

# UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XII • NUMERO 11  
MEXICO, JULIO DE 1958  
EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## EL GOYA DE MALRAUX

Por Manuel DURAN



Goya— "señala la aparición fugitiva de ciertas figuras de la justicia"

CUANDO en los últimos días de 1957 apareció en París el último libro de Malraux, *La Métamorphose des Dieux*, se produjo inmediatamente una eléctrica reacción de entusiasmo en el mundo de las artes y de las letras. No se dejó arredrar el público por el precio de seis mil francos, ni por la extensión—cerca de cuatrocientas páginas— de la nueva obra: como queriendo consolar al autor por el premio Nobel que no consiguió, y al que muchos le creían acreedor, el público se apresuró a agotar la edición. *L'Express* publicó un suplemento a todo color, *Arts* le dedicó toda la primera plana. Han pasado los meses, el público ha leído—o quizá hojeado— el libro, ha admirado las ilustraciones; todos se declaran de acuerdo, naturalmente, con la opinión de René Huyghe, que afirma que Malraux posee "reflejos de gran hipersensibilidad intuitiva y lucidez en su inteligencia deslumbradora". Todos afirman también, claro está, que hay ciertos detalles técnicos en los que Malraux falla, ciertos puntos en que su opinión choca con la de los especialistas y posiblemente le lleva a conclusiones erróneas. Esto—claro está también— no importa, o importa poco, excepto en una esfera ligeramente pedante. Lo que importa es que esta admiración, este entusiasmo, no son tampoco suficientes para ayudarnos a situar las ideas de Malraux sobre el arte. Y esto sí que vale la pena: pues es quizá el único caso en que un autor ha pasado de la novela a la historia de la filosofía, utilizando como trampolín la historia del arte. Ahora bien: situar es siempre más fácil que explicar. Basta dar por descontado que los lectores poseen ciertas coordenadas mentales, situar una obra con respecto a dos de ellas, y queda terminado el asunto. Como ello no es siempre así, no basta con situar a Malraux con respecto, digamos, a Elie Faure, Spengler, o Proust. Hay que situar también las ideas de Malraux sobre el arte con relación a las novelas de Malraux: esto es ya algo más peliagudo. Y finalmente (ya en una esfera que podríamos llamar "provinciana") hay que ver qué hace Malraux con el único artista del mundo de habla española que merece su pleno interés: qué hace con Goya. Esto último podrá parecer superfluo, pero no lo es. Todo el que, nacido en un país de habla española, ha salido por ahí, y se ha puesto en contacto con grupos o culturas diferentes, es aguda y amargamente consciente de lo poco que la cultura hispánica ha contribuido y está contribuyendo a la totalidad de la cultura general: la actualidad o inactualidad de Goya es problema urgente, vital. (Goya es, con Velázquez, y antes de

SUMARIO: *El Goya de Malraux*, por Manuel Durán • *La feria de los días* • *Biblioteca americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Poemas* de Marco Antonio Montes de Oca • *El difunto*, por Juan de la Cabada • *Palabras...* por León Felipe • *Veinte himnos sacros de los nahuas*, por Angel Ma. Garibay K. • *Autobiografía y filosofía*, por Emilio Uranga • *Ciro Alegria*, por E. S. Speratti Piñero • *Artes plásticas*, por Jusino Fernández • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Libros*, por Alberto Bonifaz Nuño, Carlos Valdés, Juan García Ponce y Francisco Pineda • *Dibujos* de Andrée Burg y Juan Soriano.

llegar a los mexicanos de hoy, el único genio de primera fila indiscutiblemente nuestro; no podemos esperar conservar al mismo tiempo al Greco y a Picasso; las razones que nos llevan a españolizar al Greco serían también las que afrancesarían a Picasso).

El problema de desentrañar las ideas de Malraux sobre el arte no se complicaría tanto si fuera éste un escritor ordenado, sistemático, didáctico, cartesiano. Pocos escritores menos cartesianos que Malraux: se repite, divaga, nos da poesía cuando esperábamos una definición, definiciones cuando esperábamos un pasaje poético. Sus tres obras (*Psychologie de l'Art* (1947-1949); *Les voix du silence* (1951), y *la Métamorphose des Dieux*, primera parte, en 1957) no se completan entre sí, no son fruto de un desarrollo sistemático, sino que más bien parecen tres facetas de diversa textura de una misma realidad. Hay partes de la *Psychologie de l'Art* que no se entienden sin su última obra, y partes de su última obra que exigen la relectura de la *Psychologie de l'Art*, y entre estos dos libros *Les voix du silence* forma un puente inseguro, menos caótico, pero también menos sugestivo. Lo importante, ante todo, es que Malraux no se contradice, que la idea central sigue siendo la misma: "la metamorfosis... es una ley que rige la vida de toda obra de arte", es decir, que las grandes corrientes artísticas no mueren, sino que se transforman al pasar de un país a otro, de una época a otra (como quedaba ya indicado en sus estudios sobre las transformaciones de Apolo). La conciencia de esa vitalidad del arte es algo relativamente reciente, como el mismo Malraux señala: para Delacroix, por ejemplo, las tumbas egipcias no eran arte sino "curiosidades de primer orden"; hasta hace pocos años, la corriente occidentalista basada en el arte griego y —por excepción, con una cierta condescendencia— incluyendo también al arte gótico, ocupaba el centro de la atención en forma tan exclusiva que fueron necesarios los triunfos de los impresionistas por ejemplo, para que nos diéramos cuenta de la importancia del arte japonés. Hoy todo ello ha cambiado, y entramos en una etapa de auténtica universalidad, o, mejor dicho, de conciencia plena de esa universalidad: "Una masa de pueblos de todos los países, apenas conscientes de formar una comunidad, parece aguardar frente al arte de todas las épocas, con la esperanza de que pueda llenar un vacío desconocido que en sí sienten." Pero antes de llegar a esa universalidad, señala Malraux, la evolución del arte ha procedido a grandes ritmos, ritmos que se equilibran y contrapesan, y entre los cuales el autor se mueve gracias a ciertas ideas centrales: la idea de lo sagrado, la idea —opuesta— del arte grecorromano a partir de 500 a. C. como de un arte en que lo sagrado se ha evaporado; la idea de la estilización esquemática e intelectualista en el arte bizantino, contrapesada por una reación tardía, renacentista, frente a estas "apariciones inmóviles" de los mosaicos. Hay, pues, un vaivén, un lento oscilar a través del cual las generaciones de artistas consiguen no perder pie jamás: apoyadas a veces en lo sagrado, otras en el mundo inmediato e inmediatamente reconocible de las apariencias naturalistas, del *parecido*, las olas de espiritualiza-

ción y de humanización alternan con amplia y majestuosa insistencia hasta desembocar en ese "templo de todos los dioses" que es la aceptación contemporánea, fenómeno especial y sin precedentes.

Hay, pues, en la obra de Malraux una tentativa de explicar la evolución del arte mediante un sistema dialéctico. Ello no queda claro en todo momento; pero las grandes líneas de la evolución están ahí, subrayadas a veces más por las ilustraciones que por el propio texto. A las épocas *sagradas*, de arte más bien rígido, hierático, como el arte griego primitivo, suceden épocas sin gran sentido de lo sagrado, como en el arte helenístico, en que el parecido —y a veces la caricatura— desempeña papel importante. El mundo occidental —precisa Malraux— habría podido llegar antes a conclusiones válidas sobre la historia del arte si no hubiera cometido durante varios siglos el error de creer que había que buscar el origen de todo el arte en la conquista del "parecido" humano que tuvo lugar en Grecia, y de creer, además, que los escultores griegos querían esculpir a sus dioses a semejanza del hombre, cuando, en realidad, lo contrario era cierto: la belleza era para ellos cosa divina, "que colocaba a las diosas aparte de las mortales". Sólo cuando, a partir del siglo V a. C., se produce el fenómeno de humanización de los ideales

y de pérdida del sentimiento de lo sagrado, y cuando poco después, es transportado a Roma el arte griego, "por primera vez un arte de importancia reconoció que el sistema de semejanzas, de parecidos, podía ser el sistema del mundo; por primera vez, el parecido se transformó en *lo verdadero*".

"Nuestra época —había afirmado Malraux en *Arts* ya en 1951— comprende que el arte es una de las defensas fundamentales contra nuestro destino." Este destino es, claro está, la comprensión desolada y nihilista de que todo termina "en polvo, en humo, en nada" a la que los héroes de sus novelas —y de las de Camus— se enfrentan en una desesperación esperanzada de la que a veces consiguen arrancar un sentimiento intuitivo y confuso (véase el final de *La condition humaine*) de solidaridad. Pero el problema de la soledad y la comunión vuelve a plantearse, una y otra vez; las victorias humanas aparecen, una vez más, como ilusiones recurrentes, relativamente estables, pero, al fin y al cabo, ilusiones. Era preciso que lo que el poeta-novelista no había podido esclarecer en forma definitiva fuera confiado al arqueólogo-crítico de arte. Esta ha sido la labor de Malraux durante estos últimos años, tras el doloroso disiparse de sus ilusiones políticas.

A fin de que quede claramente delimitado el papel que desempeña en la obra de Malraux la crítica de arte —uno de cuyos capítulos es su estudio sobre Goya— es preciso empezar por clasificar y subdividir su obra total, aunque al hacerlo tengamos a veces que forzar un poco las cosas y olvidarnos de los matices. Pero no hay más remedio: todo intento de comprensión total, con perspectivas de lejanía, obliga a tales distorsiones: sólo desde lejos se ve el conjunto de una obra, y desde lejos no pueden apreciarse muchos detalles significativos y llenos de delicadas irisaciones, pero este es el precio que hay que pagar. Ahora bien: vista desde esta perspectiva, la obra de Malraux queda dividida en cuatro etapas: principios surrealistas, que constituyen una especie de aprendizaje literario y de puerta abierta al nihilismo, con *Lunes en papier* y *Royaume farfelu*; etapa seguida de otra, que de acuerdo con Frohock pudiéramos llamar el período de la "imaginación trágica", y que es todavía la mejor conocida y más rica del Malraux novelista: *La condition humaine* o *L'espoir* son quizá las creaciones más importantes de esta época; etapa de transición, con *Les noyers de l'Altenbourg*, en que la imaginación trágica, que desemboca finalmente en la desesperación, cede el lugar a una nueva duda, a un nuevo problema, esta vez concebido en los términos más generales posibles, y que gira alrededor no ya del destino del hombre, sino de su identidad y definición; y, finalmente, etapa "de reconstrucción", de afirmación positiva, basada en la crítica de arte, de la que la obra más representativa es todavía *Les voix du silence*.

"Un conflicto desesperado... nos prepara para el reinado metálico de lo Absurdo", escribe en *La tentation de l'Occident*, que señala el principio de la segunda etapa. "Europa, gran cementerio en que sólo duermen conquistadores muertos y cuya tristeza se hace más profunda adornándose con nombres ilustres, no dejas a mi alrededor más que un horizonte des-

(Pasa a la página 11)

## 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, México 20, D. F.

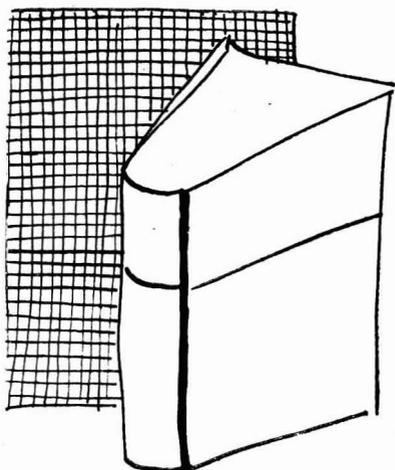
Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

### 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.—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.



## NUEVA ANTOLOGIA

**N**O ME PARECE escaso el saldo positivo que deja la ponderación de la *Antología del ensayo mexicano moderno*, editada dentro de la serie "Letras Mexicanas". José Luis Martínez, a cuyo cargo estuvieron selección, recopilación, prólogo y notas, es, por principio de cuentas, un devoto investigador de la literatura nacional, y cuenta con la experiencia bibliográfica suficiente para cumplir la limpieza y el esmero indispensables en una tarea de esta índole.

## PAISAJE DE UN SIGLO

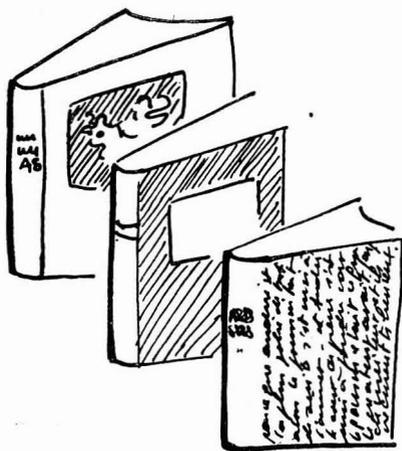
**A**sí, ha logrado disponer un paisaje insólito, en el que comparece —con todos sus altibajos y diversidades— un siglo del pensamiento mexicano. Panorama que será, sin duda, útil a los estudiosos, y que presenta a la atención profana un cómodo acercamiento a ciertos renglones sobresalientes de nuestro acervo intelectual.

## ALGUNAS RESERVAS

**A**DMITIDO lo cual, debo hacer algunas reservas formales, no sin reconocer de antemano la dificultad que implica una compilación semejante, y la naturaleza —en último extremo subjetiva— de los habituales juicios que acostumbra saludar cualquier antología. Procuraré, por ello, ser doblemente cauteloso.

## DEFINICION Y DESCONCIERTO

**E**L PRIMER reparo se refiere a la definición que inspira la elección de los textos. "Centauro de los géneros", ha llamado Alfonso Reyes al ensayo; y ensayo denomina, por obvia economía, el lenguaje común a toda prosa no narrati-



# LA FERIA

## DE

# LOS DIAS

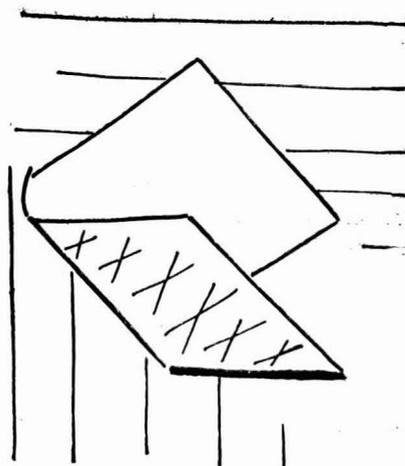
va, mientras no constituya propiamente un libro. Martínez ha preferido atenerse a esta última acepción, si bien requiere "un relieve literario, o bien que representen etapas importantes en la historia de las ideas." No ignora fórmulas más estrictas (incluso las repasa en la introducción); pero juzga aconsejable disolverlas en un ecléctico esquema que abre las puertas, tanto a la creación lírica o poética y al libre despliegue del ingenio, como a la breve disertación filosófica a la exposición historiográfica y aun a la conferencia y al discurso circunstancial. En la práctica se muestra todavía más generoso, pues llega a alojar prólogos efímeros y capítulos de libros. Tal amplitud de criterio se me antoja desconcertante. En rigor, sólo una determinada porción de los papeles aquí reunidos resisten por sí el examen literario; los demás entrañan estudios pertenecientes a otras disciplinas o, a menudo, simples documentos históricos y meros testimonios adjetivos de un suceso de mayor o menor trascendencia.

## LUGAR Y DIMENSION

**S**I LA INTENCIÓN, según se presume, era ésa: soslayar la rigidez de un criterio exclusivo y atender fundamentalmente a una síntesis de la historia nacional de las ideas, nada impedía realizar este propósito, cuyas conveniencias son patentes, en el lugar y con la dimensión apropiados. Mas ¿por qué hacerlo, y hacerlo a medias, en una antología del ensayo, y dentro de una colección literaria? ¿Por qué añadir a la ambigüedad intrínseca de dicha modalidad de las letras una innecesaria confusión con sus parientes más lejanos y diferenciables?

## DIVERGENCIA CONCRETA

**L**A SEGUNDA objeción responde —haciendo a un lado la anterior discrepancia general— a una divergencia concreta en relación con el material seleccionado. A lo largo de los dos gruesos volúmenes se advierte una virtual desproporción entre los textos de crítica y los que importan creación o meditación original; y así resulta que del par de aportaciones de Octavio Paz, por ejemplo más obvio, una es su "Introducción a la historia de la poesía mexicana", trabajo considerable, pero que no admite la comparación con cualquiera de los ensayos que componen *El laberinto de la soledad*, verdaderamente característicos e influyentes. Lo propio acontece con varios otros autores que fueron en su tiempo, o siguen siendo en el nuestro, cultivadores ocasionales de la crítica al margen de sus preponderantes manifestaciones peculiares.



## OMISIONES

**A**SIMISMO, José Luis Martínez ha descuidado, no sé si con deliberación, la obra de los ensayistas más jóvenes, de los que Emilio Uranga aparece como único representante efectivo. Pienso en Antonio Alatorre, en Jorge Portilla, en Juan José Arreola. Todos ellos han publicado aquí y allá, piezas acreedoras a la elección. Todos ellos sustituirían con ventaja la presencia mediocre de no pocos escritores incluidos. No acabo de explicarme la omisión injustificada.

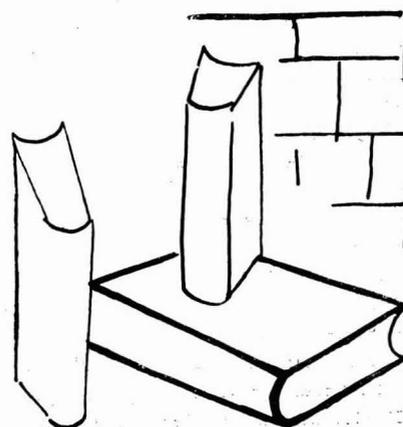
## AUSENCIA ABSOLUTA

**Y**PIENSO también —¿por qué no?— en la ausencia absoluta de los escritores españoles que ya son mexicanos y que en México han madurado y producido. Una sola inclusión simbólica hubiera bastado a disipar el recelo de condescendencia con un mal entendido nacionalismo. ¿O concebiría Martínez una antología de la moderna poesía inglesa que hubiere prescindido de la de T. S. Eliot, sólo porque éste nació en los Estados Unidos en vez de abrir los ojos por vez primera en un suburbio de Londres?

## CORTE FECUNDO

**C**OMO QUIERA, no deseo ser demasiado severo. Ni dar una impresión contraria a lo que pretendo. El hecho es que esta *Antología del ensayo mexicano moderno* tiene mucho de bueno y entrega un corte reconocible y fecundo de las últimas épocas de nuestra cultura; fatales, menores deficiencias aparte. Y de otro lado la probidad, si no la justicia, de José Luis Martínez queda a salvo cuando se advierte que, inmerecidamente, se ha negado a sí mismo su bien ganada participación en el conjunto.

—J. G. T.



# BIBLIOTECA AMERICANA

EL DÍA TREINTA de este mes se cumplen setenta años de la publicación de *Azul*... "Este libro / se acabó de imprimir, en Valparaíso, / el treinta de Julio de MDCCCLXXXVIII, / en la Imprenta Excelsior", reza el colofón. A la primera frase del texto citado, parece referirse D. Juan Valera en la carta del 22 de octubre de 1888, la primera de las dos que dirigió al joven Rubén: "El libro *Azul*... no es en realidad un libro, es un folleto de 132 páginas"; pero no se trata de un reproche ni de la objetiva descripción bibliográfica, sino de situar, de la manera más estratégica, el primer elogio ultramarino. Así se lee a continuación:

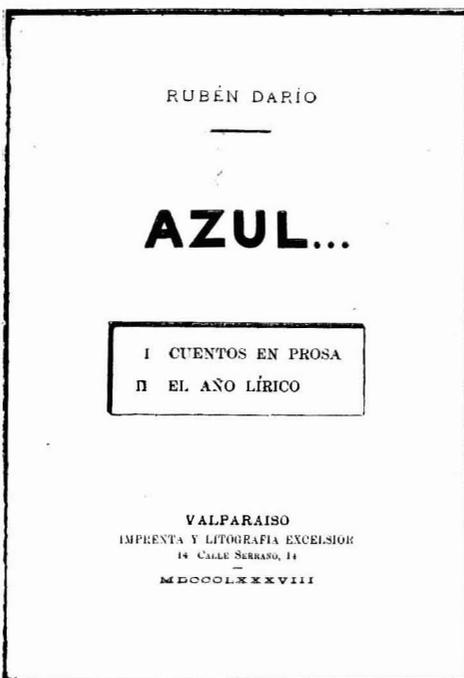
pero tan lleno de cosas y escrito por estilo tan conciso, que da no poco en qué pensar y tiene bastante que leer. Desde luego, se conoce que el autor es muy joven: que no puede tener más de veinticinco años, pero que los ha aprovechado maravillosamente. He aprendido muchísimo, y en todo lo que sabe y expresa nuestra singular talento artístico... Sabe con amor la antigua literatura griega; sabe de todo lo moderno europeo... tiene el concepto cabal del mundo visible y del espíritu humano... en los perfiles, en los refinamientos, en las exquisiteces del pensar y del sentir del autor, hay tanto de francés... Yo no creo que se ha dado jamás caso parecido con ningún español peninsular. Todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones... Ninguno de los hombres de letras de esta Península, que he conocido yo, con más espíritu cosmopolita, y que más largo tiempo han residido en Francia, y que han hablado el francés y otras lenguas extranjeras, me ha parecido nunca tan compenetrado del espíritu de Francia como usted me parece... Veo, pues, que no hay autor castellano más francés que usted. Y lo digo para afirmar un hecho, sin elogio y sin censura. En todo caso, más bien lo digo como elogio... En mi sentir, hay en usted una poderosa individualidad de escritor, ya bien marcada, y que, si Dios da a usted la salud que yo le deseo y larga vida ha de desenvolverse y señalarse más con el tiempo en obras que sean gloria de las letras hispanoamericanas. Leídas las 132 páginas de *Azul*..., lo primero que se nota que está usted saturado de toda la más flamante literatura francesa... Usted lo ha revuelto todo; lo ha puesto a conocer en el alambique de su cerebro, y ha sacado de ello una rara quinta esencia.

Las 132 páginas, que tanto impresionaron a Valera, y, por su medio, a tantos lectores de España y América, son, efectivamente, 133 numeradas, no "suprimiendo la blasfemia final, que es burla contra Dios", de *Anagke*, que Valera prefirió no contar, impresa en la página 133. Tampoco contó Valera las páginas numeradas en romanos, III-XXXIV, nada despreciables, del prólogo de D. Eduardo de la Barra, de las que se sirvió en mucho para la redacción de sus cartas; baste señalar aquel "desgraciadísimo final, que puede y debe suprimirse, por innecesario a la obra, por antiartístico y por blasfemo", según De la Barra.

La portada (impresa en papel azul muy bajo) y la contraportada tienen la misma disposición tipográfica y el mismo color azul de la tinta en título del libro. La composición de la portada aparece enmarcada con filetes negros, y en ella, "VALPARAISO" y "MDCCCLXXXVIII" fueron impresos también en tinta azul. La p. 3 sin numerar serviría al poeta para las dedicatorias manuscritas. La 4, s. n., lleva

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

esta leyenda: "De este libro se han tirado veinte ejemplares / en papel Holanda, numerados (1 a 20). / Un ejemplar en papel Japón". D. Julio Saavedra Molina, benemérito investigador de la obra de Darío en Chile, confiesa haber visto ejemplares de la edición de 1888 y aun poseer un ejemplar, "pero nunca uno de estos de lujo. Sería interesante saber si lo de 'ejemplares en Holanda y Japón' fue, como sospecho, una broma urdida por Darío y De la Barra, pues nos demostraría que la disposición a 'épater le bourgeois' que reveló el Nicaragüense en *Prosas profanas* habría empezado antes" (*Bibliografía de Rubén Darío*, Edición de la "Revista Chilena de Historia y Geografía", Santiago de Chile, 1945, p. 28). Ante tales sospechas, debo hacer pública la existencia de un ejemplar, quizá el impreso sobre papel



"sesenta años de la publicación de *Azul*"

Japón, con anotaciones marginales de puño y letra de Darío, propiedad del doctor Manuel Ignacio Pérez Alonso, rector de la Universidad Iberoamericana, de México, D. F. Este ejemplar, a simple vista, tiene un espesor mucho mayor que el de los ejemplares conocidos (8 mm.), y las mismas dimensiones de alto y ancho (194 x 137 mm.); que me sean perdonadas estas minucias en virtud de la rareza y del valor histórico de esta edición.

La dedicatoria "Al Sr. D. Federico Varela", suprimida en las ediciones posteriores, corresponde a la p. 1, sin numerar; la II, también s. n., es blanca. A continuación viene el prólogo de D. Eduardo de la Barra, con el epígrafe de Hugo: "L'art c'est l'azur", comentado detenidamente por Valera en su primera carta, y olvidado o negado por el propio Darío al redactar su *Historia de mis libros*, en 1913 ("No conocía la frase hughuesa"). En cambio, Darío no olvidó en esa ocasión a los patrocinadores de *Azul*... ni la desdicha del señor Varela al no responder

a la dedicatoria, motivo seguro de la supresión posterior:

*Azul*... se imprimió en Valparaíso, bajo los auspicios del poeta De la Barra y de Eduardo Poirier, pues el mecenas a quien fuera dedicado por insinuaciones del primero de estos amigos ni siquiera me acusó recibo del primer ejemplar que le remitiera.

Entre la p. xxxiv del prólogo de De la Barra y la p. 1, de los textos de Darío, vienen dos páginas sin numerar; la primera con el título de la sección: CUENTOS EN PROSA, y la segunda en blanco. Después de los nueve cuentos famosos, pp. 1-81, los poemas en prosa de EN CHILE: *Album porteño* y *Album santiagués*, pp. 82-102, y los seis poemas de EL AÑO LÍRICO, pp. 103-133. Una página blanca y el índice, en la p. 135 sin numerar; otra blanca y el colofón, seguido de otra blanca. El forro posterior, del mismo papel que la portada, anuncia las "Obras del mismo autor"; como publicadas: *Epístolas y poemas*, *Abrojos*, *Emelina* (en colaboración con Eduardo Poirier), *Rimas*; en prensa: *Albums y abanicos*, *Estudios críticos y literarios*, *Mis conocidos*, *Dos años en Chile*; y en preparación: *La carne* (novela). Ninguna de las obras anunciadas "en prensa" llegó realmente a publicarse en libro pero sus posibles páginas fueron rescatadas de la prensa chilena por Raúl Silva Castro en sus *Obras desconocidas de Rubén Darío, escritas en Chile y no recopiladas en ninguno de sus libros* (Prensas de la Universidad de Chile, Santiago, 1934, cxxxii + 316 pp.); en cuanto a la novela *La carne*, sólo cabe señalar el "tufillo a pornografía" que sorprendió Valera en ese proyecto nunca realizado.

Todas las piezas de *Azul*... fueron publicadas con anterioridad en la prensa chilena, entre el 7 de diciembre de 1886 y el 23 de junio de 1888; pero todavía no se sabe bien a bien cuando surgió en Darío la idea de reunir las bajo ese título. Silva Castro encuentra dos gacetas en *La Época*, de Santiago, que anuncian otros proyectos de títulos; la primera, de 15 de octubre de 1887, habla de la pronta edición de *El año lírico*, "un elegante volumen de composiciones del aplaudido poeta y escritor don Rubén Darío", sin indicar claramente si esas composiciones son en prosa o en verso; y la segunda, de 16 de noviembre de 1887, se refiere a la próxima aparición de *El rey burgués*, volumen "que contendrá los artículos en prosa y verso y los cuentos que han dado a luz *La Época* y la *Revista de Artes y Letras*" (*Rubén Darío a los veinte años*, Editorial Gredos, Madrid, 1956, pp. 208-209). Hasta aquí aparece bien definido el material del libro; no el nombre. Pero el color "azul" anda ya en el ambiente y la mente de Darío desde antes del viaje a Chile: Sequeira atribuye a Darío la traducción de *La llama azul*, cuento de hadas de Catulle Mendès, publicada en *El Porvenir de Nicaragua*, 10 de septiembre de 1885 (*Rubén Darío criollo*, Kraft, Buenos Aires, 1945, p. 211); y en *Los primeros cuentos de Rubén Darío* (Studium, México, 1951, p. 79) he logrado fechar la publicación de *La pluma azul*, cuento de Darío todavía desconocido, en *El Diario Nicaragüense*, 14 de marzo de 1886.

# MEXICO EN LA CULTURA

una publicación de **NOVEDADES**  
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

*como las mejores del mundo*



Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídale en las librerías o con los vendedores de periódicos, todos los lunes.

**50 ¢** ejemplar



Escuche y vea los sábados a las 20.30 hs. por el canal 4, el interesante programa MEXICO EN LA CULTURA.



# XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA  
EN MEXICO

Empiece a formar  
desde hoy  
el  
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,  
para mejor administrar su di-  
nero que le permitirá termi-  
nar 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

— 73 Años al Servicio de México —

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

**Mido** Powerwind



**INDESTRUCTIBLE!**

- Super Automático
- 100% Impermeable
- Protegido Contra Golpes
- Antimagnético
- Cuerda Irrompible

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

**ADMINISTRACION  
Y  
PUBLICIDAD  
EN  
ESTA REVISTA**



**Palacio de Minería  
Tacuba 5  
México 1, D. F.  
Tel. 21-30-95**



**UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD**

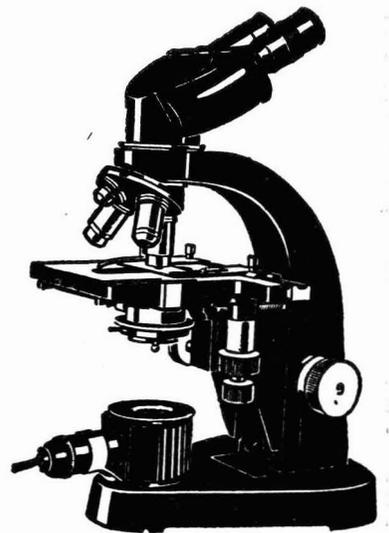
DESDE 1887

**CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.**

MEXICO, D. F.

