayo de crítica histórica y psicología social. Trata de definir el sentido dinámico de la nación brasileña en cuanto a su impulso inicial, su desarrollo y su destino. El bandeirante es la clave.

El bandeirante, a diferencia del terrateniente establecido durante los tiempos coloniales en el litoral, vivía entre las sierras mezclado con los aborígenes, y separado de los demás grupos por grandes distancias. En el territorio que ocupaba no había piedras para construir grandes casas, y la tierra, impropia para el monocultivo del azúcar, impedía el establecimiento del latifundio. Los bienes que poseía valían bien poco en comparación con los que le ofrecía la imaginación. A diferencia del colono del litoral, no vivía con los ojos fijos en los caminos marítimos que provenían de Europa, sino que tenía ante sí un continente desconocido que lo invitaba a calzarse las botas y a ponerse en marcha hacia el oeste.

La bandeira, el grupo en movimiento, constituía un pequeño Estado desligado del gobierno colonial. Su organización se caracterizaba por una jerarquización de las razas en la división del trabajo. El blanco o mestizo dirigente; el indígena batallador; el negro laborioso, componían la trama moral de la bandeira. Étnicamente, el mestizaje era su signo; políticamente, la democracia era su ambiente.

Cassiano Ricardo no estudia al grupo en términos de caminos, rutas y fechas. A él no le interesa tanto el relato de sus luchas contra los enemigos y su búsqueda del oro y las piedras preciosas. Lo que le importa principalmente es el análisis de su dinámica interna, vista al través de su comportamiento psicológico.

Observada de este modo, la bandeira parece moverse indistintamente dentro del mito y dentro de la historia. La leyenda la acompaña del principio al fin. El mito indígena del oro y las esmeraldas le dieron vida; sus hazañas crearon el mito de que sólo una raza de gigantes pudo conquistar a pie un continente. Y al mismo tiempo los archivos, que guardan toda clase de documentos firmados por los bandeirantes, rinden testimonio inequívoco del carácter completamente histórico de la bandeira.

Mito e historia. Este libro expone los vínculos que de diferentes modos ligan íntimamente lo presente con lo pasado, y sugiere una proyección hacia lo porvenir. El movimiento social comenzado por el bandeirante todavía no concluye en el Brasil. Este movimiento creó las fronteras geográficas del país. Pero dado que para cualquier pueblo bandeirante, como dice el autor, el tiempo es una especie de frontera en movimiento, el brasileño de nuestros días camina ahora "en pos de tres nuevas fronteras: la económica, la espiritual y la sentimental".

A. B. N.

# DOS NUEVOS LIBROS DE GRABADOS EN MADERA DE FRANS MASEREEL

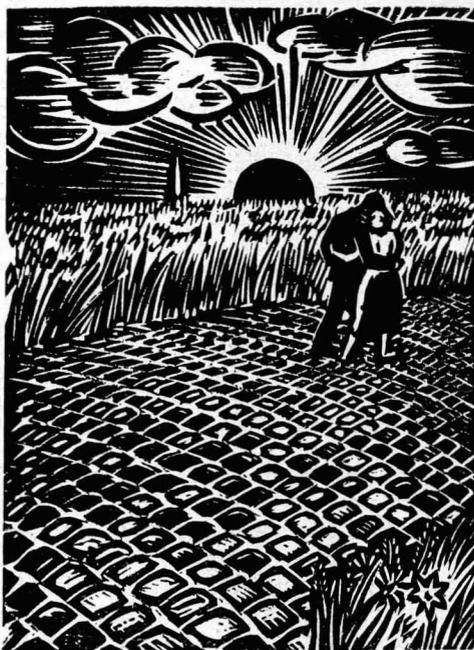
(Viene de la pág. 26)

bulante y se lleva lo que está destinado a morir. Es la danza macabra moderna, totalitaria, la muerte organizada, pertrechada de las más perfectas máquinas destructoras. Es la muerte en serie de una época que presume de civilizada. El último dibujo representa el mostrador de una panadería. En la panadería no hay nada. Sobre el mostrador no hay nada. Sólo una balanza en cuyos platillos no hay nada. Detrás del mostrador vemos sentada a la muerte, con su risa sardónica, y encima de ella, sobre el muro desnudo, un letrero escrito a mano: "Plus de pain". Ya no hay pan.

Masereel se creó su propio estilo de grabado, característico e impresionante. Trabaja con contrastes enérgicos. Se expresa en grandes contornos, con masas de oscuridades y claridades en vigorosa contraposición, equilibradas con un supremo tacto artístico. Al contemplar cualquiera de sus grabados se tiene la vivencia del oficio. Se vive y se siente cómo entró la navaja en la plancha de madera, con qué violencia sacó o casi arrancó grandes porciones de la madera, de modo que en la estampa queda libre el fondo blanco del papel, contrastando con el negro que imprime en él la superficie entintada de la plancha. Así, inclinado sobre la plancha, Masereel se representa a sí mismo en uno de los grabados del *Livre d'images*.

Bastante ornamental en sus primeros tiempos, su idioma plástico se ha acendrado en el curso de los años, se ha vuelto parco, se ha reducido a lo esencial. Así nació esta técnica suya, muy sencilla a la vez que extraordinariamente expresiva.

Traducción de Mariana Frenk.



"bajo el sol primaveral"



"Breughel recorriendo las aldeas"



"el recuerdo de aquella Flandes"



"Bélgica pintoresca"



"Masereel se crea su propio estilo de grabado"



"su idioma plástico se ha acendrado en el curso de los años"