**Leitz**

MICROSCOPIOS  
MICROTOMOS  
MICRO-PROYECTO-  
RES  
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, FOTOCOLORIMETROS  
LEITZ N. Y., PAPEL FILTRO S. y S. REACTIVOS  
MERCK, (ALIMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

**COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.**

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

# I.N.B.A.

SECRETARIA DE EDUCACION PUBLICA



P R I M E R A

# BIENAL

INTERAMERICANA

DE PINTURA

Y GRABADO

Del 6 de Junio  
al 20 de Agosto 1958  
Museo Nacional  
de Artes Plásticas  
México, D. F.

ASISTA USTED

S  
E  
T  
E  
A  
N  
T  
E  
P  
I  
C  
I  
P  
A  
R  
T  
I  
C  
I  
P  
A  
N  
T  
E  
S  
A  
R  
G  
E  
N  
T  
I  
N  
A  
B  
O  
L  
I  
V  
I  
A  
B  
R  
A  
S  
I  
L  
C  
A  
N  
A  
D  
A  
C  
O  
L  
O  
M  
B  
I  
A  
C  
O  
S  
T  
A  
R  
I  
C  
A  
C  
H  
I  
L  
E  
C  
U  
B  
A  
R  
E  
P.  
D  
O  
M  
I  
N  
I  
C  
A  
N  
A  
E  
C  
U  
A  
D  
O  
R  
E  
S  
T  
A  
D  
O  
S  
U  
N  
I  
D  
O  
S  
S  
A  
L  
V  
A  
D  
O  
R  
G  
U  
A  
T  
E  
M  
A  
L  
A  
H  
A  
I  
T  
I  
H  
O  
N  
D  
U  
R  
A  
S  
M  
E  
X  
I  
C  
O  
P  
A  
N  
A  
M  
A  
P  
A  
R  
A  
G  
U  
A  
Y  
P  
E  
R  
U  
P  
U  
E  
R  
T  
O  
R  
I  
C  
O  
U  
R  
U  
G  
U  
A  
Y  
V  
E  
N  
E  
Z  
U  
E  
L  
A

---

EXPOSICIONES

RETROSPECTIVAS:

JOSE CLEMENTE  
OROZCO

DIEGO RIVERA

DAVID ALFARO  
SIQUEIROS

CANDIDO PORTINARI  
(Brasil)

*Una promoción internacional del Instituto Nacional de Bellas Artes al servicio de la cultura.*

# TRES POEMAS

## FUNDACION DEL ENTUSIASMO

OH ENTUSIASMO cantor, tú rompes la bóveda de trinos  
 con el bullicio más alto y la canción más ávida.  
 Tu fuerza es el amanecer que flaquea sobre la colina,  
 el firmamento que descarga sus moradas cestas en el hambriento precipicio  
 y el follaje de campanas que prendes en el bosque.  
 Para ti que iluminas mi confianza  
 desbrozo el camino y retiro las verdeantes trampas.  
 Para ti que fluyes en la gran marejada,  
 que eres tan débil como un hueso de tórtola,  
 tan vulnerable como la barda de naipes,  
 tan frágil como el guerrero que desafía el alud  
 con la sola y brillante oblea de su escudo,  
 trenzo esta vez mi ofrenda enamorada.  
 Para ti que posees la contraseña requerida para reinar en la Cruz del Sur;  
 que te lanzas el primero  
 entre las vigas crujientes,  
 que escapas de la alta noche del mundo por un cable luido,  
 para ti, palabra única, encarnación solar de todos los milagros,  
 estiro hasta el suelo las límpidas estalactitas de la poesía  
 y toco con extrañas ráfagas el corazón del hombre.

## VISPERAS

LAS PROPICIAS creaturas maduran en conchas tornasoles  
 alimentadas por un rocío que ellas mismas inventan  
 cuando la noche, en su radiante asunción  
 arrastra consigo las chispas que su alquimia convertirá en planetas.  
 He aquí también, al conejo que poda con afelpadas tijeras  
 el silencio pacífico y loable,  
 y sobre el valle reluciente y recién llovido,  
 confundido entre gemas palpitantes,  
 el súbito paso que sobre la llama no nos quema  
 y sobre el agua sí nos humedece.  
 En la plaza convergen las calles como en el erizo las espinas,  
 todo resplandece, como de puñal hundido en una estrella que desciende demasiado  
 ¿Serán estos los albores de la fiesta,  
 las colmadas primicias que apenas nacidas,  
 ya desfallecen, aniquiladas por la dorada combustión  
 de su propio júbilo sin límites?  
 ¿Y este primer vagido de la flamante campana recién nacida,  
 será la señal que aguarda el prodigio  
 para irrumpir con dulce brío estival  
 sobre los muros de jade salado que levanta el mar,  
 sobre esta llanura desmantelada de todo verdor  
 y que hoy, por la primera vez,  
 arponean sin compasión los destellos de la dicha?

## LA FUERZA DEL AMOR

TRANSPORTADA en andas,  
 traída desde la cima por halcones blancos,  
 la fuerza del amor retorna a la tierra  
 embriagada con el recuerdo de su travesía.  
 Pálidas redes marcaban su cordaje en los frutos prisioneros.  
 Cortijos y eriales disfrutaban de una pedrería incendiada,  
 los fúlgidos hilillos de la catarata se asomaron cantando  
 y fue entonces cuando decidimos amarnos otro siglo,  
 vivir para siempre en la sangre de uno de los dos,  
 entre cortinajes corridos, de cara a los momentos que no vuelven  
 porque nunca han de morir.  
 Desde entonces se oye la misma ola inmensa,  
 el mismo látigo rampante haciendo pedazos la espuma congelada,  
 el mismo diálogo, el mismo amor  
 anegado por impalpable lava:  
 tú y yo, aurigas gemelos, sujetando las guedejas de la noche,  
 inventando el reverso del tiempo,  
 aunque fieros farallones se reclinan sobre mi bastón de vidrio,  
 aunque los cuervos fantasmales desportillen tu rostro lentamente  
 y las aguas supremas de la muerte aflojen a cada golpe,  
 el máspreciado tablón de nuestra nave.

MARCO  
 ANTONIO  
 MONTES  
 DE  
 OCA

# E L D I F U N T O

Por Juan DE LA CABADA

Dibujos de Juan SORIANO

—Y A VIENE VECINO nuevo —dijo mi amigo Benito—. ¡Ojalá traigan chamacas, porque ya de machos somos hartos aquí!

—Sí— repuso, burlón, “El Colo”—, no más que tu chamaca trae pantalones... — y señaló a un muchacho de unos doce años, que asomaba su cuerpo regordete a la portezuela de un camión de mudanzas.

—¿A qué número se irán a cambiar?

—Donde vivían las viejitas, las del perrote —afirmó Benito, refiriéndose a dos ancianas muy beatas, de las que un sábado murió la primera y el miércoles próximo la última. Por su enorme perro San Bernardo y los muebles acudieron los parientes de ellas que vaciaron la vivienda.

—Al veintiuno... —agregó “Colo”— y apuntó hacia el fondo de la vecindad.

El muchacho recién llegado y su madre, flaca y nerviosa, iban delante de dos mozos que cargaban sendos bultos procedentes del camión.

No fue mucho lo que metieron: dos camas una mesa, unas sillas, un buró y una vitrinita...

—Andele a seguir con las *retachadas* —instó “Colo”—, que ya me esperan con el mandato.

Tendríamos de catorce a quince años los tres amigos que aquella tarde, lanzando monedas de cobre contra la pared, jugábamos a las *retachadas*.

Pasó junto a nosotros un robusto gendarme que ante la expectación que nos produjera el uniforme cruzó de prisa el patio, empujó confiadamente la puerta de la vivienda que acababa de ocuparse y entró.

—¡Uy, pos pa' acabarla de amolar son tecolotes! —exclamó Benito.

—¡Suave! —dije—. Ya tenemos quien nos defiende en el barrio.

—No —terció “Colo”, pesimista—. Los tecolotes son de mal agüero, ¡cuantimás en una vecindad!

Semanas después, una mañana mi hermano Joaquín, “El Pachuco”, me chifló en seña de que acarrese yo agua. Por el patio correteaba Manuel, hijo del gendarme, y aventó su pelota contra la ropa tendida. No faltó una vecina que advirtiese:

—¡Ay, muchacho, ya le ensuciaste la ropa a Mariquita!

—No se meta. Son nuevos —intercedí conciliador—, pensando en lo expuesto de reprender al familiar de un policía; pero el chico vociferó:

—¡A mí que me importa... pa' qué hay colgajos en el patio!

Al punto salió la madre:

—Bueno, ¿qué... qué pasa?

—Fíjate, mamá —prorrumpió el hijo—, me están diciendo groserías...

—No, señora —explicó Jovita—, yo solamente le llamé la atención.

—¿Ya vamos a empezar luego luego...? —protestó la mujer del gendarme—. Porque saben que uno es nueva, ¿quieren abusar?

De allí picáronse ambas a lengua enardecida.

Me llamó mi madre:

—¡Carlos, Carlos, el agua! Ya se vació el barril. ¿Qué andas haciendo ahí, de baboso?

No hice más que echar el contenido de la cubeta en el barril cuando se oyó: “¡Pues usted lo será!”

Sonaron ásperos golpes y la consiguiénte algazara.

—¡Mira, mamá! —informé—. ¡Ya se está peleando la gendarma con la vecina del ocho!

—Bueno, ¿y por qué? ¿Por qué es el lío?

—Por eso me tardé —aduje—, y en defensa de mi demora referí lo sucedido.

—¡Válgame Dios! ¡Ora que venga el esposo la que se va a armar!

—¡Andele, avientese! —clamaba Jovita—. ¡Y sabe: otra vez que quiera no más me avisa! ¡Y écheme a su gendarme! ¿A poco cree que le voy a tener miedo?

Aquella noche anunciaron balazos el retorno del policía.

—¡Yuyjajay, les llegó su buen vecino! Al cabo de un silencio expectante, rompió a gritar de nuevo:

—¿Dónde...? — y zarandéo a punta-pies una puerta.

—No, ahí no... —aclaraba su mujer.

—¿Pos dónde?

—¡Mira, papá, aquí es la casa! —señaló el hijo en su voz ronca.

—¡Sálgase, vieja! ¿Por qué se le pone al brinco a mi esposa? —pateó contra la vivienda—. ¡Salga! ¿No que no me tiene miedo? ¡Pruébemelo!

En una de las patadas se abrió la puerta de par en par.

—¡Ya, por favor, no esté molestando! —protestó Jovita.

—¿Molestando, no? —crujió el forcejeo.

—¡Déjeme siquiera ponerme algo con qué taparme!

—¡Vamos a la delegación para que responda de su escándalo en vía pública, allanamiento de morada, insultos a la autoridad y faltas a la moral...

Los niños de Jovita lloraban inconsolablemente. Mariquita, la vecina, los recogió:

—No lloren, criaturitas. Vénganse conmigo. Pronto regresa su mamá. No lloren. Ya, ya...

Veinte pesos costó el lance a Jovita. La casa entera le cobró rencor y odio al gendarme. Pero a los pocos días, en vísperas de celebrar su santo invitó a los vecinos, a Jovita y a todos los demás, que, precisamente por el miedo, acudimos.

—Yo soy buena gente. Nomás que no me vean la cara de tonto y abusen de mi señora.

Me abrazó, ya borracho, mientras tocaba la música:

—¿Verdad, jovencito? ¡Usted sí es cajeta! Andele, ¿qué se toma?

—No, señor, yo nada...

—¡Quesque nada! ¡Orale! —me tiraba de un brazo—. ¡Lo voy a enseñar a usted a macho! ¡Baile con mi sobrina!

Me empujó sobre una niña:

—¡Andele, usted, baile con él!

Sus piezas preferidas eran las rancheras, y allí estoy enganchado a vuelta y vuelta con la niña.

De improviso se presentó un individuo a quien más tarde habríamos de llamar el “Tío Rosalío”. Llevaba grandes bigotes, pelo algo crespo y por vestido un overol azul.

—¡A ver si la deja, méndigo! —bufó, a tiempo que nos separaba de un codazo.

—¡Uy!, ¿pues usted qué trae?

—¡Ora verá! —replicó, agarrando una silla.

—¡Ay, tío, no le pegue! —abogó Lucinda—. Me dijo mi tío Manuel que bailara con él.

En esto se acercó el policía:

—¿Qué, qué pasa?

—Aquí el señor que se enojó y echa brava porque ando bailando con su sobrina.

—¡Basta de payasadas! —ordenó el gendarme—. Yo le di permiso.

El “Tío Rosalío” levantó la silla.

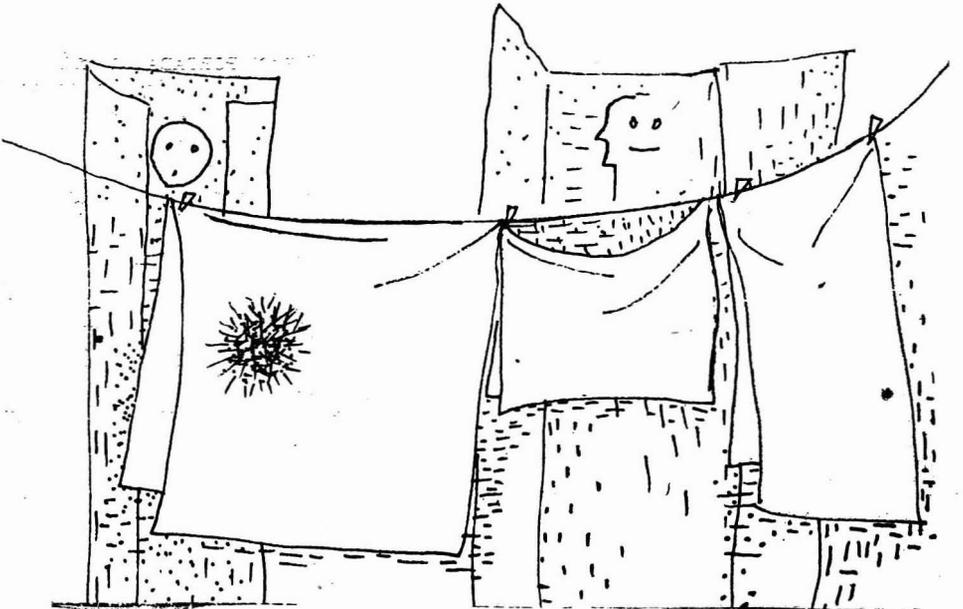
—Déjame *sonarle*... ¡Me cai gordo!

Al revuelo de la silla, el borracho se fue hacia atrás y rompió una maceta.

—¡Mira lo que hicites! —reconvino el policía, tomándolo de un brazo y dirigiéndose a mí: “Te lo presento. Es mi hermano...”

Medroso aguanté que del apretón casi me quebrantase los dedos el “Tío Rosalío”, a quien recomendó el gendarme:

—No te metas más con este muchacho.



Se fue a otro grupo, mientras, vuelta la cabeza, me consolaba: "No le hagas caso, amiguito. Así es él".

El "Tío Rosalío" caminó tras de su hermano, que regresó:

—Andale, convida a tu mamacita para que venga a echarse una cerveza.

—No... a mi mamá no le gustan las fiestas. Ya es grande y está cansada.

—Entonces llévale ésta... —me dio una botella—, para que se la tome a mi salud. Nomás te encargo el casco.

Así escapé del borlote. Por la mañana supe que el gendarme se acostó enfermo.

A las doce, que vine del trabajo a comer, lo vi en mangas de camisa, por cierto nada limpia, recargado a la pared, bostezando agrio bajo el sol.

—Buenos días, don Manuel, ¿cómo se siente?

—Muy mal, muchacho, muy mal... —se frotaba las sienas.

—Bueno, pero se divirtió...

—Sí, eso sí... ¡pa' qué más que la verdad!

Aquella tarde fue al cine con su esposa y me encomendó que le "echara un ojo" a su hijo.

De vuelta ellos, al cruzar nuestra oscura calle los encontré y él preguntó:

—¿Se portó bien mi muchacho?

—Sí, señor, ni siquiera hizo ruido.

—Gracias por haberme echado el ojito.

—No hay de que.

Traspusieron el zaguán.

La mañana siguiente, a la hora de lavarme la cara bajo uno de los grifos, hallé de cuchicheo a la forzada Chonita con la enana doña Fela.

—¿Qué se traen?

—Ah, ¿pos qué no sabes?

—No.

—Pos figúrate, Carlitos, que asaltaron al "Tío Rosalío", y fíjate que lo golpearon y le quitaron toda su raya.

—Pobrecito... ¿verdad? ¿Está grave?

—¡Qué va! Si nomás le quebraron un brazo, le abrieron la cabeza, le sumieron dos costillas y le cortaron una mano... ¡Nada en dos platos!

Me costaba sumo esfuerzo reprimir la risa:

—¡Ah, qué Chonita! ¿Pues qué quería, que lo mataran?

—Y otra cosa —la enana, en pininos, se asió a mi cuello que incliné. —Aunque no estás pá'saberlo —su voz ríspida me cosquilleaba el tímpano— ni yo para contarle... hasta sin calzoncillos lo dejaron.

—Menos mal, ¿no cree? Y con permiso, vecinas.

—Pásale, Carlitos.

Por la tarde, cuando volví de la fábrica y apenas estaba comiendo mi hermano Joaquín, pregunté:

—¿Qué pasó, mamacita?

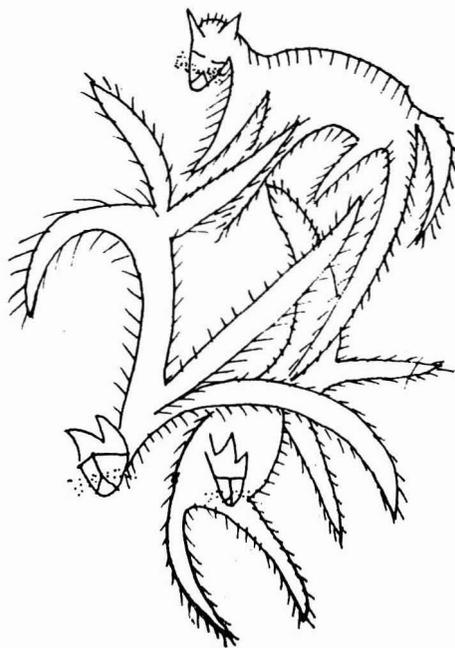
—¿De qué, hijo, de qué?

Mi hermano Joaquín, el "Pachuco", rezongó:

—Saluda tú. Ni siquiera "qué tal, mano, ni nada..." ¿Y qué pasa? —agregó.

—Nada, que allá afuera me dijeron que por llamarle mamá la atención al hijo del tecolote, que corría por la azotea, diciéndole que no hiciera eso porque formaba goteras, le echaron de habladas el padre, la madre y el escuinle.

—¿Por qué no nos dice usted nunca nada? —se dirigió mi hermano, el "Pachuco", a mi mamá—. ¡Ustedes siempre queriendo arreglar la vida ajena!



—Tiene razón mamá. Si vieras cómo son de groseros ese muchacho y el gendarme. ¿Y ora pa' qué haces muina? —dije al "Pachuco". ¡Ni modo de reclamarles ahorita, pues no están!

—Y usted, madre, no se meta con nadie —aconsejó, redicho, Joaquín—. ¡Ni les haga favores! Por su salud se lo suplico.

—¡Ay, hijo, qué de majaderos son ese muchacho y su familia! ¿Crees que nos vamos a dejar o qué...? ¿Tienen al rey de las orejas?

—Bueno, ya regreso. Voy a dar la vuelta, ma' — me deslicé.

Entonces, al caer la nochecita, el aumento de tantas emanaciones promiscuas y de la pestilencia de las letrinas instaladas en el patio para el servicio de toda la vecindad, me anticipaban el asco terrible de dormir entre aquellas aperturas y los hedores a cuerpo sucio y a chinche de la cuartería.

Atronaban las canciones y el habloteo de los radios, a la vez que la gritería de niños persiguiéndose.

Y yo me puse a silbar, como siempre que nos alientan el brío y algunas esperanzas.

Un domingo, reunidos varios amigos, entre los que se contaban el "Caperuso" y Benito, dijo uno de ellos:

—¡Andale, ai viene tu coco, Carlos!

—¿Mi coco? El azote de todos ustedes... pues cada vez que pasa los insulta y se quedan como si nada. A mí que me diga algo, y se lo contesto... ¡que ni qué!

—¡Ora, ora... muy machote! — me azuzó, burlón, el "Caperuso".

—¡Pos nomás! —repuse—. Mi hermano trae ganas de reclamarle lo que le dijo a mi jefa.

—¡Aguas! ¡Cállense! ¡Ai viene! —advirtió Benito.

Pero el "Colo" puntualizó:

—Se entretuvo en la esquina.

A poco se acercó el policía:

—Joven, quiero hablar con usted.

—Conmigo no tiene que hablar nada —respondí engallado—. Ai dígaselo a mi hermano.

—Si no se trata de chismes —replicó, pausado, el gendarme, mientras los muchachos estaban en ascuas por ver el desenlace—. Simplemente —agregó— quiero

decirle que si no coopera en el adorno del zaguán para las posadas. De lo demás le pedí ya una disculpa a su hermano y a su mamá.

—Bueno, ¿y qué?

—Mire, joven, ya no debe de haber dificultades en la vecindad. Hay que convivir como vecinos o como lo que somos.

—Bueno, ¿y de cuánto va a ser la cuota?

—De lo que sea la voluntad de cada quien.

Metí la mano al bolsillo y le di unas monedas:

—Pues tenga esto para el adorno y esto para la puerta del baño — y acudí a mis amigos: —Bueno, ustedes también. Luego vienen al baile... ¿no?

Aquellas noches anduvo de puerta en puerta, tocando para que saliéramos a cantar la letanía de la *posada*.

—Cuquita— decía a una de las madres, —deje salir a Celia un ratito. Nomás que se quiebre la piñata y ya...

Así recorría todos los rincones.

—¡Andale, Carlos! —me dijo una noche—, búscate una reata para colgar la piñata.

Y durante el jolgorio ordenaba:

—¡Espérense, espérense; primero los chicos y después los grandes!

Luego se oía el corro de niños:

*Dale, dale, dale  
no pierdas el tino,  
que si no le das a la piñata  
tienes cara de cochino.*

Se sucedían los gritos:

—No, no, a mí...

—No, a ti ya te tocó... ¡qué!

—Mejor a Carlos.

—¡Sí, sí, a Carlos!

—¡Orale!

Me vendaron.

—Tú le das, Carlos —me animaban.

—¡Adelante!

Avancé.

—No, no, atrás. Ahí, ahí... ¡Dale!

Se me zafó de las manos el palo. Escuché un alarido:

—¡Ay, mi ojo! —berreaba el hijo del policía.

En seguida me quité la venda y vi venir a su padre:

—¡Mira lo que has hecho, idiota muchacho! ¡Y todo por no fijarte!

La piñata iba de un lado a otro y pasaba rozándose.

—¿Cómo quiere que se fijara, si tenía los ojos vendados? —intercedió Benito a mi favor.

—Sí, sí, él no tuvo la culpa —se alzaron todas las voces—. Su hijo estaba muy cerca.

—Sí, claro —asintieron varios, finalmente.

—Total, como haya sido. Yo creo que lo hizo adrede.

—Bueno, ya lo oyó —le contesté—. Lo hice sin querer, y tenga su trapo —le di la venda—. Buenas noches, y venga mi reata —me dirigí a desatlarla de la piñata, que él fue a detener y al soltarla yo se quebró contra el suelo.

Noches después vino ebrio a la vecindad en compañía de su primo Juan y su hermano Chucho. Apostáronse frente a mi casa, desafiantes:

—¡Sal, si eres tan macho! Aquí te esperamos:

Para entonces acababa de cumplir dieciséis años, y era una de mis mayores

complacencias las alabanzas a mi desarrollada estatura: "es ya un hombre hecho y derecho".

Ahitos de sus injurias, enronquecidos en vano de tanto invitarme a que saliese, forzaron al paroxismo sus gargantas:

—¿Cuál te gusta de los tres? ¡Asómame a rifártela, collón!

Los afrenté desde dentro:

—¡Collones ustedes! Aprovechados... de que estoy solo. Si no, ya verían... ¡montoneros!

Comenzaron a llover piedras sobre la puerta, y ya no hablé más, presa de pánico.

En la tarde del siguiente día, por casualidad llegó de visita mi familia entera: mis hermanos Mariano, Joaquín el "Pachuco", Ignacio y mi hermana Luz con su marido —Luis— capitán de caballería. Al gendarme también se le ocurrió venir a pedir disculpas. Ahora se habían trocado los papeles. El gendarme, solo; y nosotros, muchos. Toda la parentela estaba en antecedentes de lo ocurrido la noche anterior. Así que nomás vieron al gendarme, mi hermana se levantó y le plantó dos bofetadas:

—¡Meta las manos, cuico desgraciado, si es tan hombre! ¿Qué cree que lo que hace son gracias? ¡Andele, avíentese! — y sonaron dos bofetadas más en lo que mi cuñado, el militar, intervenía:

—¡Tú nada tienes que ver aquí, Luz!

Del empujón de su marido, mi hermana fue a dar a tres metros de distancia, en tanto el capitán agregó: "Esta es cuestión de hombres".

—¡No te comprometas, Luis! —entró a la liza mi hermano, el "Pachuco"—. Conmigo tiene...

—¡Hazte! Mi mujer lo agredió y la pelea sólo es de mi incumbencia—, expuso el militar, sacando la pistola—. ¡Andele, saque la suya, tal por cual! Demuestre ahora que es muy macho.

En esto acudió apresurada la esposa del guardián:

—¡Por favor, ya déjenlo! Quiso pedirles excusas, y yo les pido perdón, señores...

—¿Ahora sí "perdónenme", verdad? —dije yo, medio lloroso—. Pero ayer en la noche, ¿qué tal? ¿Qué tal si nos hubiera matado?

—Ya, Luis; ya déjalo —concilió mi hermano Ignacio, mientras el militar le atizaba cañonazos al gendarme, que permaneció pálido, con las manos en la bolsa, sin sacar su arma, y reculó hasta medio patio, huyendo de los golpes de su perseguidor.

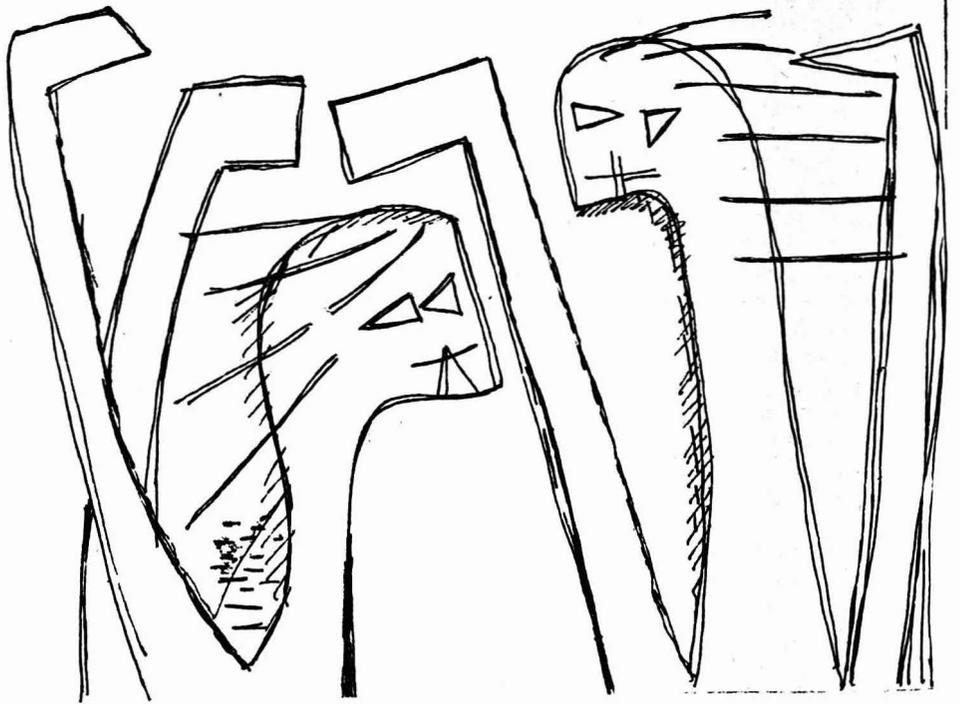
La enjuta doña Lupe sollozaba. Retrocedieron hacia su vivienda y entraron a ella sin decir palabra.

—¡Vámanos, Luis — pidió mi hermano Ignacio.

—Sí, vámonos —accedió mi cuñado, guardando su arma—. Pero que no sea aprovechado este canijo tecolote, ¡hijo de su pelona! Y conste... ¡que sea la última vez que abusa de ellos, hijo de su chi... nela! ¿Lo oye? ¡No crea que están solos!

Así quedaron las cosas respecto a nosotros; pero todo el año se lo pasó en contra de los porteros, exigiéndoles que barrieran el patio. Una noche llegó con su compinche Martín, apodado "El Baratijas" porque vendía chucherías.

—¡Y ya lo oyeron! Si mañana no se me largan los saco a patadas —escandalizaba para estupor de todos los vecinos



que despertaron por la bulla—. ¡Vámonos, compa! —se aferró al brazo de Martín.

Permanecieron los dos compinches a medio patio.

—Pues sí, cómo no... como te iba diciendo, juntamos dinero yo y tú —hipó el policía— y los que quieran unirse a nosotros —hipó de nuevo— y compramos la vecindad... ¿O no, Martín?

—Ya lo creo, Manuel...

—Y corremos a los que no estén con nosotros.

—A todos los que no nos gusten — agregó el "Baratijas".

—Hombre... —propuso el gendarme con su voz estropajosa—, ¿por qué no sacamos de una vez a los porteros? ¿Qué te parece?

—¡Juega! —exclamó Martín—. Mira —indicó—, mientras yo golpeo el zaguán desde adentro y les digo: "Ora, párense a abrir", tú, cuando baje la vieja la pescas...

Así lo hicieron. Cuando bajó María —la portera—, el gendarme la pescó para susurrarle apuntándola con el revólver:

—Andele, háblele a su viejo... Dígamele lo que lo necesito.

La mujer obedeció:

—¡Maurilio! ¡Ven, ayúdame!

Luego Martín le puso las manos a la boca, tapándosela, en tanto el portero preguntaba desde arriba sin obtener respuesta:

—¿Qué te pasa, María? ¡Dime! ¿Qué es?

Al pie de la escalera el policía lo sujetó, pistola en mano.

—Así los quería yo ver. ¡Ora, Martín! Ve por sus ropas y échaselas a la calle.

Sin soltar el revólver los condujo atemorizados hasta el umbral de la casa, donde la portera pugnaba gimiente:

—¡Ay, ay, ay! No sean abusivos. ¡Déjenme siquiera arreglarme!

Pero nada le valió. El gendarme y su compinche los expulsaron y cerraron la puerta.

—¡Ahora sí, Manuel, vamos a acostarnos!

—Sí, "Baratijas", cómo no; pero antes déjame darle un sustituto a doña Chabela.

—¿Cuál? —indagó el otro—. ¿La que lava ajeno, la del diecinueve?

—Sí, esa mera, que nos deja sin agua todos los días.

En seguida golpeó con la cache de la pistola:

—¡Salga a lavar orita y acábase el agua! ¡India remediada ésta! Usted y la otra chaparra, ¡viejas brujas! ¿Qué esperan que no salen a lavar? No tengan miedo, que aquí está su buen vecino... ¡Yuyjayjay, ay y ay y ay, jayjayjay! —disparó tres tiros—. Y al que no le guste que me lo diga. ¿O qué no, "Baratijas"?

—Sí, mi cuate, sí... lo que tú gustes y mandes; pero ya vámonos porque tengo hartito sueño.

—¡Espérate, compa! ¡Espérate! No más quiero ver si salen estas cotorras.

Desde el interior oscuro de sus viviendas, todos miraban por las rendijas.

—¡Ves, Martín, cómo no salen! ¡Ora sí vámonos a acostar! Hasta mañana...

—Hasta mañana, Manuel.

Escuchamos los pasos de cada uno en trastabillante retirada; pero de pronto maullaron unos gatos y el policía tartajó de nuevo:

—Oye, oye, esos gatos están dando lata. Voy a quebrármelos.

—Entra a dormir — aconsejó el compinche, mas al hilo retumbaron otros cuatro disparos a los que siguió el caer de tres bultos.

—Esa es puntería... ¡cayeron como palomitas! ¿O no, Martín?

—¡Qué Manuel!, ¿no sabes que es de mal agüero matar sólo tres gatos?

—¿Pos cuántos deben de ser?

—Por lo menos... siete —resumió el "Baratijas".

—Bueno, no te preocupes. Mañana completo los catorce...

—Soy yo, mujer, ábreme — golpeó el gendarme a la puerta de su vivienda.

—Sí, sí —le respondieron—. Si nomás te he estado oyendo.

—¡Cállese y no me rezongue, que me la sueno!

—¡Llegas borracho y vienes pintado! —reconvino en furia la mujer y alborotaron ruidos de trastes y muebles.

A la mañana siguiente muy temprano apareció el policía como si nada hubiese pasado.

—Buenos días.

—Buenos días, vecino.

Apenas salió del zaguán se alzaron los comentarios:

—¡Qué descaró!

—¡Qué cinismo!

—¡No tiene vergüenza!

—¡Se aprovecha de que es gendarme!

—¡Canalla!

—¡Tenemos que poner una queja!

En esto surgió a distancia doña Lupe que, con el pan y la leche, venía de la calle. Todas se la quedaron mirando. Pasaba ella viéndolas con igual impertinencia de hito en hito, hasta que una le dedicó un ademán de desprecio.

—¿Qué tanto hablan de mí?

—¿De usted? Ni nos preocupamos...

—Pues a la que le venga el saco...

—Póngaselo usted que falta le hace.

—¡Mejor se lo pongo a usted! —exclamó furibunda la gendarma, en tanto descargaba sobre la otra mujer la olla de leche, y como la vasija era de barro, se quebró y bañó de blanco a la contrincante.

—¡No sea aprovechada! — se abalanzó una de las mironas, a quien la gendarma recibió con la bolsa de pan que le rompió en la cara.

Esa vez ganó.

Por la tarde, don "Poli", como ya motejábamos al gendarme a sus espaldas, vino delante de unos mariachis:

—¡Ora traigo gusto y no voy a dejar dormir a todos cuantos me caen gordo!

Hasta el amanecer no cesó la música, y al poco rato la lavandera, Chabela, que era la primera en levantarse, gritó:

—¡Un ratero! ¡Un ratero!

Todo el mundo saltó alarmado. Al centro del patio, el policía indagaba, empuñada la pistola:

—¿Dónde está? ¿Dónde está?

—En su casa, por la cocina — indicó Chabela.

—¡Salga en nombre de la ley o disparo!

El ratero salió corriendo; pero por el lado contrario del que se hallaba el policía.

—¡Se va! ¡Se va! — señalaban — ¡Se lleva su estufa!

—¡Párese o disparo! — y echó a correr detrás del ladrón, quien al verlo cerca le tiró a los pies la estufa. El gendarme cayó al suelo cómicamente entre la rechifla y chacota general de los espectadores.

—Se me fue... —dijo, levantándose. Recogió su estufa de querosén, toda destartada, y con ella bajo el brazo cruzó el patio hacia su casa.

Las cosas quedaron en calma por un tiempo y hasta hubo quien se alegrase de los asesinatos gatunos del gendarme y sus amenazas a Chabela, la lavandera y por mal nombre la "Taravilla", pues ya no se agotaba el agua.

Cierta vez en que las vecinas, tendían ropa, la mujer del gendarme comenzó a maldecir:

—¡Miren nomás, ocupan todo el patio y de paso me apañan el lugar donde lavo!

Descolgó varias sábanas y las pisoteó. —¿Y yo qué culpa tengo? ¡Babosa ésta! — respingó Chonita—. A poco cree que se va a poner conmigo a pujidos, anciana... ¡cara de calavera!

En efecto, Lupe parecía lo que acababan de llamarle.

—¡A mí no me pone apodos! —dijo, y aventó una cachetada.

Se armó la bronca con el triunfo inmediato de Chonita y el júbilo del vecindario, a lo que el hijo de la gendarma entró por su padre.

—¿Qué pasa aquí? Tú métete —ordenó éste a su mujer—. Y usted me va a acompañar a la Demarcación pa' que otra vez se le quite lo escandalosa — sujetó a Chonita, que replicó forcejeando:

—¿Y qué? Tengo muchos pesos y al rato salgo.

—Hijo, traeme la pistola y el chaquetín.

—Sí, papá.

—El gusto que me queda es que le rompi el hociote a la calavera esa de su mujer — reía estrepitosamente Chonita:

—¡Cuélele, vieja mitotera! ¡Jálele! — la tironeó el gendarme.

Acudieron de la calle los curiosos.

—¿Pues qué pasa?

—Nada, que doña Chona le pegó a la mujer del gendarme.

—¿Cuál gendarme?

—El de la vecindad.

—¡Qué bueno! — dijeron unos.

—¿Y quién ganó?

—Pues Chona, la tripera.

—¿Cuál?

—La que vende tripas gordas de carnero en "La Mimí", la pulquería de la esquina.

—¡Mírenla, ya se la llevan!

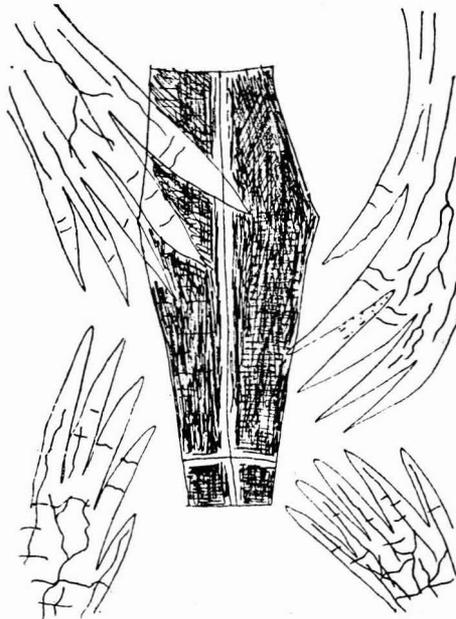
Poco después se dispersó esa gente, que fue reemplazada por unos cirqueros. Cantaron y bailaron. El gendarme volvió y se puso a arreglar las puertas de los retretes y los tendedores, que se habían estropeado durante la riña. Entretanto se iban los payasos, los perros ladraban, siguiéndolos, a la vez que la chiquillería cerraba el cortejo. Predominó el habitual clamor de las madres:

—¡Rosa! ¡Arturito! Vengan acá...

La "Taravilla" pregonó en timbre de flauta para sus hijos:

—¡Madalena!, ¡Celerina!, ¡Petronilo!, ¡A comer!

Bajo el cubo del zaguán unas niñas mayorcitas espulgaban a sus hermanos pequeños, mientras otros jugaban a la roña y algunos saltaban la cuerda. Enfrente, al fondo del patio, varias señoras descolgaban sus ropas de los tendedores. Iba a llover.



Otra tarde, fecha de la Purísima Concepción: ocho de diciembre, don Manuel estaba con don "Baratijas" bebiendo cerveza en casa de éste. De pronto golpearon a nuestra puerta.

—¿Quién...? — preguntó mi madre.

—Yo, "Jerito".

La voz era la del hijo del gendarme.

—Pasa, niño.

El chamaco entró.

—¿Qué se te ofrece?

—Precisamente venía a buscar a Carlos... — dijo el gendarmito, mirándome.

Yo leía una revista y mi madre cosía.

—¿Para qué me quieres? — pregunté.

—¿Para qué, hijo? — le preguntó a su vez mi madre.

—No sé; lo llama mi papá, que está con don Martín, de quien es cumpleaños.

—Ah, sí, dile que orita voy.

—Con permiso — repuso el chico, y salió.

Me alcé del asiento.

Voy contigo, hijo.

—No, mamá. Está usted caliente de los ojos. Enfriese, y luego va.

Pasó un rato en que platicaba yo y tomé un refresco. El gendarme y su compinche bebían cerveza. La gendarma y la mujer del "Baratijas" apuraban sendos vasos de pulque. Comenzó a oscurecer. Llegó mi madre e hizo ronda con las mujeres en el pulque.

—Pues sí, Martín —continuó el policía—, como te iba diciendo. Yo siempre he dicho que este muchacho va a ser algo —se refería a mí—. Es muy enojón y no dejado; pero lo quiero porque es muy trabajador. Nada de flojo ni pachuco como su hermano el "chino". Me dispensarán tú y usted, señora —se dirigió a mi madre—, pero es la verdad. A propósito de lo que hablábamos... Bueno, mejor díselo tú, Martín...

—No, díselo tú.

—¡Andele, hijito! Ya vámonos — intervino mi madre.

—Sí, ahorita, mamá.

—Sí, señora, orita se va —confirmó el "Baratijas", y agregó: —Pues sí, muchacho, hay que acabar con estos pleitos. ¿O no, Manuel?

—Sí, cómo no —movió sentenciosamente la cabeza el policía.

—Yo también he sido malo. No creas —adujo Martín—. Y hasta maté a uno... Bueno: eso ya pasó; pero las dificultades no traen nada bueno.

—Al grano...

—Pues —continuó Martín— lo que queremos es que se acabe todo y seamos buenos amigos. Ahora dile tú, Manuel...

—¿Qué, qué es lo que quieren? —abrevié yo—. ¡Que ya no hayan dificultades? ¿No es eso? Pues mientras no se metan con nosotros ni nosotros con ustedes...

—No, si no se trata de eso —arguyó el policía—, lo que queremos decirte es que las cosas se queden hasta aquí como están. Ahora, fíjate ya se acerca el santo de mi vieja y pues, tú sabes...

—Andale, Manuel, ya vete a trabajar — interrumpió su mujer.

—Ya voy, ya voy, vieja. Esperate... Pues bien — prosiguió diciéndome — quiero que tú y yo alegremos esta vecindad. ¿Qui'hubo? ¿Sí?

—¿De veras? —le dije—. Mire, para demostrárselo yo pongo la música y el día doce —me referí a la festividad de las Guadalupes— le doy las mañanitas a

su señora. Y para el Año Nuevo también hacemos una gran fiesta.

—¡Así se habla! — dijeron a un tiempo el gendarme y el "Baratijas", y... ¡zas!... cada uno me asestó un manazo en la espalda que por poco me tira del asiento.

—Ahora sí ya me voy a trabajar — concluyó el policía.

—Pues con permiso — dije, y nos despedimos mi madre y yo.

Dormíamos en paz cuando la interrupció de madrugada una más y más desgarradora serie de lamentos.

—¿Oíste? — desperté.

—Sí, debe ser una borracha —contestó sobresaltada mi madre.

—Algo malo ha de haber pasado. No parecen gritos de borracha.

Nos levantamos y salimos. Los lamentos eran de doña Lupe, la mujer del gendarme. Acababan de matar a su marido. La noticia se regó como pólvora no sólo en la vecindad sino en el barrio entero.

El nueve de diciembre transcurrió de diligencias en el Juzgado y en el hospital donde practicaron la autopsia. El diez trajeron el féretro, luego el cadáver y en rebumbio pasó el día y la tarde hasta el velorio, al que llegó una señora rubia, muy blanca, esbelta y desconocida para todos, que se acercaba muy a menudo a consolar a la viuda.

—Nos lo han matado, comadrita. Nos lo han matado — y así dio pábulo cada vez a cuchicheos entre las vecinas, que a su turno persistían en mostrar sus condolencias.

Al entierro, ante mi asombro y el de toda la vecindad, fueron numerosas personas, entre ellas varias muy bien vestidas, aparte del oficial de gendarmes que mandaba la compañía del muerto, lo cual era indudable indicio de que mantuvo relaciones con gente de postín y no era un cualquiera. Además de los seis camiones de la funeraria llegaron coches particulares y automóviles de alquiler.

Lupita lloraba y se le arrimó, muy despacito, Chabela.

—Ya no llore asté, Lupita. Todos la acompañamos en su dolor. Cállese asté. Aunque fue muy canijo su marido... pero en estos trances todo se olvida.

—Gracias Chabela.

—Véngase, comadrita —la tomó de un brazo la desconocida—. Ya le compré más coronas. Tenga: póngase mi chal — y le tendió la prenda encima de los hombros.

Los ojos de Chonita, Jovita y Luisa permanecieron nublados de lágrimas.

Afuera preguntaban los curiosos:

—¿Quién se murió?

—El policía.

—¿Cuál?

—Quesque aquel que mataba los gatos y traía mariachis.

—Lo mataron. ¡Pobre!

—Era muy malora, sinvergüenza... ¡mal alma! Pero...

—El fin de todos: "entregó el envase".

—¿Qué envase más feo... ¡Fuchi!

—No hable así de un finado... ¡pobrecito! ¿Verdad?

—¿Pobrecito? ¡Pobrecitos de nosotros! Siquiera él ya dejó de sufrir — comentó un anciano.

—¡Y pensar que pasado mañana es santo de su mujer! Yo creo que no va a haber fiesta.

Todo fue llanto y dolor del cortejo fúnebre durante el camino y en el panteón, donde la *comadre* desapareció y no se vio ya ni su sombra.

Cerca de mí murmuraron:

—¿Y aquella güerota catrina, la tal comadre?

—¡Ve tú a saber qué comadre sería!

Me percaté de que cuantos aparentemente se regodeaban con más fruición, como si hubiesen asistido para evidenciar del todo la muerte del gendarme a la presencia de su entierro, un poco apenados de la comedia, y de su íntima alegría, muy contritos en sufragio a la tradicional honra de las almas.

—Semos malos, somos malos... —se golpeaba el pecho hundido el "Baratijas", hipando lacrimoso, babeante y quedo al tufio de su alcohólica ebriedad.

De regreso en los camiones mortuorios dimos rienda suelta a nuestro alborozo, sin exceptuar al hijo del gendarme que cantó:

*¿Pero qué te parece?  
Yo enamorado de ti...*

Solamente doña Lupita, que ocupaba un camión de muy adelante, se vio demacrada, inconsolable, cuando bajó del vehículo y entró en la vecindad.

Al despedir el duelo comenzó a preguntar por la comadre, como si volviera en sí, para devolverle su chal.

—¿No han visto a la comadre? ¿Y la comadre...?

Advirtió que todos la miraban con una piedad hiriente que los ojos trasmitían entre un disimulo irónico; y desolada se puso a romper el chal.

Transcurridas pocas noches, Manuelito llegó borracho:

—¡Aquí está Manuel Souza, el hijo de su padre! Me recomendó el difunto que fuera como él y a quien no le guste que salga al frente! ¡Juyjay!

Salieron de sopetón el "Tío Rosalío" y la madre a propinarle patadas y coscorrones.

—¡Pos ora tú! ¿Qué te traes? —dijo el hombre.

¡Zorrillo, idiota! ¡Está viendo lo que pasó y se pone payaso! — le tiraba de las orejas la madre.

—¡Hablador! — comentó el tío, cerrando la puerta.

—¡Qué bonito, qué bonito! — repetía la madre a cada bofetada.

—¡No me pegues! ¡No me pegues, mamá! ¡Ya no me pegues!

El ocho de diciembre, fecha de la Inmaculada Concepción y cumpleaños de Martín, así como aniversario de mi última charla con el gendarme y de su muerte, se interrumpió el sueño de la vecindad al diálogo de dos sujetos, uno de los cuales alborotaba mientras el otro le reconvenía en voz baja.

—¡Aquí está Jerónimo Cisneros Souza, sobrino del difunto! Se fue uno, pero queda el otro. Yo sé que no quieren a mi tío, pero al que no le parezca que salga y me lo diga.

—Cállate, Jerónimo. ¡Ya vámonos! — le rogaba su amigo.

—¡Tú, déjame! ¡Déjame ver si hay aquí un valiente!

Los perros comenzaron a ladrar.

Tocaba de puerta en puerta la humilde cuartería de sus familiares.

—¡Abranme, tíos, que aquí está su sobrino que es muy macho!

Nadie le abrió. Los perros redoblaban sus ladridos.

—Y ya les dije: ¡aquí está Jerónimo Cisneros Souza, y al que no le guste el gusto que me alcanzo y es mucho de mi gusto le quito el gusto yo! Y así como vino Jerónimo Cisneros hoy, no se les olvide que voy a venir cada año con mi gusto y...

Se oyó caer un cuerpo.

Todo quedó en silencio.

A la mañana siguiente, cuando salí a trabajar lo vi de lejos, dormido en su mejor traje, de bruces y al quicio de la que fue vivienda del difunto.

## LO QUE SE LEE EN LA URSS

DE ACUERDO con las informaciones de The New York Times Book Review (18 de mayo), la Unión Soviética encabeza desde hace algunos años la lista mundial de productores de libros. Predomina lo estrictamente político y técnico, mientras la ficción sólo ocupa un tercio de la producción total. Pero las figuras literarias que aparecen en este tercio no representan necesariamente el gusto popular. Las autoridades pueden ejercer la censura o limitar el tiraje de las obras no respaldadas por ellas; y el público, abstenerse de comprar lo que no le importa.

Los lectores muestran marcada preferencia por la literatura pre-revolucionaria. Difícilmente, como en Rusia, se goza tanto de los clásicos propios y ajenos. Quizá contribuya a ello la insipidez y monotonía de la literatura soviética de ficción. Los libros del pasado son los más estimulantes, entretenidos y de mayor calidad ideológica o literaria. Sea en colecciones, sea en volúmenes separados, los escritores rusos del siglo XIX son siempre best-sellers: Dostoyevsky, Pushkin, Bunin, Turguenev (en 1957 se vendieron 500,000 ejemplares de una novela suya: *Acia*), Lermontov, Tolstoi, Chejov. También disfrutaban de éxito las traducciones de las obras de Dickens, Mark Twain, Thomas Man, Wells, Galsworthy y otros. Hawthorne, Melville y Steinbeck figuran entre los norteamericanos predilectos.

Pero, ¿qué leen los rusos de su literatura contemporánea? Ante todo, tienen innumerables ediciones de lo que se considera la "reserva dorada" de las letras soviéticas: Sholokov, Fadeyev, Leonov, Fedin. También la ficción histórica es muy popular (por ejemplo, un cuento caucásico de Peter Pavlenko). Los rusos parecen disfrutar de obras que se ocupan del pasado reciente: *Crueldad de Pavel Nilin*, *Perekop de Oles Gorichar*, La última misión de Nicolás Chukovsky. Pero no podría indicarse un aprecio mayor por este tipo de publicaciones.

A falta de historias de detectives y de misterio —consideradas productos de la "desintegración burguesa"— los rusos encuentran un escape en los libros científicos y de aventuras. Los primeros son muy populares y se deben a talentosos escritores de la Unión Soviética; entre los segundos, sigue teniendo buena acogida El capitán Blood de Sabatini.

La poesía es muy apreciada en Rusia. Las estadísticas señalan que los poemas selectos de Tvardovsky y Los escitas de Alejandro Blok gozan de la indudable simpatía del público.

# EL GOYA DE MALRAUX

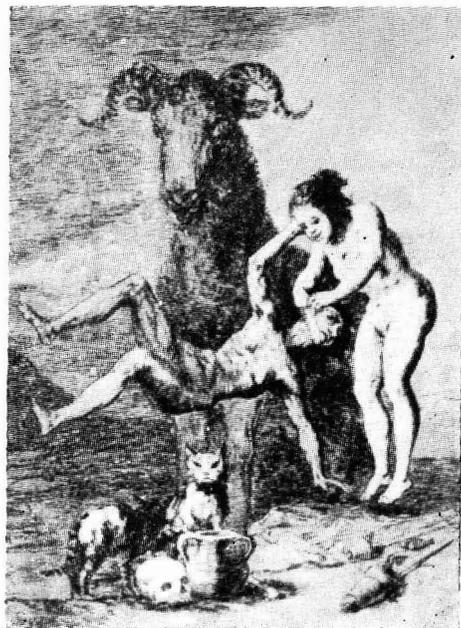
(Viene de la página 2)

nudo y el espejo que trae la desesperación, vieja maestra de la soledad... Imagen móvil de mí mismo, no siento por ti amor. Como una ancha herida mal cicatrizada, eres mi gloria muerta y mi sufrimiento vivo. Te lo he dado todo, y sin embargo no te amaré jamás." No es sólo Dios el que ha muerto, como anunciaba gravemente la voz de Nietzsche, sino hombre occidental el que, exhausto, sin deseo de seguir adelante, se ha tumbado al borde de su propio destino para dejarse morir de cobardía, de frivolidad y de falta de esperanza. Frente a esta visión amarga Malraux suscitará otra: la del hombre de acción en contacto con culturas ajenas a Europa, sobre todo con las culturas del Oriente. Este "antídoto" es, a la vez, lúcido espectador de la decadencia de Occidente. La exasperada postura de Malraux no es, por cierto, un caso aislado: la literatura francesa a partir de 1920-1924 está llena de "rebeldes sin causa", o, mejor dicho, de rebeldes que no ven en ninguna parte la forma de continuar la labor constructiva de la civilización occidental, pero que son incapaces de hacer que sus esfuerzos desemboquen en una nueva civilización. Como apunta Arland en un ensayo publicado en 1924 en la *Nowvelle Revue Française*, "jamás se habían sentido los franceses tan cerca de ciertos héroes de *Demonios* y de *Los hermanos Karamázov*". La literatura se había convertido en una profesión burguesa como tantas otras, llena de hombres desconcertados y fraudulentos; era "un camino que lleva a cualquier parte", como señalaba amargamente Breton. No era fácil superar la experiencia dadaísta y el final de la Gran Guerra. El hombre europeo, sumido en su propio yo como en un pozo sin fondo, se sentía incapaz de comunicación cordial, de simpatía, de solidaridad humana. Los análisis psicológicos de un Proust o de un Gide, preocupados todavía por el precepto dado por Barrès de que había que "sentir lo más profundamente posible y al mismo tiempo analizar lo más completamente posible", desemboocaban en un polvillo de sensaciones, en un extraño tremedal que iba disolviendo a la vez las ilusiones subjetivas tales como el amor y el núcleo central de la voluntad. Frente a este atomismo sensual Malraux reacciona dotando a sus personajes de un ritmo vertiginoso que los proyecta hacia adelante y les impide toda reflexión demasiado prolongada, todo análisis que paralice la voluntad de acción. Sus hombres de acción analizarán intenciones y sensaciones, pero seguirán actuando. El ritmo nervioso, de película rápida, de *suspense*, enfrenta al hombre de acción con el absurdo, con sus propias limitaciones, y con las limitaciones del mundo contemporáneo en un trágico cuerpo a cuerpo. La existencia de lo absurdo no es motivo suficiente para que el hombre de acción quede paralizado; sí para que su actividad, reconcentrada en sí misma, aparezca como gratuita, y precisamente por eso quedemos deslumbrados, hipnotizados por ella. La evolución de Malraux en esta segunda etapa va de la descripción de una acción individual fundamentalmente egoísta y limitada, como en *Les conquérants* o en *La voie royale* a una actividad orientada —por lo menos en parte— por la actividad política y la conciencia de la so-

lidad humana: final de *La condition humaine* y *L'Espoir*. Parece, pues, que tras la tensión y el atormentado agitarse de estas novelas se oculta una tentativa, quizá la más audaz y poderosa de la literatura francesa contemporánea, encaminada a fundar un nuevo estilo épico. No hay épica sin solidaridad; el héroe épico tiene que mantener su diálogo con los hombres y con los dioses, tiene que ser consciente de su misión de servir de puente entre unos y otros. *La condition humaine* nos presenta un manojito de vidas dispares arrojadas a la hoguera de la revolución china. El terrorista Tchen, incapaz de romper las barreras que lo separan de los demás y de sí mismo, acabará sacrificándose inútilmente: "capaz de victoria, pero no de vivir en la victoria, a qué podía apelar sino a la muerte". Ferral será víctima de su deseo de dominar, de imponer su voluntad incluso —o especialmente— en los momentos del éxtasis amoroso. El viejo Gisors quedará dominado por su lúcida apatía. Clappique será el gracioso de la obra, mítmano desarticulado y grotesco, bufón trágico reconstruyendo la mentira de su vida. Kyo, en cambio, hallará una paz serena frente a su propia ejecución: la solidaridad humana le devuelve el sentido de la vida.



—Fotomontaje Roger Parry  
André Malraux



Experiencias. Aguafuerte de los caprichos

"En todas partes en que los hombres trabajan dominados por el sufrimiento, por lo absurdo, por la humillación, se pensaba en condenados como aquéllos, pensando en ellos como los creyentes rezan, y en la ciudad empezaban a amar a aquellos moribundos como si estuvieran ya muertos... De todo lo que aquella noche cubría sobre la tierra, aquel lugar de estertores era probablemente el más rico en amor viril... Moría, como cada uno de aquellos hombres acostados, por haber dado un sentido a su vida." La posibilidad de esta comunión humana ilumina las otras obras de este período, da a *Le temps du mépris* y a *L'Espoir* el valor de documentos insustituibles para el estudio de la mentalidad liberal e izquierdista de los años anteriores a la segunda guerra mundial.

"Todos los hombres están locos. Pero ¿qué es un destino humano, sino una vida de esfuerzos por unir a estos locos con el universo?" Tras la segunda guerra, tras su ruptura con el comunismo, Malraux siente que el esfuerzo por basar el porvenir del hombre en la solidaridad viril de los héroes revolucionarios lo ha conducido a un angustioso vacío. Hay que empezar otra vez. Su desengaño político lo obliga a un *da capo* en que el papel esencial lo tendrá una visión de la historia a través de la expresión artística. La acción por sí misma conduce al nihilismo, como ha observado también Camus en *L'homme révolté*; la solidaridad revolucionaria resulta imposible cuando falta la fe en el partido que encarnaba los ideales revolucionarios. Malraux volverá a empezar. En las novelas de su segundo período, el héroe se enfrentaba a su presente por medio de la acción. En *Les noyers de l'Altenbourg* cambian las bases del problema: la acción es substituida por un análisis —análisis a veces lírico y extático— de la posición del hombre frente a la historia. La actividad vertiginosa cede el paso a un diálogo filosófico. Claro está que lo que este diálogo trata de precisar es también una aventura: la aventura de la historia del hombre en esta tierra. El antropólogo Möllberg penetra en la protohistoria, visita el continente africano en busca de una definición de la esencia de lo humano. Regresa con las manos vacías. Pero los que lo escuchan no van a aceptar sin resistencia esta nueva constatación de la presencia del caos. "El mayor misterio, para Walter Berger, no es que seamos arrojados al azar (sobre la tierra)... es que, en esta prisión, saquemos de nosotros mismos imágenes lo bastante poderosas para negar nuestra nada." El hombre es el único animal capaz a la vez de aceptar la presencia de lo absurdo, de la nada, y de rechazar esta presencia con obras que se apoyan en parte en ella pero que continuamente saltan, se disparan, se abalanzan en todas direcciones, empeñadas en negarla. Una nueva definición del hombre implicará examinar la conciencia que el hombre ha tenido de su propio destino, de su propia destrucción, a través de los siglos; implicará constatar que en todas partes el hombre ha decidido luchar contra las fuerzas negadoras: "también el hombre ha sacado al hombre del barro". Para Malraux —y esto es fundamental— el encontrarse en desarmonía con el ambiente que lo ha creado a uno es uno de los medios más poderosos para estimular la conciencia y la visión del hombre. El arte que le interesa es el arte creado por hombres descontentos con su destino. Es éste el único tipo de arte fecundo y comprensible para el hombre contemporáneo,

esencialmente descontento de su destino. El símbolo de esa ruptura fecunda entre el hombre y su medio es la sensación, mezcla de lucidez y extrañeza, que acompaña la comisión de un asesinato. Es como ver el mundo por primera vez, desde fuera, y con una sabiduría adquirida en otra parte. Todo es lo mismo, pero todo es, a la vez, irreparablemente diferente. Es éste el estado de ánimo de Kassner a su regreso a Praga, o de Berger tras su larga aventura por el Oriente. "Cuando Tchen asesina al hombre en el cuarto del hotel —apunta Frohock— descubre que hay dos mundos: el mundo de los hombres comunes y corrientes y el mundo de los asesinos, muy diferentes uno de otro, y que se ha condenado a sí mismo a vivir en el segundo... Esta actitud es idéntica a la de Kassner mientras camina por las calles de Praga. *Les Noyers* la identifica también con la del hombre que ha cometido un asesinato. Pues Berger acaba de leer el testimonio de un médico en el proceso de unos asesinos, en que los criminales mismos se expresan acerca de la psicología del asesinato: 'El individuo muerto no tiene importancia. Pero después ocurre algo que uno no se esperaba, las cosas más sencillas, las calles, por ejemplo, los perros...' Sin acabar la frase, Vincent Berger reconoce como propio el estado de conciencia hipertrofiada propio del asesino. 'La sangre derramada tenía el poder de destruir la omnipotente inconciencia que nos permite vivir.' Esta "omnipotente inconciencia" es precisamente la de la experiencia cotidiana, trivial, burguesa. El asesinato, al separarnos radicalmente de ellas, nos abre horizontes nuevos. Pero no es siempre preciso pagar este precio para llegar a una visión más amplia del destino humano. El propio Berger se siente igual que un asesino, pero sin haber matado a nadie. Es, simplemente, que Malraux nos está dando una imagen descriptiva y poderosa de un estado de sensibilidad exasperada, de desorden en los valores, que no es valioso en sí pero que puede conducir a una experiencia cuasimística. El ver a los hombres "desde fuera", en efecto, coloca al espectador en una situación privilegiada; le ayuda a salirse del tiempo. El mismo fenómeno se produce cuando, tras un largo retiro, un pensador religioso vuelve a ponerse en contacto con los hombres. Y, finalmente, el viaje por la protohistoria proporciona a uno de los personajes de *Les noyers de l'Altenbourg* una ocasión parecida: tras el largo debate con el antropólogo, el personaje sale a dar un paseo por el parque, y contempla el bosque de nogales, se absorbe en la contemplación de los árboles, parece identificarse con ellos, beber en sus raíces el agua de los siglos, salirse del presente para incorporarse a una forma de vida vieja y tenaz. La revelación del final de la novela está indicada ligeramente, no, desde luego, explicada ni analizada; y la experiencia se halla basada en una serie de negaciones, no en la afirmación apasionada a que los místicos nos habían acostumbrado. Y es que la posición del personaje de Malraux es la que cabía esperar de un rebelde, hijo de otro aventurero rebelde. Hay que rechazar la civilización para sumergirse en el hombre eterno. Hay que rechazar la afirmación de una posible armonía entre lo humano y lo divino para llegar a una actitud nueva —mezcla de gesto altivo de conquistador, blasfemia y admiración— frente a lo sagrado. De todo ello nace una explosión de alegría. "Quizá la angustia será siem-



El Greco. Martirio de San Mauricio (detalle)

pre más fuerte; quizá la alegría que fue concedida al único animal que sabe que no es eterno está envenenada desde su nacimiento. Pero esta mañana no soy más que nacimiento... Sé ahora lo que significan los mitos antiguos de los seres arrancados a los muertos. Apenas me acuerdo del terror; lo que llevo en mí es el descubrimiento de un secreto sencillo y sagrado. Así, quizá, miró Dios al primer hombre..." "Mediante el hacer —afirma Pierre de Boisdeffre— el hombre llega al ser, el hombre se hace historia; la organización de la Apocalipsis es también la justificación de la vida." La rebelión no desemboca necesariamente en el nihilismo. Al contrario: la conciencia de que existe el nihilismo y lo absurdo es el más poderoso acicate de la imaginación y la actividad humanas con que los hombres se les oponen.

El "retorno a la cultura" que señalan sus estudios sobre el arte se coloca, pues, bajo el doble signo de la rebelión y la aventura, y no tienen nada que ver con el academicismo. "La denuncia de la condición humana, en el arte [conduce a] la destrucción de las formas que la aceptan", escribe en *La psychologie de l'Art*. (I, 127). Al contrario: del "museo imaginario" creado por la sensibilidad contemporánea y por los progresos de la técnica reproductiva Malraux excluirá a los "prudentes", a los "reconciliados": todo el arte helenístico y romano, el eclecticismo italiano, la escuela de Bolonia, los discípulos ingleses de Van Dyke, y los académicos del siglo pasado: todos ellos "han perdido su virtud". Y "quizá" Rafael quedará excluido por la misma razón. Hasta aquí, sin embargo, cualquier director de museo inteligente y sensible le daría la razón. Malraux da un paso más al excluir a los grandes artistas griegos porque estaban tan plenamente de acuerdo con el mundo que conocían, y a los pintores de "un mundo reconciliado con Dios" de la escuela barroca precisamente por *reconciliados*. Los artistas que considera "nuestros" son los que estaban "en desacuerdo", los "no reconciliados" o "que ponían en duda a su mundo". Claro está que la exclusión de ciertos artistas y ciertas escuelas, incluso la exclusión de Rafael, del museo imaginario de Malraux se justifica más plenamente que la inclusión

de otros artistas en su lista de influencias decisivas sobre la cultura y el arte contemporáneos. Ciertamente que los *desadaptados* y los primitivos como el *douanier* Rousseau (a pesar de que su primitivismo sea con frecuencia consciente, deliberado y refinado) merecen lugar importante. Ciertamente que también hay que tomar en cuenta al arte asirio, la pintura china y el arte de las estepas. Incluso la exaltación del poético Uccello, "cuya inmovilidad de ballet ritual parece colocar al servicio del color un símbolo solemne" (*Les voix du silence*, p. 90) y la de Chardin, tierno pintor de lo cotidiano en desacuerdo con una sociedad elegante y sensual, son explicables y defendibles. Pero ¿hay desacuerdo entre Vermeer y su sociedad? Y si lo hay, ¿en qué consiste? Daumier es un rebelde, y el Greco un visionario. Mas la teatralidad de un Georges de Latour (otro supuesto precursor), su barroca luz de bambalinas, no se parece en nada a la teatralidad explícita —y por lo tanto destruida— y a la misma luz —pero con un color bien diferente— de los lienzos de Degas con temas de ballet. Es preciso reconocer que Malraux no es siempre consecuente con sus propios principios.

Pero lo importante es que a través de la acumulación de detalles y las descripciones poéticas aparecen por lo menos tres ideas centrales. La primera es la descripción del proceso creador. La segunda, un hegelianismo latente e implícito. La tercera, una refutación de la idea spengleriana de las "culturas cerradas" (y con ello quedan rechazados los argumentos pesimistas del antropólogo de *Les noyers de l'Altenbourg*).

El proceso creador empieza cuando un artista se entusiasma no al observar el mundo que lo rodea sino la obra de otro artista, con frecuencia de la generación anterior, que le servirá de guía en los primeros años, pero del que acabará separándose y rechazándolo para buscar su propia manera. El arte es, pues, aprendizaje y conquista. El artista consigue su originalidad, "empieza a hablar con voz propia", cuando "se arranca" (verbo favorito de Malraux) del arte que ha conocido y admirado en su juventud. La creación es una lucha entre una forma imitada y la forma que en potencia se halla ya en el artista. El mundo exterior no aparece en forma distinta a diversos artistas; el artista ve lo que quiere ver, lo que necesita ver, y en la forma en que su estilo le exige que lo vea. Lo que señala al verdadero artista es su deseo de romper a toda costa —incluso cuando este deseo no es visto claramente, no es sino una inquietud inexpresable— con el estilo en que se ha formado. Tras todo gran artista hay, pues, un rebelde, un inconforme. Excepto en raros momentos históricos en que los hombres han aceptado su destino, el proceso creador ha reflejado la determinación del "único animal que sabe que ha de morir" (¿y no es ésta acaso la esencia de lo humano que Möllberg había buscado en vano en *Les noyers de l'Altenbourg*?) de recrear el mundo en una forma aceptable para los hombres, de imponer al caos un orden humano. El arte, en tales casos, es una negativa a aceptar el mundo tal como lo encuentra el artista.

El hegelianismo de Malraux está latente en su concepción del desarrollo de la expresión artística. Para Hegel la historia del mundo es obra del espíritu absoluto en acción, del *Logos* que, tras enajenarse en la naturaleza, se reorganiza

y reintegra gracias a la historia. Para Malraux, el espíritu humano, tras enajenarse y romper el equilibrio en su rebelión, en su rechazar lo que constituye el mundo y el modo de expresión artística que se le ha dado, encuentra motivos para negar su mortalidad en la conquista de un estilo nuevo, basado en el anterior pero que lo supera mediante una actividad que parece casi dialéctica.

Finalmente, su concepto de la historia del arte rechaza la idea spengleriana de los ciclos culturales "cerrados". Lejos de hallarse preso de la historia, el artista la rechaza y supera cuando lo necesita, alarga la mano hacia el pasado para anexionarse los hallazgos de los primitivos o da un salto hacia el Oriente y se inspira en los grabadores japoneses. El artista se niega a aceptar —victoriosamente— la condición humana: en su lucha contra el destino no permite que su cultura lo limite y se apodera donde sea de las armas necesarias para luchar contra el caos. Cabe preguntarse ahora cuáles son las diferencias esenciales entre esta postura y la de la escuela del "Arte por el arte", representada —en favor a la brevedad y al carácter tan conocido de la cita— por los versos de Gautier en su *L'Art*:

*Tout passe. —L'art robuste  
Seul à l'éternité:  
Le buste  
Survit à la cité.*

La probable respuesta será que, por una parte, a Malraux no le interesa la eternidad, sino el "eterno presente" en que cada obra de arte es concebida, y el impulso artístico está basado para él no solamente en un deseo de eternizarse, sino —sobre todo— en un afán ineludible de defenderse frente al caos y a la muerte. Todo hombre es mortal; el artista es hombre, luego es mortal. El "Arte por el arte", al colocar al artista en un lugar privilegiado, aparte, no le permitía participar del angustiador destino de los demás hombres. Ello es cierto incluso, posiblemente, para Proust, heredero en parte de esta tendencia a través de su admiración por Ruskin, para quien lo único que sobrevivía era la obra de arte. El arte moderno, por ejemplo, afirma Malraux, es un arte agnóstico: no ve nada tras el caos o más allá de él, no vislumbra ningún orden preestablecido, y, en este sentido, no admite nada eterno. Nada, excepto la eterna negativa frente al desorden final, que el arte ha combatido y seguirá combatiendo. "El azar rompe y el tiempo transforma, pero nosotros elegimos."

Y ¿qué es lo que ha elegido el arte de nuestro tiempo? O, mejor dicho: ¿qué es lo que ha elegido nuestro tiempo en materia de arte? Según lo expresa Luis Juan Guerrero, que sigue de cerca en este punto el pensamiento de Malraux, "antes la obra estaba escondida en la profunda presencia de los dioses. Hoy, en cambio, está presente y es visible por la ausencia y oscuridad de lo divino. Antes la obra era transparente o por lo menos translúcida. Hoy ha adquirido un cuerpo propio y una opacidad peculiar: ya no deja ver a los dioses, sino que se muestra como tal, se exhibe como obra". (*Revelación y acogimiento de la obra de arte*, p. 39.) Primero el arte ordenaba sus estructuras para someterlas a un destino sagrado; luego, en las épocas "humanistas" de la decadencia griega y del postrenacimiento, para someterlas a las formas ideales de belleza del clasicismo moderno, que la naciente

estética ayudaba a definir desde el siglo XVIII; hoy el arte ordena sus estructuras para someterlas al estilo que se crea a sí mismo, autónomo, independiente, visible ya en sus manifestaciones como cosa humana, creación humana con que el hombre acepta y define su destino y al mismo tiempo se esfuerza en luchar contra él. Y Goya, en el umbral del arte moderno, del arte que se sabe agnóstico y autónomo, del arte que ha perdido contacto con lo divino, llega al final de una larga etapa de creación artística durante la cual la estética se ha esforzado por imponer formas ideales en gran parte eclécticas, en que la armonía y la sensualidad se han puesto al servicio de una sociedad elegante segura de sí misma y proclaman el triunfo de las apariencias y de lo agradable. Goya acabará con todo ello, aun cuando su mensaje no sea inmediatamente visible. Acabará, en primer lugar, con la sumisión ciega a la forma exterior, sensual y razonable. "Europa admitía entonces como algo evidente que dar la ilusión de la realidad de las cosas representadas era uno de los medios privilegiados del arte. Ahora bien: si el arte hasta entonces había tratado de hacerse dueño de cierto número de apariencias, se había definido siempre por una diferencia de naturaleza frente al mundo de las apariencias; la búsqueda de la cualidad que todo arte entraña lo lleva más bien a estilizar las formas que a someterse a ellas... Por ello no se reivindica la imitación de la realidad, sino la ilusión de

un mundo idealizado. Este arte tan cuidadoso de sus medios de acción... que daba tanta importancia a 'hacer girar' sus figuras, no fue en absoluto un arte realista; quería ser la expresión más convincente de una ficción, lo imaginario armonioso." (*Le musée imaginaire*, pág. 87.) Mundo idealizado, concreto y realista tan sólo para ser sensual, mundo de Arcadia y utopía amorosa, de barcas que van a Citeres y de fiestas galantes: lo sagrado ha sido ya escamoteado, substituido por una ficción neoplatonizante y teatral: "En un mundo imaginario que no tardó en convertirse en el mundo de las preferencias del hombre, la razón tenía que apelar bien pronto al placer y a la voluptuosidad." (*Ibid.*, p. 100.) El Renacimiento desemboca en un bosquecillo poblado de estatuas de mármol y de arlequines que tocan el laúd. No sin conseguir en su marcha numerosas victorias: "la callejuela de Vermeer y el ramo de Chardin comienzan a mostrar un mundo donde el hombre es menos hormiga que en el real." (*Ibid.*, p. 51.)

Dada esta situación sólo cabía esperar que el cambio radical viniera de aquel pintor que hubiera cortado los lazos que lo unían a lo social. Y esto es precisamente lo que ocurre con Goya. No es que deje de pertenecer a su sociedad y a su tiempo, lo cual sería, tomado al pie de la letra, cosa imposible. Pero es que lo ve todo desde fuera, como espectador. Y, sobre todo, como espectador que no aspira a triunfar, a agradecer, sino a monologar:



Goya. Gran disparate

“para que su genio pudiera hacerse aparente era necesario que se atreviera a abandonar la voluntad de ser agradable. Cortado de todos por su sordera, descubrió la vulnerabilidad del espectador, comprendió que al pintor le basta con luchar consigo mismo para ser, pronto o tarde, el conquistador de todo”. (*Saturne*, p. 25)

La soledad, el aislamiento en el ámbito del silencio, encierran a Goya en la esfera de los sueños cuando el pintor había llegado ya a un grado de “integración social” poco común. No olvidemos que este solitario era, por lo menos oficialmente, un cortesano, un hombre socialmente conocido y admirado, amigo de escritores, de políticos, respetado por los reyes. Y, sobre todo, que era un racionalista, un partidario del iluminismo dieciochesco que inspiraba a sus amigos liberales —afrancesados poco después, y a pocos pasos, algunos de ellos, del romanticismo—. Ortega, en su estudio sobre Goya, insiste especialmente en este aspecto de la personalidad goyesca. Y es que, sin duda, merece ser destacado, pero, sobre todo, como arranque de un problema, el más hondo, quizá, de todos los relacionados con Goya: ¿cómo es posible que un racionalista, que un hombre que cree en las “luces”, en el sentido común, en la perfectibilidad humana, en la educación como medio de asegurar la felicidad de los pueblos, se pase la mitad de su vida dibujando brujas, monstruos y fantasmas? ¿Cómo es posible pasar de la fe en el progreso al aquelarre y el macho cabrío de la Quinta del Sordo?

Porque no cabe dudar de que Goya conocía y compartía —hasta cierto punto— las ideas avanzadas de sus amigos escritores y políticos. Abrimos, por ejemplo —casi al azar— el libro de Sarrailh sobre *La España ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII*: “Hasta el dibujo puede contribuir, a su modo, a esta tarea de unir a los hombres. ¿Acaso no es un lenguaje que todos entienden? ‘Sus signos hablan con todos los pueblos y a todos los hombres, y expresan las producciones de todos los climas y todos los tiempos. Cultivarle, pues, y los rasgos de vuestra mano presentarán un día, así a los ojos del malabar y el samoyedo como al sabio inglés y al industrioso chino, las producciones de este suelo.’ (Jovellanos.) Pero, más que el dibujo o la geografía, las lenguas vivas pueden servir para fundar la concordia humana. Ya veremos más adelante la importancia pedagógica que en este siglo se concede a tales disciplinas. Bástenos aquí señalar que Jovellanos es plenamente consciente del obstáculo terrible que constituye la multiplicidad de las lenguas para la unión de los hombres, ‘para la recíproca comunicación de sus bienes y sus luces’. Sabe que su estudio en ‘el único medio de franquear la barrera’ que divide a los pueblos, esperando —‘dulce y piadosa ilusión’— el día en que pueda establecerse una lengua universal, tal como la desea Condorcet, de quien Jovellanos es fiel lector.” (II, 1.) También Goya piensa en el lenguaje común: es el “Ydioma universal, dibujado y grabado por F. de Goya” de los *Caprichos*. Y el artista que trasciende los estilos de su tiempo, que niega la experiencia cotidiana y se lanza a volar por la noche tenebrosa de prerromanticismo es capaz de anunciar la publicación de los *Caprichos* con una gaceta triviale y razonable que sus amigos quieren reformar: “Como la mayor parte de los objetos que en esta obra se representan



Goya. Otra en la misma noche

son ideales, no sería temeridad creer que sus defectos hallarán, tal vez, mucha disculpa entre los inteligentes. Considerando que el autor no ha seguido los ejemplos de otro ni ha podido copiar tampoco de la Naturaleza, y si el imitarla es tan difícil, como admirable, cuando se logra; no dejará de merecer alguna estimación el que, apartándose enteramente de ella, ha tenido que exponer a los ojos formas y actitudes que sólo han existido hasta ahora en la mente humana obscurcida y confusa por la falta de ilustración avalorada con el desenfreno de las pasiones.” Es casi pedirle al público perdón por introducirle en el mundo de lo maravilloso.

Otro ejemplo de la sensibilidad de Goya en cuanto a problemas dieciochescos y lucha contra lo tradicional nos lo da el estudio, inteligente y preciso, de Edith Helman en la revista *Goya* (número 9) sobre los *Chinchillas*. Esos extraños personajes con candados en las orejas, envueltos en sus pergaminos como en una coraza, salen directamente (tras sufrir, claro está, una transformación plástica y poética) de la crítica social de una obra de Cañizares. Y todo esto no significa que Malraux no se dé cuenta de este aspecto de la personalidad de Goya. Señala, por ejemplo, la aparición fugitiva de ciertas figuras de la Justicia: “Divina razón —no deges ninguno”. Con un látigo en la mano, rodeada de cuervos (¿intolerancia? ¿reacción?). Los ahuyenta. Pero habrán de volver, más numerosos que antes. Lo único que cabe reprocharle a Malraux es que su ignorancia de la cultura española le lleva a veces a errores de detalle (Osuna escrito con ñ, por ejemplo; ciertas alusiones disparatadas a los Autos Sacramentales en el siglo XVIII y a un Jovellanos “colaboracionista”). Pero son menudencias. No ve, por otra parte, el lazo profundo que une a Goya con ciertos aspectos del mejor Quevedo, o (hacia el futuro) del mejor Valle-Inclán, retorcido y esperpéntico.

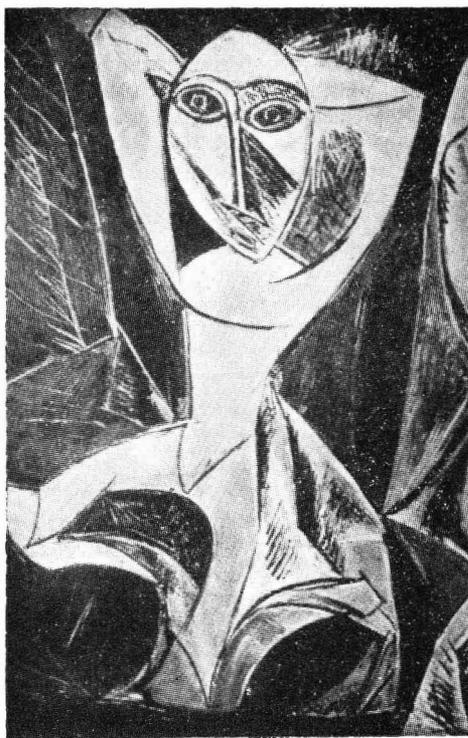
La estructura del *Saturne* de Malraux es a la vez histórica y poética. Examina el desarrollo del estilo —o los estilos— de Goya, su creciente exasperación, sus relaciones con otros artistas de su tiempo que intentaban igualmente dar rienda suelta a su imaginación —Magnasco, una generación antes; Fuseli, prácticamente contemporáneo; los caricaturistas del siglo XVIII—. Pero por debajo de la trama normal de un libro de historia del arte surge,

una y otra vez, la voz del poeta: el libro es mucho más que un ensayo de historia del arte. Es (aunque el autor lo niegue) un capítulo, un fragmento, extraordinariamente desarrollado, de su visión general del arte de todos los tiempos tal como queda expuesta en la *Psychologie de l'Art* y en las *Voix du Silence*. Por primera vez queda Goya plenamente situado en un ámbito más vasto que el de su siglo y su sociedad; por primera vez queda incorporado a la historia del arte, y, más allá de ésta, a la historia misma. Esto es posible sólo porque Malraux ve a Goya en detalle, sí, pero al mismo tiempo desde muy lejos: la perspectiva global que es la suya, y que los especialistas y eruditos no pueden conseguir, le permite situar a Goya, y, al hacerlo, darle toda su importancia. La radical ruptura del pintor español con su sociedad cortesana y afrancesada, con varios siglos de italianismo (que España no había aceptado sino a regañadientes), con el espíritu de conciliación, armonía y seguridad que parecía, hasta hace poco, el gran descubrimiento de los siglos modernos, resalta como hecho heroico, casi imposible. Y es que la “reconciliación” entre hombre y Dios, efectuada en el Renacimiento italiano, y extendida poco después por toda Europa, reconciliación destructora del único estilo sagrado que Europa había conocido, el de la Edad Media, pero irremediable desde el momento en que un Nicolás de Cusa, por ejemplo, proclamaba que Jesucristo era el hombre hecho perfecto, había echado por todas partes raíces muy hondas y duraderas. “Desde el siglo XVI, la idea del hombre formulada en Italia había sido puesta en duda tan sólo por gentes al margen de la sociedad; esto se aplica incluso a una Santa Teresa de Avila. Y la civilización europea no le había opuesto ninguna otra idea del hombre; el concepto de calidad en la representación, y después incluso en la pintura, se había basado en una sola idea fundamental, la de la Reconciliación entre hombre y Dios. La imitación de Caravaggio por Ribera no había hecho sino cubrir lo español, a través de Nápoles, con una forma más dura de italianismo.” Incluso Velázquez había aceptado el espíritu de lo italiano, su poetización, su tendencia a lo mayestático, lo espectacular. “El Siglo de oro, como el Siglo de Luis XIV, aceptaba el mundo; lo mismo hacía Venecia. Goya lo rechazó, e intentó dar a su rechazo la misma fuerza y brillantez que el Occidente había logrado al aceptarlo.” Sobre esto habría quizá, por otra parte, mucho que decir, y sobre todo desde el punto de vista literario; pero el propio Malraux se corrige y completa en otro pasaje: “el barroco español —afirma—, el barroco de un país en que el hombre no se había ‘reconciliado’ con Dios y el infierno no había dejado de existir, conservaba en la escultura tantos planos góticos...” “No puede haber duda de que los artistas españoles soportaban con impaciencia la influencia ejercida por el arte italiano. Habían aceptado los éxtasis barrocos en que confluían la sensualidad y la espiritualidad; pero en Italia confluían en la sensualidad mientras que España había querido siempre unir ambas corrientes en Dios. Imaginemos a Santa Teresa frente a su estatua esculpida por Bernini... Era una extraña unión: por una parte Italia, que había convertido el desnudo en el símbolo mismo del arte; por otra, España, donde era castigado con un año de prisión, destierro y confiscación de bienes, y donde el único

desnudo que se nos ha conservado fue pintado —por el más grande pintor de su tiempo, Velázquez— casi en secreto, gracias al favor del rey. Si Italia se había esforzado durante siglos en armonizar al hombre consigo mismo, la meta de España había sido la disonancia interior. Al 'Cristo, hombre hecho perfecto' de Nicolás de Cusa todas las voces profundas de España replicaban que el único valor del hombre residía en lo que le debía a Cristo. Sin duda Goya no continuó el camino que señalaban aquellos índices tendidos hacia la divinidad; pero para él, como para la Edad Media, el hombre tenía poco valor excepto en la medida en que expresaba aquello que lo sobrepasaba." Palabras reveladoras, a la vez profundas e inquietantes, certeras e incompletas. Nos parece imposible resolver la riqueza del Siglo de Oro en una fórmula unitaria. Garcilaso y Góngora aceptan el mundo, con su belleza y su sensualidad; Cervantes se niega a permitir la constante introducción de valores absolutos, divinos, frente a los valores humanos; no le gusta esta "mezcla", y lo barroco en su estilo lo dará más bien la galería de espejos del perspectivismo y el relativismo que la espiral luminosa y ascendente de un Bernini o de la "noche oscura" súbitamente iluminada por arriba. En la picaresca sí se da esta aceptación de valores morales más o menos trascendentes, de origen con frecuencia ascético (pensemos en el *Guzmán de Alfarache* y sus sermones). Pero la picaresca es un género todavía mal estudiado, que empezamos, sin embargo, a conocer mejor, en parte gracias a los interesantes estudios de Stephen Gilman. Con frecuencia implica un rechazo de la armonía renacentista italianizante (aunque no en el *Lazarillo* ni en la picaresca cervantina), una delectación en lo abyecto, en lo distorsionado, en lo monstruoso, seguida de una breve moraleja (pero también las *Liaisons Dangereuses*, de Laclos, con su maquiavelismo racionalista-sensual, su sadismo latente o abierto, terminan en una moraleja que ningún crítico de hoy toma en serio).

Para Malraux el estilo "reconciliado" acaba por suprimir lo sagrado. Entonces cabe, como hace Goya, volver a lo sagrado por un camino indirecto; buscar lo que pudiéramos llamar "sagrado negativo", las potencias subterráneas, nocturnas, diabólicas; lo infrahumano; lo que está fuera del tiempo histórico por ser el tiempo mismo. "Goya descubrió que si el estilo italiano puede convertir a los hombres en figuras divinales, es el arte en sí el que convierte al artista en rival de los dioses. Tanto da que embellezca su asunto o no, que sea el arte de Velázquez o el de Rembrandt; importa poco que el artista trate de poseer los cielos o la noche, con tal que ambos tengan la profundidad suficiente. Goya no avanzaba a tientas hacia Dios, sino hacia un poder más viejo y más allá de la salvación, el eterno Saturno." Y es que era ésta, quizá, la única puerta de escape. La racionalización de la emoción religiosa, al perder el espíritu combativo, había cortado el contacto entre el arte y el mundo subterráneo. "Voltaire creía haber refutado a Pascal, pero no hizo sino refutar a los que estaban 'utilizando' a Pascal, y olvidó que las raíces de aquel árbol seco se hallaban indestructiblemente enterradas en lo profundo de la tierra. La eterna cuestión: '¿Cuál es el sentido de la vida puesto que el hombre es mortal?' había sido contestada durante siglos únicamente en términos

cristianos. El racionalismo agnóstico de la época la pasaba por alto o creía haberla acallado; consideraba la *Biblia* meramente como historia sospechosa y dudosa, o trataba, con Rousseau, de convertir el amor en un medio de imponer la justicia, olvidando que el amor predicado en la Montaña no pertenecía al corazón sino al alma, no era sentimental sino metafísico, y que si se había extendido por Europa, no era porque tratara de reconciliar a los hombres sino más bien porque trataba de arrancarlos a un mundo ahito de muerte. Contra la muerte metafísica, empezando por su manifestación perentoria, la crueldad, iba dirigida la respuesta de Goya. Su sordera no le impedía escuchar la voz que no se acalla jamás. Sabía que esta voz no acepta respuesta alguna, pero también que existe entre ella y el arte el mismo diálogo, majestuoso y desesperado, que entre ella y el amor." La obra de Goya iba a cambiar radicalmente el espíritu europeo. Claro está que



Picasso. La gran bailarina de Aviñón

un hombre solo, por genial que sea, difícilmente podrá cambiar la historia en forma tan decisiva. Pero tras Goya estaba España. "Cuando Goya nació, el espíritu europeo había sido considerado como un sistema jerárquico; cuando murió, tal espíritu apenas si tenía sentido alguno. Con el Renacimiento el arte se había ido separando de lo que expresaba. Había pasado del servicio de la religión al de la civilización, y de una imagen ornada que el hombre había hecho de sí mismo. En el conjunto coherente de ideas comunes aceptadas, de origen italo-francés, que había conquistado Europa, la 'ilustración' de los filósofos no chocaba en modo alguno con la de los jesuitas que les dieran las primeras lecciones. Los revolucionarios franceses se entusiasmaron con David. Todo el arte de la época era una jerarquía... Jerarquía que Goya rechazó o ignoró. Se ha afirmado que España estaba obsesionada por la jerarquía; pero la etiqueta de la Corte, como un ceremonial bizantino, pertenecía a la esfera de la religión. España era considerada en aquella época, con justicia, como enemiga del refinamiento; el error consistía en juzgarla bárbara, y de vez en cuando se en-

cargó de probarle al mundo su error." Orden y lógica habían destruido el misterio; España, a través de Goya, lo revive. "En un siglo que daba la palma a lo consciente —y a la lógica, hasta llegar al pie de la guillotina— Goya introdujo lo inconsciente. Los parlanchines personajes de Sade llevan en el rostro la palidez del calabozo, mientras que las figuras de Goya traen consigo la noche fantasmal, pero los dos tienen el mismo adversario: la 'ilustración' que Sade y Goya creían admirar." Terror y magia oponen al racionalismo una confusa presencia a la vez sobrehumana e inrahumana, una profundidad vertical hacia arriba y hacia abajo, en que lo demoníaco y lo fantasmal forman una sola masa horrible, un solo monstruo de mil cabezas. No hay solución clara a los problemas que plantean el misterio y el terror, porque lo importante es que no la haya; no satisfacerse demasiado pronto, no tranquilizarse ni adormecerse. Goya era un profeta —afirma Malraux— pero no sabía bien de qué. Es decir: su arte estaba a medio camino entre el profeta y el médium. Pero lo que no podía Goya ver claramente se nos aparece hoy con luz cegadora: Goya era el profeta de un mundo contemporáneo que desconfiaba de toda reconciliación con la divinidad, en que el eterno diálogo con lo sagrado se ha convertido —a partir de Dostoyevsky, y, sobre todo, de Kafka— en un intercambio de preguntas, maldiciones y blasfemias. Los hombres del Renacimiento creían en lo sagrado y unían a él el hombre mediante un sistema de jerarquías, de valores; el siglo XVIII creía sobre todo en ese sistema de jerarquías; hoy volvemos los ojos a lo sagrado pero vemos en él un caos, o una presencia esencialmente irreductible a los valores humanos, irreductible y activamente hostil. Hay, pues, entre el hombre y lo sagrado, un *malentendido* radical pero sigue el diálogo. Y sigue en el estilo que le dio Goya a fines del siglo XVIII y principios del XIX. En este sentido puede decir Malraux en su introducción que el genio de Goya consiste en "haber descubierto un estilo que es comparable a los grandes estilos religiosos". Pero es quizá la primera vez que el contacto con lo sagrado ha traído consigo no la esperanza —o por lo menos la vaga seguridad de formar parte de un todo indestructible— sino el terror y una nueva clase de soledad. Una soledad activa, dinámica, alucinada. Soledad en el diálogo, porque el diálogo es ahora desolado, desorientador: es como un viejo chiste en que hablan dos sordos. Ni la sexualidad misma conseguirá sacar de su soledad al hombre de los *Caprichos*. "En la esfera sexual la sátira había tratado hasta entonces de la lujuria, es decir, del exceso; Goya ataca el sexo mismo, 'lo absurdo que es ser un hombre.'" Del humorismo sombrío de Goya al "humor negro" del surrealismo no hay más que un paso. O mejor dicho: son los dos una misma mueca, mezcla de desafío y desesperación.

Para comprender plenamente la modernidad de Goya hay que volver los ojos a todo un sector de la literatura contemporánea que se mueve entre dos polos: por una parte, la búsqueda de un elemento sagrado primitivo que tiene mucho que ver con el cristianismo pero más aún con un mundo mágico, nocturno, derivado de Hölderlin, de Novalis, y de los presocráticos; por otra, con un esfuerzo por desenmascarar al hombre satisfecho y reconciliado que es hoy el heredero ligeramente degenerado

de los ideales de la Ilustración: el estudio de la mala fe en Sartre, la galería de retratos descrita en la *Náusea*, la lucha contra la hipocresía en Unamuno, en Bernanos, en tantos otros. La hipocresía es precisamente la máscara sonriente y satisfecha que nos separa de lo sagrado y que la literatura existencialista trata de arrancar; pero la noche de lo sagrado está llena de monstruos. Ya Kierkegaard había luchado contra la hipocresía en el siglo pasado, y había adivinado las formas monstruosas de lo sagrado sin haber podido dibujar sus perfiles. Bernanos continúa la obra de Kierkegaard desde suelo cristiano; otros escritores combaten desde terreno distinto. Son, en cierto modo, "rebeldes sin causa", puesto que al adentrarse en el campo de lo absurdo pierden la posibilidad de demostrar lógicamente que tienen razón; pero por lo menos no retroceden ante el peligro. Y Malraux ha sido uno de los más valientes, incluso en el análisis de las razones de esta rebelión: "Hay, sin embargo, un medio decisivo de quedar separado de la comunidad de los hombres —escribe en *Les noyers*— y es la humillación, la vergüenza." A diferencia de Kafka, de Sartre, de Camus, al hacer frente a la finitud del hombre Malraux descubre que esa finitud implica también una vergüenza, una pasividad frente a la violación monstruosa de fuerzas hostiles, como la que describe en una escena entre soldados en *Les Conquérants*. Contra ese pecado original cabe luchar mediante la acción desesperada y violenta; frente al masoquismo de la angustia y la soledad sus héroes responden con un gesto de rebelión y de sadismo. Hay que negarse a la humillación, a pesar de que, como había dicho ya en *La voie royale*, "la muerte está ahí, ¿lo veis?, como prueba irrefutable de lo absurdo de la vida". La violencia de Malraux es más erótica que la de Goya, y, como ha dicho R. M. Albérès, "le hace sentir la liberación del hombre frente al destino como una afirmación sexual": pero es, en esencia, la misma. Los fantasmas se han sexualizado, han tomado un tinte político, han proyectado hacia afuera una crisis psicológica o social; pero siguen en pie. "*Mais qu'est-ce que l'homme venait donc foutre sur la terre*". El reino de los fantasmas diabólicos, inhumanos, sagrados, no es *solamente* del otro mundo. Al tomar conciencia de su presencia, "el único animal que sabe que debe morir" ha vuelto a entablar con ellos un diálogo trágico.

Este diálogo no le era desconocido a la época romántica; el cambio de ambiente que Goya representa empezaba a triunfar. Obermann escribía: "El hombre es perecedero. Es posible; pero perezcamos resistiendo, y si nos está reservada la nada, no hagamos que sea un acto de justicia." Malraux podría firmarlo. Y no es Goya el único en debatirse entre racionalismo e irracionalismo; al hacerlo revela la *condición humana* vista por Camus: "Este mundo en sí mismo no es razonable; es todo lo que de él puede decirse. Pero lo que es absurdo es la confrontación de este existir irracional y del deseo exasperado de claridad cuya llamada resuena en lo más profundo del hombre. Lo absurdo depende tanto del hombre como del mundo. Es, por el momento, el único lazo que los une". Camus le pide al hombre contemporáneo que reconozca francamente que el mundo no alberga en sí esperanza alguna, comprensión de ninguna clase, que el hombre, deseoso de claridad y de justicia, y el universo incoherente y sordo,

no parecen creados por el mismo demiurgo. El hombre lo olvida a veces; la peste y la guerra se lo recuerdan. (Ya los antiguos gnósticos creían que la creación había sido un error, un accidente desgraciado imputable a fuerzas ajenas a Dios. Y Malraux dice de Goya que como Brueghel y como Bosch "Goya parecía no oír nada ya sino los murmullos de su lenguaje secreto. Y lo que entendía era que su enemigo era la Creación.")

Creemos que el apreciar la importancia, la motivación y el valor de una obra consiste ante todo en ver sus relaciones con algo más vasto: darse cuenta de cómo funciona esta obra dentro del desarrollo general de una cultura, de un ambiente dados. Esto es lo que nos parece ha tratado de hacer Malraux con Goya: verlo articulado en el conjunto de la sensibilidad moderna; ver prefiguradas en él algunas de las tendencias más características de la cultura contemporánea, comprender a Goya desde nuestro tiempo, que es, a la postre, la única manera en que cabe comprenderlo. A nuestra vez hemos tratado de señalar en qué forma el estudio de Malraux funciona dentro del conjunto de sus estudios de arte, y en qué forma sus estudios de arte no son sino la prolongación —a veces exasperada, a veces victoriosa— de su posición general ante el mundo contemporáneo tal como la exponen sus novelas. Al fin y al cabo su punto de vista está condicionado por sus "circunstancias", y éstas, para bien o para mal, son también, en gran parte, las nuestras, las de todos. Lo único que el artista

consigue es ver con más claridad y vigor lo que está a la vista de todos. Malraux reproduce en su obra las alternativas de soledad y comunión, de racionalismo e irracionalismo, de esperanza y amargura, con que, a bandazos, va navegando la sociedad contemporánea. Pero —y esto es importante— por estar dotado a la vez de una conciencia histórica muy vasta y de una evidente receptibilidad a los valores estéticos puede proyectar este doble movimiento —de retirada y retorno— a la obra artística del pasado inmediato y ver hasta qué punto esta obra, en este caso la de Goya, prefigura y anuncia los movimientos más vastos de nuestros días. Soledad y comunión, las alternativas de Goya, son también las nuestras. Lo único quizá nuevo es que Goya al buscar la comunión profunda con las cosas, con la imaginación, con el yo interior, con lo "sagrado negativo", desemboca de pronto en una nueva soledad. Esto, que a Goya debía parecerle asombroso e incomprendible, es algo con lo que ya empezamos a estar familiarizados. Las voces del interior del ser, del "más allá", de la "otredad", hablan —no sólo en Goya; también, en nuestros días, en el Eliot de *Waste Land*, en el Neruda de *Residencia en la tierra*, en el Sartre de *La náusea*, en tantos otros— un lenguaje extraño, casi incomprendible. La gloria de Goya —y de tantos artistas y escritores contemporáneos— es que no sólo no han dejado de escuchar esta voz extraña, "*full of sound and fury, signifying nothing*", sino que han seguido el diálogo con ella.

## PALABRAS...

CON ESTAS PALABRAS quiero arrepentirme y desdeñarme, Angela Figuera Aymerich... De cosas que uno ha dicho, de versos que uno ha escrito. Porque yo fui el que dijo al hermano voraz y vengativo, cuando *aquel día*, nosotros, los españoles del éxodo y del llanto, salimos al viento y al mar, arrojados de la casa paterna por el último postigo del huerto... Yo fui el que dijo:

*Hermano... tuya es la hacienda...  
la casa, el caballo y la pistola...  
Mía es la voz antigua de la tierra.  
Tú te quedas con todo  
y me dejas desnudo y errante por el mundo...*

*Mas yo te dejo mudo... ¡mudo!...  
Y ¿cómo vas a recoger el trigo  
y a alimentar el fuego  
si yo me llevo la canción?*

Fue este un triste reparto caprichoso que yo hice, entonces, dolorido, para consolarme. Ahora estoy avergonzado. Yo no me llevé la canción. *Nosotros* no nos llevamos la canción. Tal vez era lo único que no nos podíamos llevar: la canción, la canción de la tierra, la canción que nace de la tierra, la canción *inalienable de la tierra*. Y nosotros, los españoles del éxodo y del viento... ¡Ya no teníamos tierra!

Vosotros os quedasteis con todo: con la tierra y la canción. Nuestro debió haber sido el salmo, el salmo del desierto, que vive sin tierra, bajo el llanto, y que sin garfios ni raíces se prende, se agarra, anhelante, de la luz y del viento.

Yo hablé también un día del salmo. "El salmo es mío", dije, "el salmo es una joya que les dimos en prenda los poetas a los sacerdotes... y ahora lo llevo, me lo llevo del Templo, me lo llevo en mi garganta rota y desesperada..." Y dije también: "El salmo fugitivo y vagabundo es el lenguaje del español del éxodo y del llanto..." Palabras, palabras nada más. Yo no me llevé el salmo tampoco. *Nosotros* no nos llevamos el salmo.

Al final todo se hizo grito vano, lamento hinchado, blasfemia sin sentido, palabras de un *idiota llenas de estrépito y de furia* que se perdieron como burbujas de hiel en el vacío...

Y nos quedamos luego todos mudos... Los mudos fuimos nosotros. ¡Los desterrados y los mudos!

De este lado nadie dijo la palabra justa y vibrante. Hay que confesarlo: de tanta sangre a cuestras, de tanto caminar, de tanto llanto y de tanta injusticia... no brotó el poeta.

Y ahora estamos aquí, del otro lado del mar, nosotros los españoles del éxodo y del viento, asombrados y atónitos oyéndoos a vosotros cantar: con esperanza, con ira, sin miedo...

Esa voz... esas voces... Dámaso, Otero, Celaya, Hierro, Crémer, Angela Figuera Aymerich... los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... vuestros son el salmo y la canción.

México, junio 1958

LEON FELIPE

## VEINTE HIMNOS SACROS DE LOS NAHUAS

Por Angel Ma. GARIBAY K.

EN FECHA PRÓXIMA comenzará a distribuirse el tomo II de la serie Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl, que viene publicando el Seminario de Cultura Náhuatl, afiliado al Instituto de Historia de la Universidad Nacional, titulado Veinte himnos sacros náhuas, obra de Angel Ma. Garibay K. \* El primero de estos tomos, preparado por Miguel León-Portilla, comprende interesante material en idioma náhuatl, recogido por Sahagún de labios de los indios acerca de los Ritos, Sacerdotes y Atavios de los Dioses.

Este segundo tomo que ahora nos ofrece Don Angel María Garibay K., presenta el texto náhuatl y una nueva versión rigurosamente fiel de Veinte Himnos Sacros, probablemente los más antiguos del mundo náhuatl prehispánico.

El libro de Garibay ofrece además un amplio comentario de cada uno de dichos himnos, en los que se esclarecen y tocan puntos de máxima importancia acerca de la cultura intelectual de los antiguos mexicanos. Enriquecen a su obra cinco apéndices en los que se incluyen también varios himnos de otras procedencias, "con el fin de hacer ver, dice Garibay, que esta producción literaria de carácter sacro no es algo eventual...". Los textos que se incluyen en esos apéndices provienen de la "Historia Tolteca-Chichimeca", de la colección de "Cantares Mexicanos", del manuscrito llamado "Romances de los Señores de la Nueva España", de la "Crónica Mexicáyotl", y de los que recogió más tarde el Bachiller Hernando Ruíz de Alarcón, hermano del gran dramaturgo. A continuación publicamos un poema con una parte de su comentario, para dar una idea del contenido de este valioso libro. Se trata de el himno sacro que dentro de la serie lleva el número XIV y que según indica el manuscrito original "se cantaba cada ocho años en la fiesta de Atamalcaliztli":

AQUI ESTA UN CANTO (QUE) SE CANTABA CADA OCHO AÑOS CUANDO LA EPOCA DE COMER TAMALES DE AGUA

(VERSION)

## I

Mi corazón es flor: está abriendo la corola,  
Ah, es dueño de la media noche.  
—Ya llegó nuestra Madre, ya llegó la diosa:  
Tlazolteotl.

- 5.—Nació Centéotl en Tamoanchan:  
donde se yerguen las flores: I-Flor.  
Nació Centéotl en región de lluvia y niebla:  
donde son hechos los hijos de los hombres,  
¿dónde están los dueños de peces de esmeralda!

## II

- 10.—Ya va a lucir el sol, ya se levanta la aurora:  
ya beben miel de las flores  
los variados pechirrojos, donde está en pie la Flor.  
En tierra estás en pie cerca del mercado,  
tú eres el Señor, tú, Quetzalcóatl.
- 15.— ¿Sea deleitado junto al Arbol Florido:  
los variados pechirrojos, los pechirrojos  
oid.  
Ya canta nuestro dios:  
oidlo,
- 20.— ya cantan sus pechirrojos!  
¿Es acaso nuestro muerto el que trina?  
¿es acaso el que va a ser cazado?  
—Yo refrescaré con el viento mis flores:
- 25.—la flor del sustento (humano), la flor (que huele  
a maíz tostado)  
donde se yerguen las flores.

## III

- Juega a la pelota, juega a la pelota el viejo Xólotl:  
en el mágico campo de pelota juega Xólotl:  
el que viene del país de la esmeralda. ¡Míralo!
- 30.—¿Acaso ya se tiende Piltzintecutli  
en la casa de la noche, en la casa de la noche?  
—Príncipe, príncipe:  
con plumas amarillas te aderezas,  
en el campo de juego te colocas,

- 35.—en la casa de la noche, en la casa de la noche.  
El habitante de Oztoman, ay, el habitante de Oztoman  
lleva a cuestras a Xochiquetzal:  
allá en Cho'ula impera.  
¡Oh ya teme mi corazón,  
40.— oh, ya teme mi corazón:  
¡llegó Centéotl:  
vayamos a...  
El habitante de Oztoman, el de Chacaia:  
su mercancía, orejeras de turquesa,  
45.—su mercancía, ajorcas de turquesa.  
El acostador, el acostador se acuesta:  
—¡Ya con mi mano hago dar vuelta a la mujer,  
yo soy el acostador!

## COMENTARIO

Este poema es de los más interesantes y valiosos de la colección. Y también de los más difíciles de comentar, tanto por la oscuridad propia, como por la multitud de complejos que entraña. Trataré de no rebasar las lindes de la discreción, ciñendo mis notas a lo esencial.

El título es muy valioso desde luego. Repito su versión: "Aquí está un Canto: se cantaba cada ocho años cuando la época de comer tamales de agua."

Esta fiesta está descrita en el texto de Sahagún y en el primer ensayo de notas lleva consigo la reproducción de la imagen gráfica que le dieron los habitantes de Tepepulco, cuando empezó su indagación. La fecha de "ocho años" hizo concluir a Sel'er que se trataba del ciclo o período, como se quiera llamar, de Venus, estrella matutina y vespertina a su tiempo. Probablemente tiene toda la razón. Este planeta fue muy bien observado tanto por mayas como por toltecas. No solamente conocieron la estrella, cosa fácil en el Altiplano, por ser tan brillante, sino que estudiaron sus etapas de aparición y desaparición y le dieron varios nombres, y le atribuyeron distintos efectos, que aunque muy gratos de saberse, no es lugar de reproducir aquí para no agravar demasiado este trabajo. Resumo lo dicho por un perito en estas materias: "Venus desaparece 8 días en la conjunción inferior, es visible 236 días como lucero matutino, desaparece 90 en conjunción (teóricamente unos 45 días antes y unos 45 después), es visible 250 como lucero de la tarde. Su máximo brillo lo tiene 36 días antes y 36 días después de la conjunción inferior. Su revolución sinódica se estima en 583,92 días, y la sideral en 224,70 días." (Escalona Ramos, Cronología... p. 276 y ss.)

Lo cual, en términos populares, quiere decir que el sol y el planeta Venus se hallan en la misma correlación celeste y se ven casi en los mismos sitios.

Este es el "baile divino" que se celebra en el poema; este también el "mágico juego de pelota", que canta. Para el vulgo, bastaba la celebración exterior, que el mito y el poema hacen viva: el sabio por su parte entrevé otra realidad. Preferimos quedarnos con el vulgo y ver en el poema una manifestación lírica, más bien que una disertación astronómica. Gustosamente la dejaremos a los sabios indagadores de los sistemas astronómicos de los antiguos.

En el complejo literario cabe hacer estas divisiones.

1. El poeta, a medianoche, con el corazón que se abre como flores, se dispone al canto (1-2).
2. Llega la Diosa Madre en su aspecto de diosa de la basura, o sea de la fecundidad (3-4).
3. Canta el poeta el nacimiento del dios de la mazorca en la región de Tlalocan, bajo bellas imágenes (5-9).  
En este punto podemos hacer una división de partes. Es como el prelude de un drama que sigue.
4. Llega el sol y con él se pone en el amplio recinto del mercado el dios Quetzalcóatl (10-14).
5. Sigue un canto a la deidad que mora en el Tlalocan, con sus aves preciosas, transformación de los muertos (15-23).
6. Responde el dios aludido y promete la ayuda para la fecunda producción de la tierra (24-26).

Esta puede ser la parte primera del drama sacro, reducido a esquema en este canto. Vamos a la segunda:

7. El divino juego de pelota. Xólotl con Quetzalcóatl y el Sol (29-35).

La parte final, mutilada como en tantos otros poemas, es la celebración del triunfo:

8. El dios lleva a cuestras a la diosa del amor y en vano se opone a esta transportación Cinteutl ayudado por el sol (36-45).

9. El fin es el concúbito sacro (46-48).

Núcleo de un drama, o ciclo de dramas, que acaso quedaron en el hondo abismo del olvido. La pura enumeración de temas nos hace ver la posibilidad de todo un tratado de exposición. A la nuestra sobria vamos a proceder ahora.

Aún conviene para la inteligencia de lo dicho y de lo que ha de decirse, hacer un resumen de los actos con que se celebraba la fiesta de cada ocho años, en la llamada *Atamalculiztli*, o también *Atamalculoyan*, por los tamales sin condimento ni sal que en esos días se comían.

Siete días de ayuno de todo condimento y de abstinencia sexual se guardaban antes de la festividad.

En ella se celebraba el renacimiento del Maíz, en su forma divinizada, o sea, con nombre náhuatl, de Cinteotl.

Un acto de importancia era el baile general de los dioses, representados por personas que vestían sus insignias distintivas. El texto dice para designar este acto *teteu itotilo*; "el tiempo de bailar de los dioses".

Muy importante era la representación con disfraces, en que se presentaban con atavíos de colibrí, mariposa, abejón, mosca, pájaro, escarabajo, y otros más (*huitzitzilin*, *papalotl*, *xicotli*, *zayoli*, *tototl*, *temolli*, *tecuilaololo*). Más rara es otra clase de disfraces: "de sueño, con tamales de frutos como collar, con collares de carne de gallina" (*cochiztli ixocotamalcozqui*, *totolnacatl incozqui*).

Había al fin quien se presentara con disfraz de "pobre, vendedor de legumbres, vendedor de leña" (*motolinia*, *motequi-*

*quilmaquila*, *motecuacuamaquila*), o de leprosos (*teucucuxqui*). La más bizarra manifestación era la de "aves, buhos, lechuzas" (*totome*, *teculotl*, *chichitl*). ¡Un verdadero carnaval con sus farsas y sus regocijos populares que Sahagún recogió diligentemente en el Apéndice a las Fiestas!

Una de estas extrañas diversiones era el engullimiento de culebras acuáticas y ranas vivas que hacían los habitantes de un barrezuelo del sureste de Tenochtitlán, llamado Mazapán, o Mazatlán. Nada tiene que hacer en este lugar el lejano Mazatlán de la tribu mazateca, como pensó Selser.

Todo llegaba a su fin con un reparto de tamales de fruta, con que el rey agasajaba al pueblo, eso tras una larga procesión que daba cuatro vueltas al templo mayor.

En la fiesta como se puede advertir, por estos ligeros rasgos que pudieran ampliarse sin medida, había una rememoración de hechos sacros en diversas fases. La renovación del maíz, la celebración de un rito misterioso del cielo, la lucha por la obtención de la vida y el final triunfo, son de los aspectos que veremos en el poema más o menos indicados, con claridad a veces, otras entre penumbras.

\* Informantes de Sahagún, 2, *Veinte Himnos Sacros de los Náhuas* (Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl). Los publica en su texto, con versión, introducción, notas de comentario y apéndices de otras fuentes, Angel M<sup>o</sup> Garibay K. Seminario de Cultural Náhuatl, Instituto de Historia, UNAM, México, 1958. 277 pp.

## AUTOBIOGRAFIA

CONVIENE, por lo pronto, no hacerse muchas ilusiones sobre el valor filosófico de una autobiografía, y no, desde luego, por tratarse de la propia —modestia de buen gusto—, sino porque, en general, la filosofía y la autobiografía parecen rechazarse como los dos polos de la verdad —o del error dirán algunos—, y de la insignificancia — dirán casi todos. "¿Qué ganamos con añadir vanidad al error?", sentenciaba Hegel en su *Fenomenología del espíritu*.

Entre las ideas de un filósofo y su vida no hay más que relaciones equívocas, son dos mundos que se tocan sólo por accidente, por un *malentendu*, para confusión. Se cuenta de Kant que era exacto y puntual hasta la pedantería; pero lo que nos importa es que su filosofía sea exacta y puntual, no su vida; pues tan concebible y real es en un pensador puntual un pensamiento inexacto, como en un hombre de vida desordenada, ideas exactas y precisas. La fealdad de Sócrates convive con la belleza de su pensamiento, a menos que se diga que era bello *interiormente* para salvaguardar a toda costa la anhelada correspondencia.

No hay paso de la idea a la vida, todo contacto produce un corto circuito y como resultado la oscuridad. Las cualidades de un sistema filosófico, como la coherencia, la fundamentación, la profundidad se predicán también de la persona del pensador y las crisis coincidentes de un pensamiento, y de una vida suscitan la ilusión de ser homogéneas. Pero nada autoriza esta suposición. Poner en crisis un pensamiento y vivir en crisis no tienen en común sino la palabra crisis.

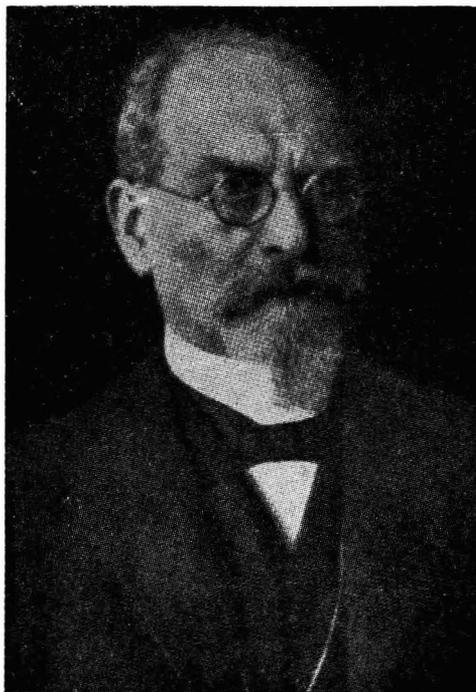
El 25 de septiembre de 1906, Edmund Husserl escribía en su diario: "Mencionaré la tarea que a mi parecer tengo que resolver en primerísimo lugar, si es que he de seguir llamándome filósofo. Me refiero a una *Crítica de la razón*. Una crítica de la razón lógica y práctica, axiológica en general. Sin haberme aclarado en sus grandes rasgos el sentido, esencia, métodos y perspectivas capitales de una crítica de la razón, sin haber esbozado,

## Y FILOSOFIA

Por Emilio URANGA

fijado y fundamentado, sin haber pensado hasta lo último sus contornos generales, no puedo real y verdaderamente vivir. Las torturas de la falta de claridad, de un dudar zozobante, las he sufrido hasta saciarme. Tengo que alcanzar cierta firmeza. Sé que me empeño en algo grande, muy grande, sé que enormes genios han fracasado en estas bregas, y si me diera por compararme con ellos, tendría de antemano que desesperar..."

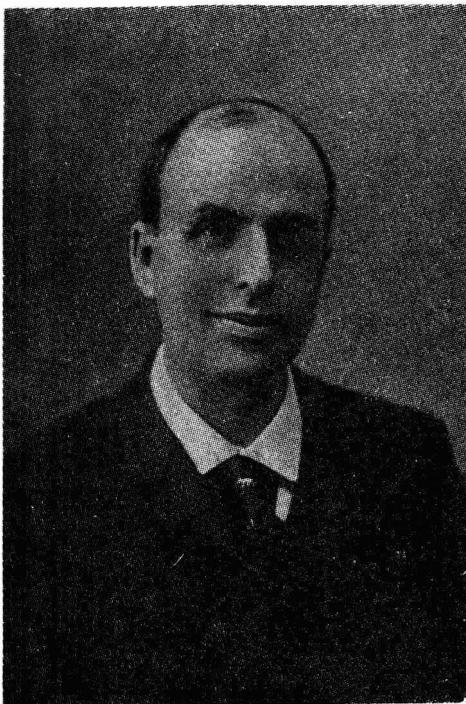
He aquí, sin duda un documento autobiográfico. A primera vista no hay más paisaje que el de un alma atenazada o torturada por la falta de claridad, zaran-deada por una duda zozobante y confe-



Edmundo Husserl

sando que sin resolverla no puede real y verdaderamente vivir, y que su víctima no merecería el título de filósofo. Podríamos completar los datos que nos aporta la carta con lo que nos dicen sus biógrafos. En ese año cumple Husserl los cincuenta, tiene detrás una de sus obras capitales —*Las investigaciones lógicas* (1900)—, es profesor de filosofía después de haberlo sido de matemáticas, jefe de una escuela prestigiosa... y tal señor, a esa edad vive en crisis, y se pone a pensar en serio en abandonar su cátedra de filósofo, retornar a la de matemáticas, o dedicarse, dice con toda seriedad, a redactar manuales *aprobemáticos* de lógica elemental para los alumnos de la *Realschule*, siguiendo el consejo de su admirado Bolzano, para quien la lógica es en último término "la ciencia que nos enseña cómo exponer las ciencias en tratados adecuados".

La crisis de Husserl terminó, como los cuentos de hadas en un desenlace feliz. El filósofo hincó su poderoso instrumento de análisis en los fenómenos que le eran poco claros, arbitro para resolverlos el famoso método de la *reducción*, y pudo continuar sus reflexiones y sus clases casi hasta el final de su vida "en la tranquila ciudad de Friburgo"... y sin embargo no es esto lo que importa. Lo que real y verdaderamente nos llama la atención de Husserl es que la crisis de que aquí habla no es una crisis vital, sino estrictamente filosófica que encontró sus vías de superación en su propio elemento, aunque, y esto también es filosófico, tal crisis está dicha en términos vitales, familiares, entrañables. Un aforismo de Hegel, de la época de Jena, precisará lo que queremos insinuar: "La mujer del campesino vive en el círculo de su *Liese* — su vaca preferida, y de sus terneras negras y pintadas; vive también en el mundo de su hijo Martincillo y de su Ursula, la sirvienta. Para el filósofo son tan familiares, como las vacas para la campesina, la infinitud, el movimiento, las leyes sensibles, etc. Y así como la mujer del campesino habla compungida de su hermano y de su difunto tío con todos sus pelos y señales particulares, así también habla el filósofo de Platón, de Spinoza, etc. Tanta realidad tienen aquéllos como éstos,



Marcel Schwob

aunque estos últimos los aventajen en eternidad.”

En el filósofo de casta las ideas están cargadas de vitalidad, de familiaridad, va en ellas. En la obra de Husserl abundan las llamadas al yo, a la responsabilidad individual. “*De tua res agitur*”, dice en el apéndice a sus *Ideas I*, apostrofando, amonestando, como si se tratara de una carta personal dirigida a un discípulo “existencial” al que instara a *s’engager*. Pero ¿debemos dar más que un valor retórico a tales procedimientos? Basta abrir el *Discurso del método* de Descartes o la *Reforma del entendimiento* de Spinoza para topar con semejantes giros persuasivos. ¿Existencialistas *avant la lettre*? En modo alguno. Simple y llanamente filósofos, grandes filósofos artistas que se han percatado de la eficacia que entraña *estilizar autobiográficamente la filosofía*, modularla con el sabor de una confesión, de un testimonio personal, auxiliados por esa concreción que como dice Hegel, tienen las ideas en esos pensadores. Nada tan cercano a la ilusión de la vida, como la vida personal, nada que procure la sensación de que no se vive entre abstracciones como personalizar las ideas, revestirlas de las formas de una vivencia personal, de una crisis individual, incanjeable, dramática, patética.

Porque por un momento “pongamos entre paréntesis” la personalidad de Husserl como pensador y enfrentémonos a las líneas de su diario como si se tratara exclusivamente del documento autobiográfico de un hombre cualquiera. ¿Tienen algún valor? Tal vez. Quizá hallarían su lugar en libros como los de la señora Charlotte Bühler, *El Curso de la vida humana como problema psicológico*, o en otros semejantes, pero no en la historia de la filosofía. No serían estilizaciones autobiográficas de un pensamiento, sino simple y llanamente autobiografía, documento, encuesta, *test*, anónimo, para más, o firmado por un sujeto insignificante. En cambio sabiendo que se trata de unas líneas de Husserl la cosa cambia. Su valor lo reciben de quien viene, el pensamiento del filósofo es la mejor de las recomendaciones para todo lo que quiera decirnos bajo la forma de autobiografía, en cartas, en confesiones, en conversacio-

nes, en entrevistas, o en sus propios tratados estrictamente filosóficos, como en el caso de Descartes y de Spinoza. Ante todo porque ese pensamiento existe, pues no nos las habemos con “sistemas imaginarios”, con biografías de un pensamiento inconsistente, o que se ha perdido, o que nunca se formuló, o que es insignificante.

El biógrafo nato no repara quizá en el valor del personaje sino en el interés de la vida misma. Pero en estos extremos la biografía vale exclusivamente por efecto del biógrafo. Recuerdo la biografía de un pillo londinense escrita por el doctor Johnson, o la del soldado don Alonso de Contreras tan loada por don José Ortega y Gasset. ¿Qué importa en este caso la obra objetiva que no existe? Pero tratándose de filósofos la cosa cambia. Husserl

es ante todo las *Investigaciones*, las *Ideas* tan reales como las *crisis* de su vida personal, pero como dice muy juiciosamente Hegel, con la ventaja de su *eternidad* o de su pervivencia, si es que no se quiere ser tan solemne como el profesor de Jena.

En sus *Vidas imaginarias*, Manuel Schwob agudiza muy irónicamente la situación que aquí debatimos. “He rebuscado”, viene a decirnos —cito de memoria—, “toda la filosofía de Aristóteles y no he podido dar con la clave, o desentrañar su misterio.” ¿Del pensamiento de Aristóteles, de la esencia de la metafísica?, nos preguntamos. “¡Oh, no!”, contesta displicente Schwob. Lo que ningún bigrafo, escoliasta, o intérprete de Aristóteles ha logrado aclararme es porque se hallaron en su cuarto, al morir, innumerables vasijas de aceite de Lesbos!”

## C I R O A L E G R I A : D E L A S E R P I E N T E D E O R O A E L M U N D O E S A N C H O Y A J E N O

Por E. S. SPERATTI PIÑERO

DE LA PRIMERA a la última de las novelas de *Alegría*, el tema central es el hombre, indio o mestizo, del Perú. Encaradas desde este punto de vista, pueden considerarse bajo el rótulo general de novelas indigenistas. Pero la forma de tratar el tema varía, lo mismo que el tono y la intención.

*La serpiente de oro* (1935), fundamentalmente poemática, exalta a los balseros del Marañón, cuya vida y cuya muerte depende por completo del río bienhechor o despiadado, verdadero símbolo del destino. “¡Nuevo Dios!”, lo llama el cholo narrador. Y como a Dios se le dirigen los hombres que trabajan en sus orillas o en sus aguas:

*Río Marañón, déjame pasar;  
eres duro y fuerte,  
no tienes perdón.  
Río Marañón, tengo que pasar:  
tú tienes tus aguas,  
yo mi corazón.*

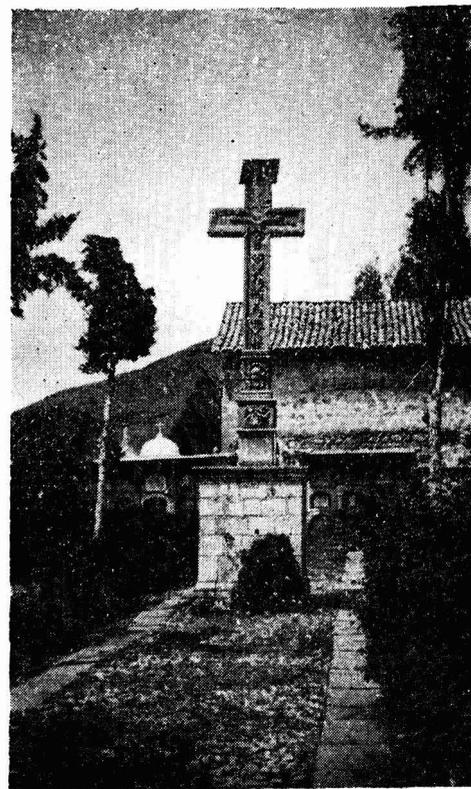
Pero el hombre, que conoce por experiencia el poder del río, que lo respeta y lo teme, sabe decir también, como lo muestra la segunda parte de la copla, su voluntad inquebrantable.

Su vida es de lucha, pues. Lucha constante con la corriente que ahoga y destruye. “Pero los cholos” son “de la corriente más que de la tierra” y, según la afirmación de uno de ellos, “no le juimos porque semos hombres y tenemos que vivir comues la vida”. Y si se muere, “¿qué más da?” Fatalismo, sin duda, al cual un héroe sencillo, ingenuo e inconsciente de su propia grandeza trasmuta en acción y en trabajo, en generosidad y en amor. Porque en esos “valles... la vida es realmente tal”.

Junto al río, hasta los señores parecen amansados. Así don Juan Plaza, hacendado de Marcapata, hospitalario e hidalgo, quien tiene “para los forasteros una cordialidad ancha y firme” y por el cual

la mirada de sus criados destella de fidelidad “atenta, solícita, inclinada y rendida”. Junto al río, los forasteros que llegan de Lima con ambiciones de dominio e ideas de superioridad, como don Osvaldo, suelen perder algo de su carácter. El río de oro puede también frenarlos definitivamente en su ímpetu conquistador encarnándose en la amarilla intiwará, cuya mordedura quita en segundos la vida, orgullo y ambiciones. El río, símbolo ahora de la antigua deidad serpentina del Incario, mata a quien quiere domeñarlo y quiere domeñar también a sus hombres por afán de codicia.

Otros peligros hay por las cercanías del Marañón. Peligros apenas señalados,



Cementerio del Cuzco

es verdad, pero no por eso menos reales. Están en los guardias civiles que vigilan las fiestas con aires de matones y se encarnizan con las presas fáciles que les ofrecen los cholos y los indios. El arma que esgrimen contra ellos es el pedido de la libreta cívica, "el mejor medio de perder a un chacrero". El incumplimiento de la conscripción militar, el simple olvido de la libreta, encierran siempre la amenaza de una posible y larga captura que aleja al hombre del trabajo y la familia, y termina por perderlo en las lejanías inhóspitas de la ciudad indiferente o de la costa malsana. La prepotencia de los guardias, en *La serpiente de oro*, es vencida por el coraje y la decisión de los cholos, por la solidaridad del pueblo y de su teniente-gobernador, que desvían a los perseguidores. Hay días de zozobra, sin embargo, porque los guardias son tenaces. Pero aun esa zozobra acaba sin mayores daños al cambiar el retén, aunque el peligro queda ahincado en el cuerpo de la novela.

Hay también la víctima que no soslayó la amenaza y quedó eternamente bajo su garra. Tal es el caso del "corrido", el fugitivo que cometió un crimen, quizá accidental, y vive luego acosado sin tregua, culpado hasta de los que jamás realizó: "... Y es un cristiano como todos: como usted, como yo. Sólo que es un corrido. La justicia lo persigue y él dejaría primero escapar, gota a gota, toda su sangre antes que dejarse atrapar y conducir a los pueblos, donde lo dejarían enmohecer como a un trasto inútil en el rincón de cualquier cárcel en tanto que, sobre una mesa, se amontonaría el papel sellado. Cuando el rimero de folios fuera juzgado suficiente, él marcharía entonces a la capital del departamento y de allí a Lima, a esa mentada ciudad que nosotros conocemos por dos cosas: allí cambian los gobiernos y allí hay una inmensa cárcel. A ella se entra pero muy pocas veces se sale. ¿Veinte o más años sin libertad no son acaso también la muerte? Así se cumple la condena, el hombre quedará prisionero para siempre pues tendrá los ojos tatuados de rejas encerrando su alma, y macerada la carne, y rotos los nervios, y oxidados los huesos."

De este sombrío destino huye el corrido, quien, cuando encuentra un refugio cordial, vuelve a huir desde el amanecer, como si para él nunca llegara el día y viviera en continua noche de angustia, aunque "noche sin muros y sin hierros; noche con libertad; noche de estrellas".

Salvo estas sombras, el libro respira en general una alegría íntima. Los hombres trabajan en paz, gozan de sus fiestas y de las pequeñas justicias que pueden tomarse por su mano —como la persecución al cura bellaco y la paliza al sacristán cómplice—, viven bajo el amparo directo de las autoridades lugareñas tan ingenuas como ellos y más perspicaces y efectivas que las enviadas desde la ciudad, iluminan sus horas libres con relatos interconados y sentenciosos, creen en leyendas y en virtudes sobrenaturales, ríen de sus temores pretéritos —especialmente si nacen de la imaginación, como en el caso del mágico puma azul— y olvidan fácilmente los terrores que la naturaleza puso ante ellos. Toda esa alegría vital colma de colorido las imágenes del libro, cuyo autor se ha limitado a



Indígena tocando la quena

ofrecernos un canto optimista en forma de novela.

Cuatro años después, Ciro Alegria escribió otra obra más breve, pero ya intensamente dramática: *Los perros hambrientos* (1939). Estos animales comparten "la vida del cordillerano de modo fraterno"; su raza está "tan mezclada como la del hombre peruano"; son "frugales como sus mismos dueños"; guardan fielmente la casa "donde no hay hombre"; en el peligro, forman con los amos "una entidad anudada por cruentos lazos", los estrecha "la voz de la muerte... en una sola angustia y un solo afán de defenderse para sobrevivir"; comparten el hambre hasta donde es posible, aglutinándose "en la desgracia".

Hombre y perro, pues, se unifican en constante paralelo. La vida del segundo es reflejo de la vida del primero; una vida en tono menor, porque él no es hombre, aunque muchas veces sea más humano: porque él, entre otras cosas, no puede consolarse contando o escuchando historias. Y en ambos puede renacer el impulso salvaje cuando el alimento disminuye o desaparece a causa de la sequía. En ambos surge el desafío a la divinidad o a su intermediario: sea el del perro hacia el hombre que da de comer; sea el del hombre hacia el santo que protege los campos nutricios. El paralelo se acentúa al hablarse de los animales que sacian su hambre con el ganado apacientado hasta entonces y del hombre que roba del altar las espigas ofrecidas a San Lorenzo. El desamparo es ya terrible para la bestia y para el cristiano. Y en medio del dolor, el desamparo puede agudizarse todavía. El mestizo Simón Robles arrojará de su casa al perro que, habiendo sido guardián, se convierte en ladrón: el hombre blanco, cercado por la necesidad de sus colonos, los arrojará a balazos cuando intentan quebrantar las puertas del granero y no escuchará la súplica que uno de ellos le dirige y que funda el destino de los perros y de los labradores cobrizos: "No nos deje botaos como meros perros hambrientos, patrón". La lluvia, al regresar, suaviza las asperezas donde todos se han desgarrado. Simón Robles, prototipo del colono sufrido y laborioso, vuelve a sentir "como propios los padecimientos de su pobre animal abandonado" y lo recibe nueva-

mente en su casa. Nada se nos dice, en cambio, de la actitud que adoptará el patrón con sus hombres.

El libro es, pues, una historia de perros con la que se cuentan las pasiones y angustias de sus amos y que nos acerca intensamente a su vivir, sea el de los campesinos independientes, el de los colonos o el de los comuneros; sea también el de los cuatros y bandidos a quienes una injusticia lanzó al bandoleraje. Pero este libro también nos acerca a su morir. Si los Celedonios caen envenenados por la policía, que no puede atraparlos de otra manera, los perros que merodean la casa del patrón mueren atosigados por la carne emponzoñada que aquél ha distribuido generosamente en las cercanías; y si los perros que asaltan el maizal son balaceados por un capataz, no lo son menos, como hemos visto, los colonos que acuden a la casa patronal en busca de apoyo y de alivio.

Unidos en la vida y en la muerte, parece decirnos Alegria, están estos seres de la cordillera peruana. Son uno en ellas, aunque el racional, justamente por serlo, padezca con más hondura el rigor de su destino.

Los peligros esbozados en *La serpiente de oro* ocupan ahora un lugar de mayor importancia, sin alcanzar el primer plano absoluto. La historia de Mateo Tambo nos enfrenta de lleno con el problema del indio a quien se arranca de su choza para cumplir un servicio militar inútil y dañoso, no sólo para sus intereses y su existencia, sino aun para los de su familia y los de su tierra. No es todo, sin embargo. Grave es también la ostentación de brutalidad con que los gendarmes —mestizos casi siempre— cumplen la orden de arresto. Su presencia equivale a la ruina de los campesinos, pues se complacen, como en este caso, en lanzar los caballos para que hagan "cabriolas sobre las tiernas plantas". Cuando por fin detienen a Mateo el cuadro se vuelve torvo: "La Martina se incorporó y alcanzó a roncarse su poncho, pues, como es natural, lampeaba en mangas de camisa. El Mateo echó a caminar con paso cansino, pero tuvo que aligerarlo amenazado por los gendarmes que le hacían silbar el látigo de la rienda por las orejas. Se devoraban el camino. Hacia abajo, hacia abajo. Una loma y otra. La Martina subió a una emi-

nencia para verlo desaparecer tras el último recodo. El iba adelante, con su poncho morado y su grande sombrero de junco, seguido al trote por los caballejos en los que se aupaban los captores con los fusiles... La sogá iba desde las muñecas hasta el arzón de la montura, colgando como una dolorosa curva humillante.

"A la Martina se le quedó el cuadro en los ojos. Desde entonces veía siempre al Mateo yéndose, amarrado y sin poder volver, con su poncho morado, seguido de los gendarmes de uniformes azules. Los veía voltear el recodo y desaparecer. Morado-azul... morado-azul..., hasta quedar en nada. Hasta perderse en la incertidumbre como en la misma noche."

Naturalmente, el hogar queda sin amparo. Y, cuando la sequía agosta los campos, la familia se extingue por completo, empecinada en una espera sin esperanza.

Y el patrón ya no es el señor blando y patriarcal de *La serpiente de oro*. Exigente y ofensivo se nos presenta ahora en aquel cuya codicia y lengua suelta para el insulto lanza a Julián Celedón por la peligrosa cuesta del bandidaje: "...Estuvo recordando su vida. Poco daba la tierra aquélla, ciertamente, y el patrón exigía mucho trabajo. Y ese momento, neto, rojo, lleno de furia y lumbre de cuchillo. He allí que el patrón dijo: "Cholo ladrón", y descargó el foete, y él, el Julián, sacó entonces el puñal y lo clavó. Blandamente se hundió hasta el mango y el patrón cayó chorreando sangre. Él, lo juraría por la Virgen, no era ladrón todavía. Algunas veces se batió a cuchillo y corrió sangre ajena por su brazo, pero ladrón no era. Después, con la persecución, tuvo que coger lo necesario para vivir."

Protector y cruel, según los casos, es don Cipriano, quien "pertenece a esa clase de señores feudales que superviven en la sierra del Perú y tiene para los siervos, según su propia expresión, «en una mano la miel y en otra la hiel», es decir, la comida y el látigo", aunque tiene también, en ciertos casos, una bala demasiado bien dirigida.

Ya no encontramos autoridades solidarias, sino presuntuosos ineptos que la capital manda a la sierra para castigarla aún más. Su actuación entusiasta se limita a apresar mestizos "subversivos", cuyo único pecado ha sido apoyar a un candidato opositor, y a despachar actas de adhesión al presidente de la República "firmadas por todo el pueblo so pena de cárcel".

En este breve libro hallamos el núcleo del que le seguirá: el capítulo XI, que se

titula: "Un pequeño lugar en el mundo." Allí se nos habla del despojo de las comunidades. Unos indios acuden a las tierras de don Cipriano, pidiendo ser admitidos como colonos: "Provenían de la extinguida comunidad de Huaira. Después de algunos años de trámites judiciales, don Juvencio Rosas, hacendado de Sunchu, había probado su inalienable derecho de poseer las tierras de un *ayllu* cuya terca existencia se prolongaba desde el incario, a través de la colonia y de la república, sufriendo todos los embates. Y el tal apareció un buen día por Huaira, acompañado de la fuerza pública y sus propios esbirros, a tomar posesión. Los indios, en último y desesperado esfuerzo, intentaron resistir. Cayeron algunos. La contundente voz de los máuseres les hizo comprender bien pronto el poco valor de los machetes y las hondas. El viejo indio Mashe, acompañado de los cincuenta que clamaban ante don Cipriano, huyó. Había sido uno de los sostenes de la obstinada y última resistencia y pensó, con razón, que lo llevarían preso. Y no anduvo equivocado, pues así pasó con muchos de los que quedaron y a quienes, además, en la capital del departamento, enjuiciaron por subversión. Los restantes de los que se sostuvieron en Huaira, sometidos a don Juvencio, pasaron a ser colonos."

Mashe, alojado en casa de Simón Robles, le dice al terminar su historia: "—Y es así como hemos llegao a mendigar un pequeño lugar, masque seya un sitio chico en la grande tierra..." Robles confirma: "—Qué me dirá onde mí... Güenas leguas tenía sobre yo cuando llegué puacá... Y esto también nuea mía, nuea e nosotros que lo sembramos... Uno busca su pequeño sitio en el mundo y nuay, o se lo dan prestao... y es solamente un pequeño, un pequeño lugar en el mundo..." Ni un pequeño sitio, pues, en ese ancho y largo mundo que el perrito Mañu contempla desde las espaldas de su nuevo amo, y en el cual ni él ni sus congéneres tendrán tampoco un lugar cuando la lluvia deje de caer sobre la tierra.

Recio y triste es el segundo libro de Ciro Alegría, aunque de vez en cuando salte la chispa de la ocurrencia chistosa o el gracejo del relato tradicional. Recio y triste el mundo que nos muestra, acosado por el sol inclemente, por un cielo sin nubes de lluvia, por unos hombres que explotan despiadadamente a otros hombres.

Y en 1941 aparece esa especie de sinfonía trágica —*El mundo es ancho y ajeno*—, donde los hombres no vivirán ya a través del símbolo ni padecerán por analogía ni en paralelo con una fiel bes-tuzuela doméstica. El dolor del hombre

ocupará todo el cuadro, cuadro que, por otra parte, se extenderá también. Ya no será un lugar junto al Marañón, tampoco un paraje en la serranía del Perú: será todo el país que no ha sabido incorporarse al hermano más débil y que, en vez de protegerlo, se ha empeñado en destruirlo.

La primera palabra nos sitúa en el ambiente del libro, unida a una superstición popular:

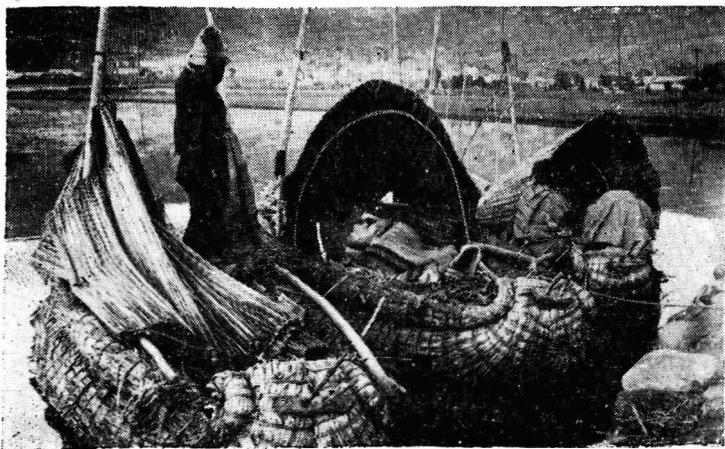
"¡Desgracia!

"Una culebra ágil y oscura cruzó el camino dejando en el fino polvo removido por los viandantes la canaleta leve de su huella. Pasó muy rápidamente, como una negra flecha disparada por la fatalidad, sin dar tiempo para que el indio Rosendo Maqui empleara su machete. Cuando la hoja de acero fulguró en el aire, ya el largo y bruñido cuerpo de la serpiente ondulaba perdiéndose entre los arbustos de la vera.

"¡Desgracia!"

Y Rosendo Maqui, el viejo alcalde de la comunidad indígena de Rumi, apesadumbrado por el encuentro, se sienta a meditar en el presagio, que provoca una visión retrospectiva. Gracias a este recurso, Ciro Alegría expone lenta, precisamente, las vicisitudes que han castigado al pueblo —y a los pueblos—: las pestes y las sequías que agostan las fuerzas, pero de las cuales es posible reponerse; los hacendados inicuos a quienes protegen leyes discriminatorias ("Cuando un hacendado habla de derecho es que algo anda torcido y si existe ley es sólo la que sirve pa fregarlos"); las guerras civiles entre cuyos bandos siempre queda cercado el indígena; los impuestos que se descargan inflexiblemente sobre él hasta hacerle exclamar: "¿Qué culpa tiene uno de ser indio? ¿Acaso no es hombre?"; el impuesto aún más terrible del servicio militar, de tan injusta aplicación, pues "un batallón en marcha" es "un batallón de indios en marcha". Las leyes protectoras, en cambio, de nada sirven: "Rosendo Maqui despreciaba la ley. ¿Cuál era la que favorecía al indio? La de instrucción primaria obligatoria no se cumplía. ¿Dónde estaba la escuela de la comunidad de Rumi?

Rosendo no sólo evoca, sin embargo, un pasado de injusticia y de disgusto. Evoca también los buenos momentos, nacidos casi todos del goce de la tierra labrada por el esfuerzo común; evoca con igual cariño a los hombres que integran el pueblecillo y a los animales que los ayudan en sus tareas. Y acaricia ideas que desea ver realizadas, como la de la escuela que se darán para que los nuevos comuneros no



Balsas de totora en el lago Titicaca



Indígenas del lago Titicaca

vuelvan a sufrir engaños a causa de su ignorancia.

Pero entre los buenos y los malos recuerdos, entre las insatisfacciones y las esperanzas, está clavado el temor de un peligro inmediato: un hacendado, cuyo nombre sonoro y prepotente resume la jactancia y la ambición del conquistador blanco y de su heredero criollo —Don Alvaro Amenábar y Roldán—, acecha a Rumi, quiere apoderarse de ella para incorporarla a sus ya extensas posesiones con la intención de que los hombres, una vez despojados, tengan que servirle de colonos. Y Don Alvaro sabe, le consta, que los derechos de la comunidad a su pedazo de tierra son innegables.

El peligro borra de labios de Maqui la sonrisa que los ha iluminado un instante. Ese peligro, gracias a la prepotencia, a la intriga, a la venalidad, a la bajeza, borrará luego la felicidad de Rumi y al pueblo entero. Mientras sólo es peligro agazapado, sin embargo, la vida del pueblecillo indígena sigue su curso inmutable de trabajo y de paz. Ciro Alegría se demora intencionadamente en la pintura de esa pastoral sin convenciones literarias. Rumi lucha, es verdad, por seguir su existencia; lucha por las buenas. Lucha también con armas milenarias, como cuando pide a la vieja hechicera Nasha Suro que destruya con su poder al hacendado. Alegría no cree, naturalmente, en tales cosas; pero aprovecha con arte la ciencia ingenua y logra un momento de parca intensidad en su relato. Nasha Suro se ha empeñado en cumplir el encargo de la comunidad, sin embargo: “Una tarde salió de su casa y todos vieron en su talante más desvaído que de ordinario, y en su mirada perdida por la tierra, las señales dolorosas del abatimiento y de la derrota. Y ella dijo a Rosendo por todo decir:

“—No le puedo agarrar el ánimo...”

Nada más certero que sus descorazonadas y descorazonadoras palabras. ¿Qué alma podía arrebatarse al desalmado Don Alvaro?

La tormenta se descarga, por fin, cuando la ley falla en favor del poderoso. Los comuneros deciden entonces abandonar sus casas y sus eras. El dolor recóndito de los hombres es también el dolor de la tierra laborable que se queda sin manos y sin espíritu: “Un día amaneció la novedad de que una mujer vieja había pasado por la Calle Real, a media noche, llorando. Su llanto era muy largo y muy triste, desolado, y se le oyó desaparecer en la lejanía como un lamento... La tierra se volvió mujer para llorar, deplorando sin duda la suerte de sus hijos, de su comunidad inválida.”

Todo Rumi se refugia en unos altos inhóspitos, “zona hostil” y “cargada de ancestrales misterios”, donde tendrá que reconstruir duramente lo que ha perdido; pero los comuneros son dueños todavía —o se creen dueños— de una independencia a la cual sacrifican sus otros bienes. El trabajo incansable vuelve a iniciarse: “Y el indio, con sencillez y tesón, domó de nuevo la resistencia de la materia, en la desolación de los pajonales y las rocas, bajo el azote persistente del viento, brotaron las habitaciones, manteniendo sus paredes combas y su techo filudo con un gesto vigoroso y pugnaz.

“Los comuneros comenzaron entonces a barbechar las tierras mejores... en



Rebaño de llamas cargueras

los sitios menos pedregosos. Con todo, los arados llegaban a hacer bulla al roturar la gleba cascajosa y las rejas... pronto se quedaban romas. Pero ya mascollaría un papal y, en el tiempo debido, extendería su alegre manto de verdor en la ladera situada al pie de las casas... Sería hermoso ver ondular el morado intenso del quinal. En fin, que también sembrarían cebada, ocas y hasta ollucos y mashuas. Todo lo que se diera en la jalca... Se araba y se iba a sembrar. La vida recomenzaba una vez más...”

La vida puede recomenzar en cualquier parte; no retoña tan fácilmente el alma del hombre, si algún resorte íntimo se ha quebrantado. Siendo externamente la misma, la antigua comunidad de Rumi comprende que ya no lo es: “Toda, toda la vida parecía torturada por la aspereza de las rocas, la niebla densa, el frío taladrante, el sol avaro de tibieza y el ventarrón sin tregua. El hombre, guarecido bajo su poncho, se acurrucaba a esperar algo impreciso y distante. Raramente solían oírse la flauta de Demetrio Sumallacta y algunas antaras. Y una noche sonó una quena. La nostalgia sollozó una música larga y desgarrada. Entonces comprendieron de veras que había cambiado mucho la vida.”

El nuevo paisaje, tan distinto del de las tierras abandonadas, exige una transformación: “... Las carnes morenas tomaban la frialdad indiferente de la piedra. Su alma se iba poniendo estática, también. Aun los que se quedaban en las casas, los mismos pequeños, sentábanse en actitud de rocas ante el paso del tiempo. Ese era un mundo de piedra que sólo permanecía a condición de ser piedra... Había que ser piedra para sobrevivir.”

Esa transformación no todos pueden resistirla. Unos mueren, como el harpista Anselmo. Otros abandonan el nuevo pueblo en busca de una vida mejor, casi siempre engañadora. Augusto Maqui va a las caucherías para quedar encerrado en la sombra de la selva y en la sombra de la ceguera, provocada por las salpicaduras de la goma ardiente. Amadeo Illas comienza a trabajar en una hacienda de coca, de esa coca que hasta entonces había masticado “para solazarse y estar bien”, de esa coca tan difícil de cultivar, sin embargo, y tan exigente con el hombre que la cultiva; trabaja en las zonas palúdicas que la producen, infestadas de

reptiles venenosos y de deseos incontralables, y se encadena al cocal como Augusto Maqui a las caucherías, sujetos ambos por deudas, que jamás disminuirán, a ese “pequeño pedazo de tierra” necesario “para la vida” y que tanto cuesta. Calixto Páucar dirige sus pasos al asiento minero de Navilca y cae bajo las balas de los gendarmes, héroe desconocido de una causa que empezaba a ser la suya. Juan Medrano y su familia encuentran en una hacienda lejana un rincón de tierra que les recuerda la suya; allí el patrón proporciona los elementos y el labrador su trabajo, cuyo producto ambos se repartirán. Juan Medrano cree en el supuesto milagro, pero el desencanto llega pronto: “Cuando el maíz estuvo desgranado y el trigo venteado, llegó a Solma el patrón Ricardo para arreglar cuentas. Después de separar su mitad de la cosecha, reclamó casi otro tanto por las facilidades prestadas. El resultado fue que los nuevos colonos se quedaron con los granos necesarios para el sustento.”

Aunque desengañado, Medrano se queda:

“... Ya estaban cansados de trajinar sin sosiego. Cuando volvieron las lluvias, Juan Medrano unció la yunta, trazó los surcos y arrojó la simiente. Quería a la tierra y encontraba que, pese a todo, cultivarla era la mejor manera de ser hombre.”

Otros comuneros, con más impulso de aventura o con más enconado rencor, se unen a los bandidos del Fiero Vázquez.

La comunidad se desintegra poco a poco y se va perdiendo por los diversos caminos que no llevan a sus hombres ni a la felicidad perdida ni a la justicia total que se buscan por su propia mano. Esa misma desintegración señala, recalca, con la experiencia de cada uno, que el mundo ancho es siempre ajeno.

Mientras tanto el resto de la comunidad sigue sufriendo por causa del insaciable Don Alvaro. También quiere ahora el pedregal, aunque en el fondo no sea esto lo que ansía, como no deseaba por ellas las tierras laborables convertidas en eriales. Quiere a los hombres para someterlos a su férula de mandón y de ambicioso.

La persecución y los pleitos continúan. Y una de las primeras víctimas es el sufrido y prudente alcalde Rosendo. Acu-

sado de cuatrero por don Alvaro, va a parar a la cárcel, cuya lejana sombra asomaba en *La serpiente de oro* y en la cual se nos introduce ahora. Allí convivimos, durante largas páginas, con los ex-hombres; allí palpamos la sucia miseria que engendra la protesta y el resentimiento de los más ilusos, como el generoso herrero que se prestó a declarar en favor de los derechos de Rumi y sólo consiguió perder su libertad y su fe en la patria; allí sentimos que la convivencia indeseable desarrollará terribles lacras sociales. Y allí muere Rosendo Maqui bajo los golpes de los guardias que vengan en él la fuga del Fiero Vázquez.

Un momento de esperanza parece brillar después para la comunidad desgraciada. Un momento que llega con Benito Castro, el muchacho que huyó de la injusticia humana, que la enfrentó y aprendió algunos medios para defenderse de ella. Pero no todos, sin embargo. Ese momento de esperanza llega también con un fallo de la Corte Superior, que protege temporariamente a los comuneros y los mantiene en su nuevo pueblo. Durante dos años esa esperanza es un aliento. La comunidad progresa, se abre a saludables influjos que comienzan a transformarla. Benito Castro, elegido alcalde, rompe tradicionales temores y aumenta con su decisión la superficie laborable.

Pero ha sido sólo un momento. La Suprema Corte da la razón a Don Alvaro, y éste se apresta al despojo total. Los comuneros deciden resistir, deciden contagiar su descontento, deciden enfrentar con sus pobres fuerzas las fuerzas unidas del hacendado y del gobierno. Luchan y luchan bien; nada pueden, como era de esperarse. Cercados, caen uno tras otro. Y el cuadro final, anticipado en una de las tantas lecturas que Benito Castro oyó en sus andanzas por la costa y que narraban las tropelías sufridas por otras comunidades, deja un sabor de desolación y de fracaso:

“En las últimas horas de la tarde comienzan a llegar heridos. Algunos mueren calladamente. Otros dicen a sus familiares que se vayan, que los dejen solos, y cuentan que los indios caen abatidos, como los cóndores, sobre los picachos. Vetas, manchas, coágulos de sangre signan las calles del caserío. ¿Pero a dónde van a irse las familias? Todas las rutas se hallan ensangrentadas.

“De pronto llega el mismo Benito Castro con la cara, las ropas y las manos rojas. Se ha manchado atendiendo a sus compañeros y con el borbollón que mana de su propia herida. Cae frente a su casa llamando a su mujer con una voz ahogada. La masacre de Llaucán ha surgido, neta, en sus recuerdos. Marguicha acude con su hijo en los brazos.

“—Váyanse, váyanse— alcanza a decir el hombre, rendido, ronco, frenético, demandando la vida de su mujer y su hijo.

“—¿A dónde iremos? ¿A dónde?— implora Marguicha mirando con ojos locos al marido, al hijo, al mundo, a su soledad.

“Ella no lo sabe y Benito ha muerto ya. “Más cerca, cada vez más cerca, el estampido de los máuseres continúa sonando.”

Sí, ¿a dónde irán los últimos restos de la antigua y pacífica comunidad de Rumi? Sabemos ya que el mundo es an-

cho y ajeno, sabemos que es cruel, sabemos que en él no hay lugar para nadie que no sea astuto, venal o poderoso. No queda ni siquiera la esperanza de emprender una nueva vida, porque “el estampido de los máuseres continúa sonando”, porque la muerte impulsada por el hombre en una cacería sin tregua ha aniquilado hasta la esperanza de la esperanza.

Descorazonador, amargo, colmado de situaciones cuya acumulación pudo haber-

lo convertido en melodrama narrado, *El mundo es ancho y ajeno* se impone literariamente por su equilibrio interno, por la gradación del movimiento, moroso y pausado al comienzo, con alternativas de intenso dramatismo y de quietud apacible en el desarrollo, con vertiginosidad trágica en el desenlace. Y vale, sobre todo, por su realismo artístico, ese realismo cuyo manejo muy pocos han comprendido cuánta maestría requiere.

# ARTES PLASTICAS

## FRANCISCO GOITIA

GRAN PREMIO DE LA BIENAL

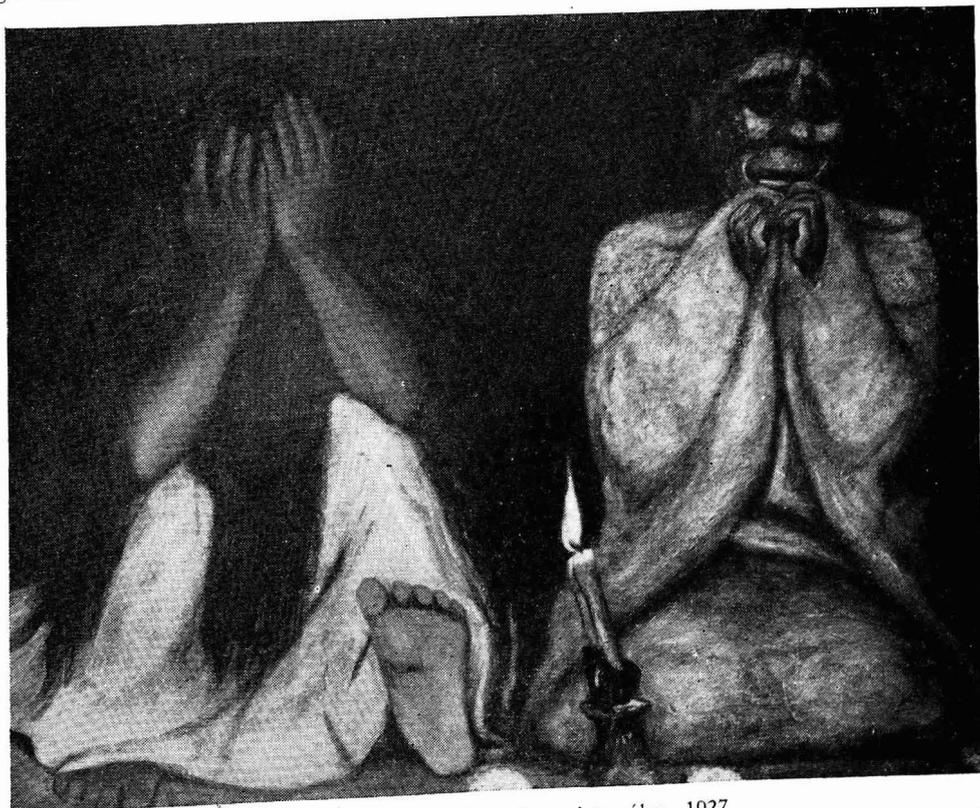
Por Justino FERNANDEZ

Las numerosas obras que componen la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, que se encuentran exhibidas en el Palacio de Bellas Artes, constituyen unas espléndidas colecciones que permiten formarse una idea, si bien parcialmente, del nivel en que se encuentran esas artes hoy día en América.

Entre las obras presentadas resaltan por su calidad superior los dos cuadros del gran pintor mexicano Francisco Goitia. No son pinturas recientes y ambas son bien conocidas: *Tata Jesucristo* (1926-27) y *Paisaje de Santa Mónica* (1945-46), pero son magníficas y su presencia en la Bienal dan realce al evento. El Jurado resolvió sin titubeos y por unanimidad, o mejor dicho, por aclamación, otorgarle el Gran Premio Internacional conferido por la Secretaría de Educación Pública. No sólo se tuvo en cuenta la gran categoría de esos dos cuadros sino la obra del artista en conjunto y su significación en la pintura del siglo xx.

Si el arte ha de ser estimado por su calidad y por su fuerza emotiva, la obra de Francisco Goitia debe ser considerada en el primer plano, o en el más alto nivel, del arte de nuestro tiempo. No hay en ella un solo momento en que la emoción decaiga y siempre su personalidad resalta inconfundible y, podría decirse, que es solemne y majestuosa. Junto a los que tratan al arte “como quincalla”, a decir del gran poeta López Velarde, Goitia es una amonestación por su sola presencia, por su honestidad, su sabiduría y su gran calidad de artista y de hombre.

Siempre nos quejaremos de que su producción sea escasa, lo que es prueba de la estima en que se le tiene, mas nos sentimos recompensados porque su corta obra alcanza el límite de lo imponderable. Es evidente que para este artista pintar un cuadro no es tan sólo expresar una idea, sino entonar un canto doloroso para el que tiene que tocar las fibras más profundas y más sensibles de su alma; pero, además, ¡cuánta reflexión hay en sus obras! lo que no les resta ni espontaneidad, ni fuerza dramática, antes bien logra así los efectos más emocionantes, ya sea



Francisco Goitia. Tata Jesucristo, óleo, 1927

en tonos graves o en armoniosas sutilezas de color.

Goitia es un ejemplo de lo que pueden desarrollar las grandes cualidades cuando se las cultiva, cuando la formación es hecha a conciencia, todo lo contrario de la improvisación y de la impaciencia, o el deseo exagerado de llegar como sea antes que todos a un lugar que sólo se alcanza con arduo esfuerzo... y algo más.

Nacido en Fresnillo, Zacatecas, en 1882; estudiante en la Escuela de Bellas Artes de México, y de 1904 a 1912 en España y en Italia, Goitia no parece haber tenido ansias de un buen éxito fácil, sino ganas de cultivarse, de ejercitarse en el difícil arte de la pintura. Así, tras de una serie de excelentes dibujos de arquitectura y de paisaje, algunos cuadros al óleo, como *Paisaje de Zacatecas* (1913), *La bruja* (1915), *Baile de la Revolución* (1916) y alguna obra al pastel, como *El ahorcado* (1917), logra su obra maestra a los cuarenta y cinco años de edad, en 1927, cuando pinta su magistral *Tata Jesucristo*. Otras obras preceden a ésta; un conjunto producido entre 1918 y 1925, de variadas técnicas, pues maneja con agual fuerza y sabiduría el carbón, el pastel y el óleo, ellas son: *La india del chal bordado*, *El velorio*, *Indio triste*, *Niño indígena*, *Los caballitos*, *Danza indígena*, y toda una serie de tipos mexicanos que tienen la profundidad de un auténtico humanismo.

Todo lo anterior parece, no obstante su calidad, emoción y dramatismo, la preparación o el ejercicio para lograr su obra de mayor alcance: *Tata Jesucristo*, que aquí se reproduce. Siempre que alguien se acerca a ella, si es mexicano se reconoce a sí mismo y si es extranjero le suspende el aliento, porque se encuentra frente a frente, así de sopetón, con lo más profundo y patético del espíritu de México. Y no es poca cosa. En efecto, en esta obra, moderna y antiquísima, resuena la tradición indígena antigua y la cristiana secular. Es una síntesis de mundos diferentes, pero ambos profundamente religiosos, espirituales, pasionales, que se identifican en la tragedia. Y esto es, en verdad, lo que Goitia ha creado en esta obra: la belleza trágica, la más verdadera, la más auténtica y conmovedora belleza, la que está en el fondo de todas las demás, la que no engaña ni distrae,

sino que nos muestra y acerca a lo que es nuestra radical realidad: la vida y la muerte. Por eso una obra así es universal, en el sentido de que cualquier espectador podrá reconocerse en ella, por medio de su trágica belleza.

¿Cómo logra Goitia ese efecto, o, mejor dicho, esa conmoción? En primer lugar por medio de ese "no se qué" inefable del cual no puede darse razón porque es el misterio del arte, de lo humano y lo divino; después, por medio de dos figuras humanas, de un cirio encendido, de un efecto de luz y de dos flores amarillas ¿es eso todo? No, porque también está presente allí lo que no se ve en el cuadro y que sin embargo se palpa y se mira: la muerte.

La composición no puede ser más sencilla, ni más clásica; unos ejes verticales y unas ocultas diagonales; pero ni Goitia es un clasicista ni esta obra tampoco, por el contrario, es un artista barroco, y su obra tiene todas las características de un arte así: pasión, contraste de luz y sombra, movimiento y riqueza de color y efectos. Porque la pasión está allí en el gesto trágico del doliente a la derecha, o del rostro oculto tras las manos; el contraste pone en relieve lo necesario solamente; el movimiento va a través del pie desnudo, en primer plano, la llama del cirio y las curvas que ascienden hasta aquel rostro que gime, que solloza y que mira con un gesto de inigualable dolor; y las pequeñas manos coadyuvan por su tierna posición y tamaño, al efecto del rostro, que casi se antoja macabro. Con gran sabiduría el artista concentró el interés en ese rostro, en que culmina el movimiento, y dejó en la penumbra la parte superior de la figura a la izquierda. Así, la luz y la sombra crean el ambiente patético que envuelve la escena y que nos descubre, a la vez, algo esencial a la humanidad. Es una obra maestra del siglo xx que puede figurar sin desdoro junto a cualquiera semejante de los grandes maestros barrocos del siglo xvii, sin excluir, claro está, ni a Rembrandt, ni a Velázquez, siendo más moderna y más novedosa, porque un rostro y un gesto como el que allí se encuentra en vano se buscará en la pintura europea. Rouault y Orozco son sus contemporáneos. Si México no hubiera sido pródigo, como lo es, en obras maestras del siglo xx, bastaría *Tata Jesucristo* de Goitia para

que figurara en la historia del arte con esta pintura imprescindible. Penetrar en su espíritu es comprender no sólo a nuestro pueblo, sino a esa efímera esencia que es la existencia humana.

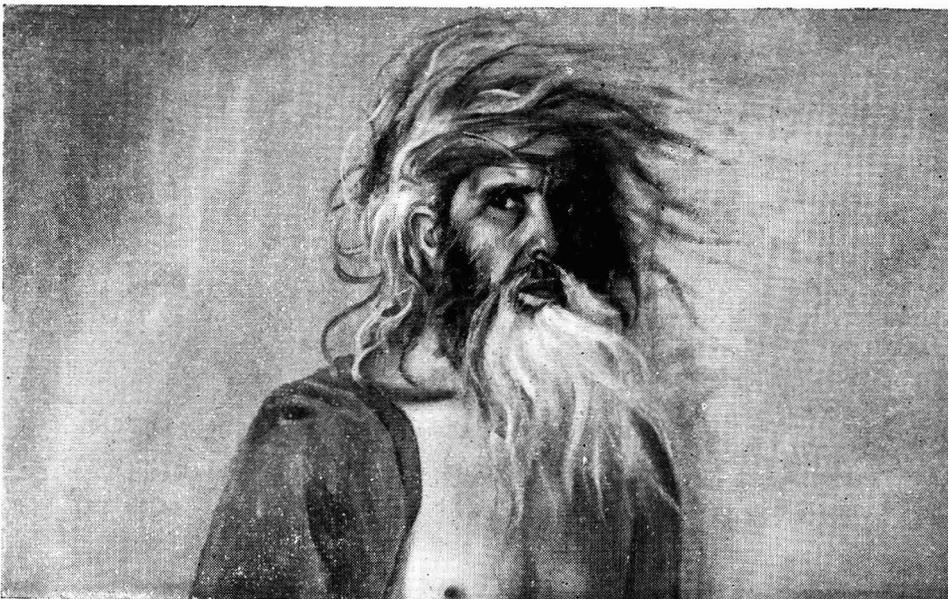
La obra posterior de Goitia es toda de primer orden, y, sin embargo, no supera la que comentamos. El arte produce también ciertos milagros que, como tales, no tienen explicación; son esos momentos únicos que no se sabe si atribuirlos al azar, al genio, o a la divinidad.

Un nuevo período de Goitia se significa en tres paisajes de un lirismo y de una calidad artística inefables: *Paisaje nocturno*, *Paisaje de Santa Mónica* y *La huerta del convento de Guadalupe* (1945-46). El primero es de efecto interesante por la luz que ilumina unos hornos de forma cónica, todo lo cual resulta original. *El Paisaje de Santa Mónica* es a plena luz solar. Un amplio celaje, una línea de horizonte, una serie de hornos que remedan el perfil de una ciudad antigua y fantástica, un campo árido y un esqueleto de animal en primer término, son los elementos que lo componen y son suficientes para darle grandeza, para hablarnos de la muerte y la desolación, de la aspiración a lo alto, de la vida. Es estupendo. En *La huerta del Convento de Guadalupe* triunfa el color, y en el romántico sitio los cipreses se elevan sobre arbustos en flor, sobre un cielo sin accidentes. Si en otras obras el sentimiento se expresa a través de formas y efectos dramáticos, en esta es por medio del color, en el que se diría que cada tono, cada valor, está meditado una y mil veces hasta encontrar su sitio justo. Es una obra monumental.

Del último grupo de obras de Goitia, exhibidas en 1955, se destacaba un original y magnífico autorretrato. Ya había intentado otros anteriormente el artista, pero éste viene a ser una obra de la mayor importancia. Sobre un cuadro apaisado, de un fondo liso surge la imagen como aparición, situada en cierto lugar a la izquierda que corresponde a la "sección de oro". La cabeza de cabellos y lenguas barbas grises, canosos, plateados, está azotada por el viento, de izquierda a derecha, de manera que el dinamismo rompe la verticalidad del torso, con el pecho desnudo. Además, la mirada penetrante, el gesto, todo nos recuerda a Zeus, o algún genio o deidad antigua. La cuidadosa y sabia ejecución, la original y valiente concepción y el carácter y emoción logrados hacen de ese *Autorretrato* una obra formidable. Y, pregunto ¿qué pintor joven hoy día es capaz de producir una pintura así? Todas las valentías y brabonadas juveniles palidecen ante esta obra, pintura llena de sabiduría, de reflexión, de originalidad y de algo que se olvida con frecuencia, de inspiración.

En conjunto, toda la obra de Goitia es prodigiosamente sentimental, humanísima, fuerte, dramática y trágica, capaz de arrancar el sollozo y el llanto; no se parece a ninguna otra y por sus auténticos valores resume el pasado, el presente y el porvenir, como toda gran obra.

Sería mezquino escatimar méritos a un artista que ha llevado su expresión a los más altos niveles, por el contrario, y sin falsa generosidad, demos nuestro más sincero y rotundo aplauso en este momento de buen éxito justiciero a uno de los más grandes pintores del siglo xx.



Francisco Goitia. Autorretrato, óleo, 1955

# M U S I C A

## CREACION Y COMPOSICION

Por Jesús BAL Y GAY

UN DÍA —domingo 20 de junio de 1831, para ser precisos— se declara Goethe enemigo de la palabra *composición*, palabra, dice, “que tenemos que agradecer a los franceses y de la cual debemos liberarnos lo más pronto posible”. Se refiere al uso de tal vocablo en el plano de las bellas artes. Y para argumentar su criterio recurre en seguida a una obra musical. “¿Cómo se puede decir —pregunta— que Mozart *compuso* su “Don Juan? ¿Composición!... ¿Cómo si se tratase de una torta o un bizcocho, que se hace con huevos, harina y azúcar! Por el contrario, es una creación espiritual, en la que las partes, lo mismo que el todo, salen de un espíritu como fundidas de una vez, penetradas del soplo de una vida durante la cual el artista no ensayaba, ni descomponía, ni trabajaba a su arbitrio, sino que estaba dominado por el espíritu demoníaco de su genio y tenía que ejecutar lo que éste le ordenaba”.

Tenemos, pues, según Goethe, que el “Don Juan” de Mozart no es ninguna torta o bizcocho musical; que la composición es cosa muy diferente de la creación espiritual; que ésta es algo que nace ya organizado del espíritu; y, en fin, que el artista, en el momento de crear, es una especie de *medium*. En esto, como en otros muchos extremos, el antirromántico se nos revela un radical romántico *malgré lui*. A la semana justa de expresarse así, le hablará a Eckermann de “la desdichada corriente romántica” y de cuánto le repugna la *Notre-Dame de Paris* de Víctor Hugo. Y en otra ocasión zanjará lapidariamente la disputa sobre lo clásico y lo romántico diciendo que “lo clásico es lo sano y lo romántico lo enfermo”. No hay duda, pues, de su actitud ante el romanticismo. Y sin embargo aquel concepto suyo de la creación artística —con raíces platónicas y aristotélicas— rima perfectamente con el de sus contemporáneos más románticos.

Asombra que el autor del *Fausto* olvide así al final de su vida sus propias experiencias de creador literario, las innumerables horas de meditación, de análisis, de autocrítica que habrá exigido de él cada una de las obras salidas de su pluma. Eso de que “las partes, lo mismo que el todo” de la obra artística salgan del espíritu como fundidas de una vez, no debía haberlo afirmado el escritor que no tuvo inconveniente en tomar una canción de Shakespeare para que la cantase Mefistófeles y que describió así su elaboración del *Wilhelm Meister*: “Para aprovechar mejor la materia de que dispongo, he deshecho la primera parte y mezclado lo antiguo con lo nuevo. Ahora hago que me copien lo impreso; los pasajes en que tengo que añadir algo nuevo están marcados, y cuando el copista llega a una de esas señales, le sigo dictando. Las partes que tengo que hacer de nuevo están indicadas con papel azul, lo cual me permite ver perfectamente lo que me resta por hacer.” (Eso es muy semejante a lo

que hacía Beethoven con dejar en blanco, pero bien contados, un determinado número de compases que él consideraba necesarios dentro de la estructura de la obra en gestación, pero que no sabía aún lo que contendrían.)

Asombra también que Goethe olvide que el vocablo *compositio* o *componere* ya lo usaban los latinos en el sentido que él rechaza y atribuye a los franceses, al extremo de que Cicerón habla del Creador como del que *cuncta composuit*. Y por si eso no fuera bastante, hablaban de *com-*



—Pintura de J. J. Schmeller  
Goethe dictando a su secretario John

*posita verba* o de *composita aetas* en un sentido de perfección, de propiedad, o de madurez que nada tienen que ver con el literal que Goethe quería reservar para *composición*, y mucho, en cambio, con las cualidades imprescindibles en toda creación artística.

La verdad es que toda obra musical —del “Don Juan” abajo, o arriba— es composición, en todos los sentidos del vocablo. En primer lugar, lo es en cuanto reunión y ordenación de unos determinados elementos o materiales, y eso en un sentido aún más radical —y por tanto más repugnante para Goethe— que el que tiene en el caso del bizcocho, pues se trata en realidad de una serie de yuxtaposiciones de orden tectónico y no de una mezcla, como sucede en el plano culinario. En la obra musical —al igual que en la arquitectónica, en la pictórica y en la escultórica— los elementos que la integran no se funden unos con otros, perdiendo su apariencia peculiar y su calidad, para dar lugar a nueva calidad y apariencia —que así acaece a la harina, el azúcar y los huevos de un bizcocho—, sino que se mantienen en su diferenciación, y conservan su apariencia y su calidad, y todo el arte y mérito del com-

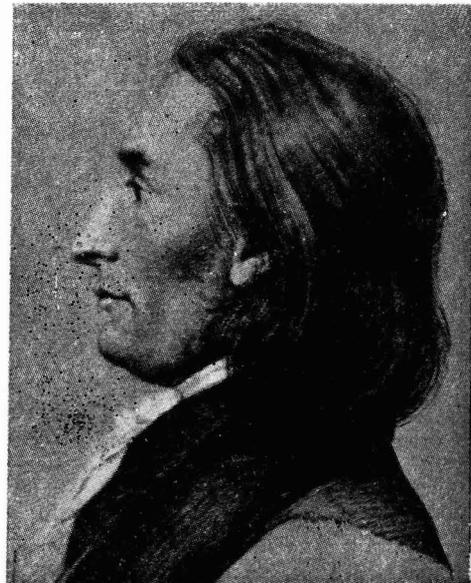
positor habrá consistido en lograr, en tales condiciones, aquella soberana unidad que los trasciende. “Juntos, pero no revueltos”, parece ser el lema de los materiales que integran la obra musical, y al respetarlo, el compositor necesita de un gran saber y de una gran intuición para que la obra no resulte incoherente. En eso consiste la composición.

La idea de Goethe de que la obra musical nazca hecha y derecha de una especie de trance en que ha caído el autor está desmentida por la experiencia cotidiana de los más grandes compositores, revelada por ellos mismos, por sus allegados o, simplemente, por la cronología de sus obras. Pero aunque todo eso nos faltara, todavía tendríamos la evidencia brotada de ciertas composiciones egregias: *El arte de la fuga*, de Bach, por ejemplo, genial crucigrama, inconcebible como creación espontánea e inconsciente, como fruto partenogenético de la inspiración. Esa obra, si no es *composición* en el sentido más literal del vocablo, hija de la sabiduría y del esfuerzo de su autor, ¿qué es entonces? ¿un milagro? No; los milagros en música tienen muy otro cariz; Bach, que yo sepa, no hizo nunca ningún milagro musical.

El aceptar o el rechazar el dictado de *composición* para una obra musical depende del concepto que tengamos de la música misma. Para quienes la consideran una especie de arquitectura, es plenamente aceptable. Aquellos que la toman como un lenguaje, encuentran dificultad para aceptarlo. Y, en fin, los que la creen cosa aparte de todo arte y todo lenguaje, una realidad inefable o un fenómeno natural, tienen que rechazarlo de plano.

Dejemos en paz a estos últimos, porque en cuestiones de fe no cabe la discusión. (Entonces, se me dirá, ¿por qué discutir el concepto goethiano de la creación musical? A eso puedo responder: porque, en el fondo, Goethe cree sólo a medias que la música sea cosa diferente del lenguaje o de la arquitectura. Diversos pasajes de su obra así lo demuestran.) Y veamos si la música en cuanto lenguaje, al cuajar en lo concreto de una obra, es fruto o no de la composición.

Toda obra musical parte de un determinado material temático. Este constituye lo que el compositor *tiene que decir*. Es lo que podríamos denominar *la idea*. Cómo esa idea se le ocurrió, eso el compositor no nos lo podrá decir jamás: le



J. P. Eckermann secretario de Goethe desde 1823.

fue dictada o soplada al oído, se la encontró al despertar, como los niños se encuentran los juguetes el 25 de diciembre. Eso es lo que vulgarmente se llama *inspiración* y lo que se ajusta al concepto goethiano de *creación*. Pero con sólo temas o ideas no se hace una obra musical: lo que hay que decir exige que sepamos cómo decirlo. Y ahí comienza a trabajar la inteligencia y hasta la picardía del compositor, y con ellas, a su servicio, el saber, el oficio. Si el compositor ignora cómo se le ocurrió un tema, tiene que saber, en cambio, por qué utiliza tal acorde, por qué modula a tal tonalidad, por qué un determinado pasaje tiene tantos compases —ni uno más ni uno menos—, por qué lo orquesta de esta y no de aquella manera, etc. Y si se da el caso de que en alguno de esos puntos lo hecho por él no es cosa deliberada, consciente, sino fruto del azar o de la inspiración, pero al mismo tiempo es lo que allí conviene, estará obligado a saber por qué lo aceptó como conveniente. Y para saberlo tendrá que sentirse *compositor*.

Pero, después de todo, eso mismo sucede en las artes literarias —y ahí sí que no hay duda de que tenemos que habérnoslas con el lenguaje—. Salvo en los experimentos superrealistas de escritura automática —que pueden tener valor como simple diversión, como juego de azar o como material interesante para el psicólogo o el psiquiatra, pero no como obra literaria—, el escritor también necesita componer lo que tiene que decir. No pensaba Gracián en la música, sino en la literatura cuando afirmaba: "Lo que no está compuesto, no es más que una rudísima indigesta balumba, asqueada de todo buen gusto; las cosas bien compuestas, a más de lo que alegran con el desembarazo, deleitan con su concierto." Y líneas adelante: "Cansóse en balde la invención sublime de los conceptos, la sutileza en los discursos, la studiosidad en la varia y selecta erudición, si después lo desazona todo un tosco desaliño." El escritor —como el músico— ha de saber decir lo que tiene que decir, y si es poeta su tarea se complicará sobremediana, solicitando a un tiempo por la necesidad de darse a entender y la de respetar la inviolabilidad del fenómeno poético, en el que se entrecruzan elementos conceptuales y elementos rítmicos. Cuando Góngora dice, por ejemplo,

*¡Oh, cuánta al peregrino el amebeo  
alterno canto dulce fue lisonja!*

está atendiendo a ambas solicitaciones, es decir, está *componiendo* lo que tiene que decir de manera que, a riesgo de dificultad para el lector, pueda saltar la chispa poética del pedernal del concepto. En realidad, su labor en tal coyuntura tiene ya mucho de la del arquitecto. ¿Y podría afirmar Goethe que esos versos salieron fundidos de una vez del espíritu de Góngora, que no son fruto de tenaz y larga labor?

Con mayor razón podremos afirmar que la música concebida como arquitectura depende esencialmente de la composición. De *El arte de la fuga* a la más reciente obra dodecafónica, el sentido y el trabajo arquitectónico justifican una gran parte de la música conocida. Y la única que carece realmente de composición es la de los pésimos músicos que se creen genios —subconsciente procedimiento de eludir estudio y trabajo— y escriben al correr de la pluma. Falta de composición, su obra tampoco puede as-

pirar a la categoría de creación, pues en realidad se ha quedado en estado fetal. Le falta orden y concierto. Es lo que vio Juan Ramón Jiménez en Neruda, cuando afirma que "un poema entendido y escrito, traducido u original, es una unidad organizada", y que eso no lo ha conseguido hasta ahora el autor de *Canto general*. Para organizar una música, como para organizar un poema son necesarias dos cosas: intuición y trabajo. Y el

trabajo no puede realizarse sin tiempo, sin paciencia. La intuición guía el trabajo y dice en un determinado momento: "¡Alto!" ("No lo toques ya más, que así es la rosa"). Por lo general tarda en decirlo, porque la obra tarda en cristalizar. Pero ese es el precio de la perdurabilidad. "Una flor, presto es hecha y presto deshecha; mas un diamante, que tardó en formarse, apela para eterno", dice Gracián.

# E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

DON QUIJOTE de GREGORI KOZINTEV.

**T**ODA PELÍCULA realizada sobre una gran obra literaria (gran obra no sólo cualitativa, sino cuantitativamente) ha de ser, forzosa y necesariamente, incompleta. Ha de traicionar inevitablemente la *suma* de hechos que se encuentran en el original. La única manera de evitar esto sería filmando la obra literaria en su *totalidad* con su texto íntegro y exacto sin omitir aquellas partes en que habla el autor. Pero entonces —y dejando a un lado la imposibilidad material de esta empresa— lo más probable es que se traicionaría en gran parte al lenguaje cinematográfico y sólo quedaría una transposición de texto a imagen con poco margen para la creación.

Partamos por lo tanto de este principio: toda crítica *cuantitativa* a la película *Don Quijote* resulta absolutamente ociosa.

De hecho, toda versión cinematográfica del Quijote (como por ejemplo de *La Guerra y la paz*, *Moby Dick*, *Los Hermanos Karamazov*, *Fortunata y Jacinta* o *Grandes ilusiones*) no puede ser más que un *ensayo* cinematográfico sobre o alrededor de la obra literaria.

Lo importante, en todos los casos, es la *fidelidad* de la realización en imágenes

del —o de un— *espíritu* de la obra original.

Creo ciertamente que el Quijote ruso es fiel a un espíritu sino totalmente, si genuinamente quijotesco. El intento de plasmar en imágenes una de las interpretaciones de las infinitas a que puede dar lugar el personaje, está logrado. Si existe en esencia en *El Quijote* ese aspecto de infinita bondad, de suave ternura y profundo desamparo que Cherkasov imprime al personaje. Si existe en esencia en *El Quijote* el aspecto festivo y alegremente ingenuo de Sancho. Si existe en la obra original mucho del ambiente reproducido en la película con la mejor voluntad. Es claro que existe mucho más. Pero no se puede en ningún caso hablar de traición. El haber hecho una película francamente buena, a ratos magnífica, sobre un original tan infinito es ya de por sí un acto de gran categoría.

Y así como la obra es inagotable, inagotables serían los comentarios que sobre su realización filmica se podrían hacer. Dentro de las inevitables discrepancias la más grave, a mi entender, reside en la carencia de carácter *evolutivo* de los dos personajes principales. En efecto; es fundamental en la novela la lucha interna —y progresiva— que Don Quijote sostiene contra la infiltración de la realidad en el vuelo de su espíritu. El triunfo final y amargo de esta realidad es la única causa de su muerte. Don Quijote se *sanchifica*, y al hacerlo, al recobrar la razón, pierde la razón de ser y de vivir. Al contrario Sancho, a lo largo de la obra, se hace receptor del hermoso sueño de su amo. Lo que era interés venal se convierte en él en extraordinaria fe, en nuevo impulso de vida y de imaginación. Sancho se *quijotiza* y en el lecho de muerte de su amo cumple en forma verdaderamente sublime la doble corriente que fluye del uno al otro en toda la segunda parte de la obra.

Pues bien, esto no está en la película. Y es lo más grave —por ser lo más esencial— de la adaptación. En muchos casos el orden de las aventuras y su exactitud (Sancho no acompaña al Quijote en su primera salida, etc.) no tiene mayor importancia, pero haber puesto la aventura de los molinos al final —probablemente por ser la de mayor recuerdo y efecto plástico— es un error monumental. Esta aventura corresponde en espíritu exclusivamente a la primera parte de la novela: aquella parte en que el entusiasmo de Don Quijote no está todavía empañado por la duda, la dolorosa grieta interna de la razón. Esta secuencia es —sumada a los demás detalles de la película— la demos-



Don Quijote— "acto de gran categoría"

tración de esta carencia principal, que las otras, en realidad, no cuentan mucho.

Y no cuentan mucho porque en la película hay amor por la obra. Y ternura, y un afán de fidelidad al espíritu que merece ser honrado. Y hay también creaciones. Creaciones plásticas de extraordinaria belleza. En primer lugar todas las escenas en el Castillo, en donde —recreados con fervor y maravilloso gusto— Grecos tras Grecos asombran la mirada y se entrecortan con los furtivos ecos de un bufón de Velázquez y un fraile de Zurbarán. Después, la llegada de Sancho a la Insula Barataria, secuencia de herencia eisensteiniana conducida con maestría y una verdadera fiesta de composiciones y colores.

Es también magnífica la escena de los pellejos de vino, con reminiscencias de Doré y Daumier. Y lo son igualmente la secuencia del león, la lucha con el molino y la figura del Quijote embozado paseando de mañana por una callejuela. Y fuera de lo magnífico hay mucho bueno de verdad.

La actuación es excelente (si exceptuamos al cura y al bachiller) y resulta extrañamente *española* en casi todos los casos. El paisaje está perfectamente adaptado a pesar del reproche absurdo de la presencia de cerros y quebradas en la llanura manchega. Una vez más el detalle carece de toda importancia si hay adaptación de espíritu. Lo importante de la llanura manchega es su remisión al cielo, su desembocadura física y espiritual en él. Y en el accidentado terreno que pisan en la película el Quijote y Sancho existe la misma remisión y el mismo movimiento espiritual. Falta algo de *espacio*, sí, y echamos de menos alguna larga jornada hecha solamente de diálogos entre amo y escudero. Hubiera sido muy necesaria en la primera parte. Y también echamos de menos a Clavileño...

... Pero con lo que la imagen nos ofrece basta para agradecer a su realizador el haber logrado una película tan digna y cargada de tanto fervor, de tanta ternura, de tanto respeto por esa *nuestra* obra.

UNA LECCION DE AMOR (*En lektion i Karlek*) de INGMAN BERGMAN.

El año pasado vimos en México *Secretos de mujeres* (Kvinnors Vantam) realizada por Bergman en 1952. En aquella deliciosa película alternaban con una delicadeza y una naturalidad verdaderamente soberbias la gracia, la sensibilidad y el más humano sentido de la vida. La obra no estaba totalmente lograda, pero apuntaba la posibilidad de realizar —en el mismo tono— una película perfecta, exquisita, maravillosa. En *Una lección de amor* Bergman cumple esta promesa.

A lo largo de hora y media el joven realizador sueco alterna el encanto, la ternura, la farsa y la poesía. Todos los elementos se encadenan o alternan con la mayor justeza y con un desenfado que probablemente ningún otro realizador de hoy consiga en tan alto grado. La película es una curiosa mezcla de lo más moderno del lenguaje cinematográfico y lo más tradicionalmente humano de la vida cotidiana. Pero entendámonos. Al hablar de "lo más moderno" no nos referimos en ningún caso a un corte de tipo sensacionalista, ni a efectos o búsquedas de imagen en ángulos poco usuales (lo cual por otra parte resulta ya bastante anticuado a veces). No, lo moderno de Bergman consiste en dar por entendida cierta ya existente comprensión del público por la



Ingmar Bergman— "escritor y director"

continuidad cinematográfica. Se trata de un pacto de inteligencia, de un juego de desarrollo en que se otorga al espectador la dignidad de conocer las reglas. Lo moderno en *Una lección de amor* es la elaboración casi casual de las escenas, la construcción siempre imprevisible. En una palabra, la falta de *ripio*. Diríamos casi la falta de *rima*, generalmente esperada y ya formada fonéticamente en el espectador. Pero para conseguir esto, Bergman no recurre a la sorpresa, al torcer la línea probable o vagamente prevista. No, lo logra dando a su obra un aspecto *casual*, casi accidental, mezclando en forma maravillosa el rigor de su arbitrariedad subjetiva (la elección de la escena, de su diálogo y de su forma de desarrollo) y la aparente objetividad, sometida a los azares de la acción misma. Bergman, amo en todo momento, desaparece también en cada momento.

Pero hablábamos antes de "lo más tradicionalmente humano de la vida cotidiana". También aquí hay que aclarar algo —y es que para las obras de Bergman todo vocabulario se vuelve estrecho, limitador, engañoso. Es cierto que en la película casi nada se sale de lo que pudiéramos en rigor llamar neo-realismo. Pero es que se trata de un asunto de *dimensiones*, de dimensiones extra-físicas. En el aparente neo-realismo de tres dimensiones

de la obra brota y empapa todo constantemente una cuarta dimensión, un espíritu que ondea y reviste mil formas distintas. Llámesele a veces poesía, a veces ternura, a veces ingenio, a veces humorismo. En realidad es *inteligencia*. Una inteligencia que juega con las "formas formales" y opera en profundidad. Una inteligencia que no sólo ordena esas formas sino que es "perpendicular" a la pantalla; del fondo del sentido humano de la acción al fondo del sentido humano del espectador.

¿Fuego artificial de ingenio? Si, lo hay. Pero también mucho más. Un mucho más que se sumerge y rebrota en el momento exacto. Un mucho más que de repente nos golpea en el pecho con su profundidad humana, con su ternura, con su sensibilidad, con su joven y conmovedora sabiduría.

Toda la película es magnífica; de cada secuencia merece hablarse. Pero si hemos de hacer una selección podemos señalar entre otras el espléndido diálogo del abuelo y la nieta y la no menos extraordinaria jornada del padre y la hija. Hay que añadir varias escenas del matrimonio: el despertar el día del cumpleaños del abuelo, la revelación de su amor, y sobre todo la escena junto al canal, milagro de gracia y de ternura.

La interpretación está a la altura de la película —que va es decir—. Gunnar Björnstrand y Eva Dahlbeck son una pareja perfecta (que ya habíamos podido admirar en la secuencia del elevador en *Secretos de mujeres*) y la adolescente Harriet Andersson realiza en forma perfecta el difícilísimo papel de una edad indefinida, con el profundo y tremendo desgajamiento de la inminente transformación en "mujer".

Ahora bien: *Secretos de mujeres* es de 1952 y *Una lección de amor* de 1954. Desde aquella, Bergman ha realizado cinco películas más que son: *El verano con Monika* (Sommaren Med Monika — 1952), *El crepúsculo de un cirquero* (Gycklarns Afton — 1953) *Sueños de mujer* (Kvinnodrom — 1955) y *Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende — 1955), Premio del humor poético en el Festival de Cannes de 1956.

¿Cuándo veremos alguna de estas obras? Esperemos y no olvidemos el nombre de su realizador. Porque Ingmar Bergman, escritor, adaptador, guionista y director de sus propias obras es ya sin duda alguna, uno de los más grandes directores del cine actual, del cine nuevo, de este cine que ya es el cine de mañana.



Patrulla infernal— "corte vigoroso y modernísimo"

## OTRAS PELICULAS

CODICIA (*La manche et la Belle*) de HENRI VERNEUIL.

Verneuil, aplicado trabajador del cine, busca en esta película inspiración en los temas norteamericanos de "serie negra" (James Hadley Chase, Dashiell Hammet, Raymond Chandler). Y sobre un argumento del primero de estos, trata de construir una película en la tradición de *Double Indemnity*. Pero echamos de menos el ritmo hollywoodiense indispensable en estos temas. Verneuil es un director muy profesional, pero no consigue que la aplicación y el cuidado reemplacen la sintaxis exacta.

A lo largo de todo esto, florece el efecto inútil y sobrecargado: Henri Vidal que cae y no cae de un precipicio, una huida provisional de Isa Miranda del coche (para añadir un poco más de crueldad al crimen) y un final francamente deplorable.

Una tremenda y poderosa imagen emerge de esta previsible y paciente construcción: la última mirada de Isa Miranda segundos antes de morir. Quizá sin quererlo —o queriendo solo lograr un efecto seguro y fácil— Verneuil alcanza aquí de repente, una rara intensidad visual.

En esta película muy poco más que mediana, Isa Miranda nos entristece con la evocación de su gran personalidad pasada. Henri Vidal está menos mal que de costumbre (o quizás sea sólo un caso de mimetismo y que coinciden sus defectos con la personalidad desdibujada y vaga de su personaje). Mylène Demongeot no parece ser la "revelación" que anuncian en Francia. Ambigua y correcta nada más, habrá que esperarla en otras películas de mayor alcance.

BAYONETAS DE ACERO (*Steel bayonets*) de MICHAEL CARRERAS.

Película de guerra, pero inglesa. Y uno dice "no debe ser mala". Pues bien: no hay palabras para calificar esta película abominable y estúpida que recuerda uno de aquellos dibujos de almanaque de "encuentre usted los errores". Nunca sabremos por qué Leo Genn, un excelente actor de teatro Shakespeariano y de cine digno, ha aceptado participar en esta "cosa". Pero es verdad que también participaba en *Más allá de Mombasa*...

PATRULLA INFERNAL (*Paths of Glory*) de STANLEY KUBRICK.

En el momento de entregar estas cuartillas a la imprenta, acabo de ver *Patrulla infernal* que merecería mucho más que unas breves líneas. En esta película Kubrick confirma las esperanzas iniciadas en *Casta de malditos*.

Un corte vigoroso y modernísimo, un tono "grande" y una técnica sorprendente se unen a un tema sin concesiones y de gran alcance para darnos una imagen del nuevo cine norteamericano y del talento de uno de sus mejores realizadores. En este poderoso conjunto sólo una sombra: un posible exceso de cine exterior, de virtuosismo camerístico que se opone muchas veces al tema de la obra, esencialmente interior. Nos hubiera gustado poder ver otra versión de la misma historia realizada por Bresson por ejemplo. Pero no le quitamos nada a Kubrick. Es de los directores que están haciendo cine de verdad, y, como Bergman, abren la puerta al cine de mañana.

# T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBAÑEZ

## PANORAMA DESDE EL PUENTE

MUERTO O'NEILL, que era probablemente el único, entre los dramaturgos contemporáneos, que dotaba a un texto del auténtico sentido trágico que se proponía, la aparición de Arthur Miller es, sin lugar a dudas, el hecho más sobresaliente dentro del teatro norteamericano. Miller aporta a la escena un concepto, en cierta forma tradicional pero al mismo tiempo personalísimo, de lo que el drama moderno significa, representa. El hombre, el medio social en el que se desenvuelve, sus obligaciones para con éste, sus derechos sobre éste, encierran la preocupación fundamental de Miller. *Panorama desde el puente* expresa una nueva preocupación: alcanzar una dimensión trágica dentro de un planteamiento moderno.

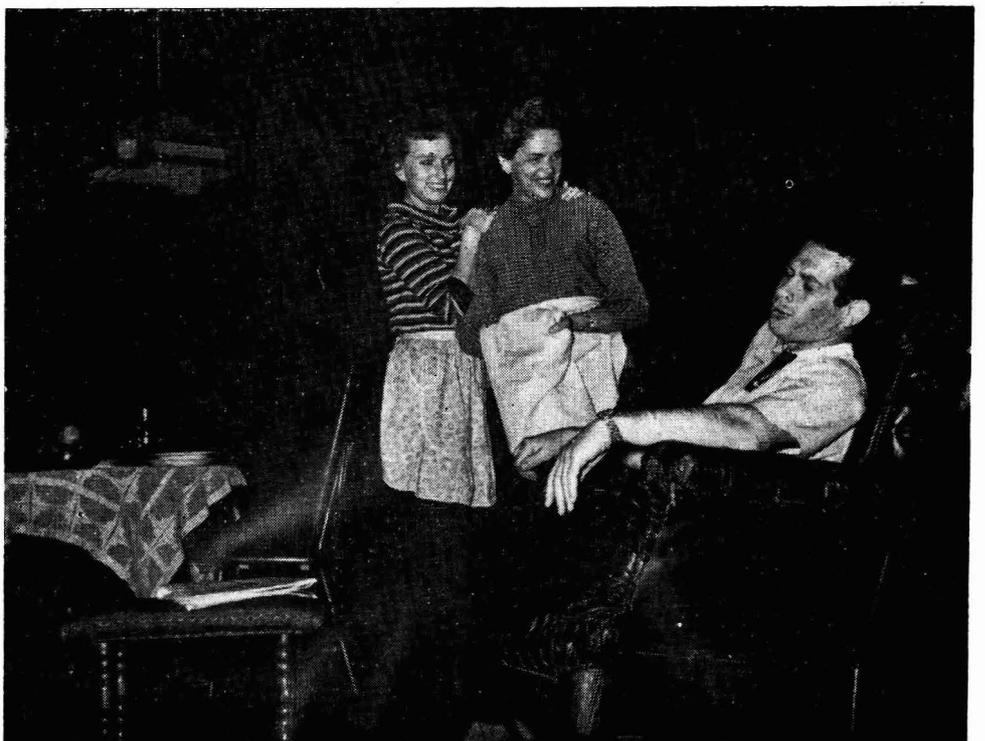
Por ello la obra, llevada a escena en México bajo la dirección de Seki Sano, desarrolla los acontecimientos en una forma que corresponde y se identifica muchas veces con la establecida por los autores griegos. Miller mezcla elementos trágicos que corresponden tanto al héroe griego como al personaje moderno; excluye de éstos a la religión; y agrega, en cambio, la protesta contra la organización social y lega, la denuncia de la corrupción de un medio en el que el hombre ha perdido el derecho a luchar por su sobrevivencia y el sentido de la justicia se ha distorsionado completamente por la aplicación ciega de leyes absurdas y discriminatorias.

Eddie Carbone, el protagonista de la obra, es un héroe trágico; víctima inevitable, que camina sin poderlo evitar, a pesar suyo, hacia su destrucción; dominado por impulsos que no le es dado superar porque no puede comprenderlos, ya que están más allá de sus posibilidades mentales. Pero Eddie es al mismo tiempo

miembro activo de una sociedad determinada y por tanto, no está solo, sus actos ponen en movimiento fuerzas que le son ajenas como individuo, pero no como ente social, por tanto comprometido con la gente que le rodea y que en una forma u otra se ve involucrada por sus acciones, aun en la forma más indirecta. En esta dualidad, en este conflicto del hombre consigo mismo y con sus semejantes, está el sentido que Miller da a su obra. Presenta al hombre ante el misterio, víctima de sus propios impulsos, dominado por fuerzas cuyo origen le es ajeno (tragedia clásica) y, al mismo tiempo, al hombre frente a los hombres: juez y parte, siempre comprometido, responsable ante la sociedad y por esto mismo obligado a juzgarla y a servirla.

Pero también es notable en Miller la forma estricta en que hace corresponder ideas y medios de expresión. En *Panorama desde el puente* hay un equilibrio tal entre tema, forma, diálogo y personajes, que la obra se convierte en una de las más absorbentes experiencias que puedan recordarse.

La forma en que Miller ha indicado exteriormente el contacto de dos mundos lejanos entre sí es muy expresiva. Primeramente ha introducido en la estructura de la obra un comentario de la acción a la manera griega, mediante el personaje de un abogado que hace las veces de coro; y después, como parte importante de la escenografía, incluye un ornamento de características griegas también, que sobresale de los elementos típicamente brooklinianos que predominan. Ambos elementos establecen el propuesto contraste entre la realidad presente y el pasado difuso, transformado, que sin embargo ha logrado sobrevivir hasta hoy. De ese contacto entre dos mundos, en *Panorama desde el puente* nace un nuevo universo



Panorama desde el puente— "dimensión trágica dentro de un planteamiento moderno"

# 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.



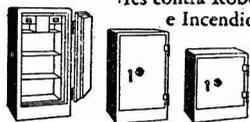
### Contra ROBO Contra INCENDIO

CAJAS FUERTES

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.

## FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



ADAM SMITH: *La riqueza de las naciones*. (Clásicos de Economía. Edición de Edwin Camman. Nueva traducción y prefacio de Gabriel Franco. Empastado. 996 pp. \$100.00).

JOSÉ GAOS: *Confesiones profesionales*. (Tezontle. Empastado. 184 pp. \$16.00).

GUADALUPE DUEÑAS: *Tiene la noche un árbol*. (Cuentos. Vol. 41 de la colección "Letras Mexicanas". Empastado. 128 pp. \$13.00).

ERNST WAGEMANN: *El número, detective*. (Breviario N° 136. Ciencias Sociales. Empastado, papel Biblia. 198 pp. \$11.00).

E. BELTRÁN: *El hombre y su ambiente — ensayo sobre el valle de México —*. (Tezontle. Empastado. Ilustrado. 262 pp. \$20.00).

J. A. C. BROWN: *La psicología social en la industria*. (Breviario N° 137. Ciencias Sociales. Empastado, papel Biblia. 384 pp. \$17.00).

MAX AUB: *Jusep Torres Campalans*. (Tezontle. Novela bibliográfica. 30 dibujos, 40 reproducciones en heliograbado y 17 a todo color. Empastado en tela. 314 pp. \$60.00).

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números), \$ 20.00 (veinte pesos). Para el extranjero:

Dlls. 4.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Tacuba 5, Palacio de Minería.

México 1, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como suscriptor a esa Revista por ... año(s) para lo cual acompaño giro postal  cheque  por \$ .....

Nombre .....

Domicilio .....

Colonia .....

Ciudad .....

País .....

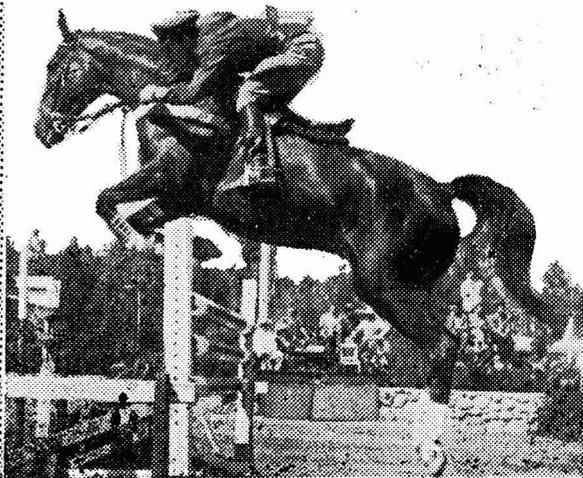
Todo envío de fondos debe hacerse a nombre de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

## 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)



**TEATRO**



## **MEXICO EN LA CULTURA**

Mientras el teatro adquiere en México un notable auge, MEXICO EN LA CULTURA hace crítica constructiva estimulando así el progreso de tan antigua manifestación artística. La crítica está encomendada a colaboradores expertos en la materia, que hacen de cada artículo un positivo y fundamental documento dada su experiencia en el teatro universal.

DE VENTA EN LIBRERIAS  
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRELO  
CADA LUNES

**50¢**

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

**CUPON**

"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO  
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.

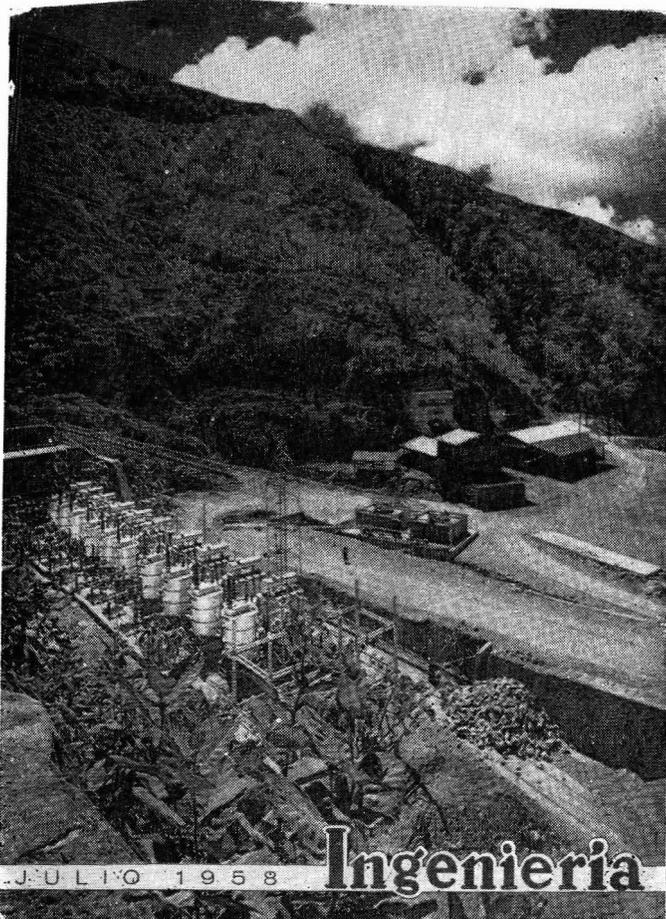
Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por  
(un año — \$26.00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto  
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE \_\_\_\_\_

ESTA ES MI DIRECCION \_\_\_\_\_

CIUDAD \_\_\_\_\_ ESTADO \_\_\_\_\_

# Revista "INGENIERIA"



En el número de julio de 1958: Aparecen los siguientes artículos:

- Un procedimiento de cálculo para el método de Cross. Ing. Mariano Hernández B.
- Cargas Horizontales en marcos de edificios. Dr. Emilio Rosenblueth.
- Pruebas de compresión simple y de resistencia al corte insitu, en arcillas volcánicas del valle de México. Ing. Raúl Marsal.
- Desarrollo histórico de la Industria Eléctrica en la República Mexicana en general y en la ciudad de México en particular. Ing. Luis F. de Anda.
- Inauguración de la Planta Hidroeléctrica de Tingambato. Siete artículos con descripción completa del Sistema Miguel Alemán y de la nueva Planta de Tingambato.
- Causas de dificultad y manera de realizar los trabajos de conservación y operación de motores Diesel.

PRECIO DEL EJEMPLAR: \$ 6.00

Suscripción anual (4 números) \$ 20.00

Calle de Tacuba N° 5.

México 1, D. F.

Teléfonos: 12-80-94 y 21-30-95

## BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABÓN COLGATE

dice: *Martha Roth*

Usted también, como la simpatísimas artista de cine Martha Roth, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate...único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo. Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

**LAS ARTISTAS DEL CINE MEXICANO  
LAS MAS BELLAS DEL MUNDO  
USAN SOLO JABON COLGATE**

HECHO CON  
LANOLINA  
Y COLD-CREAM

75-54

**PERFUMADO INTENSAMENTE**

## EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES  
MAS GRANDES Y  
MEJOR SURTIDOS  
DE LA  
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO!



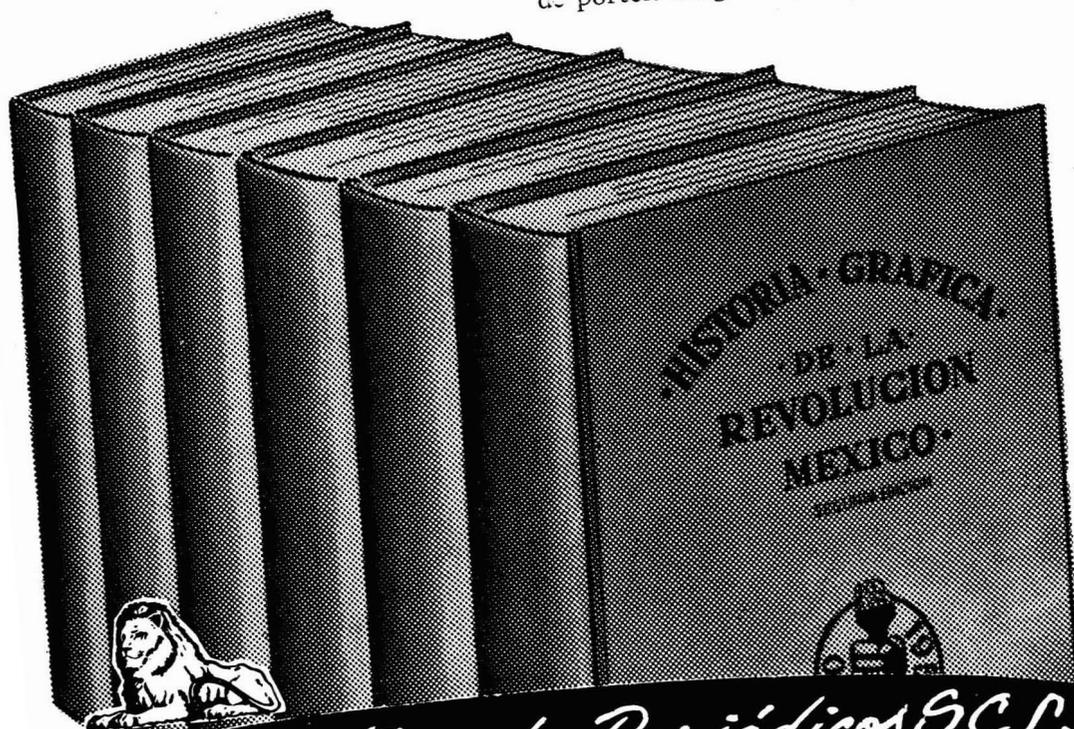
# 54 AÑOS

# de Historia de Gráfica! de México!

Más de 3,000 páginas con más de 9,000 fotografías del archivo Casasola, encuadradas en 6 lujosos tomos, constituyen la maravillosa obra

## HISTORIA · GRÁFICA · DE LA · REVOLUCIÓN ·

Puede usted pedir tomos separados a razón de \$ 50.00 cada uno, o la obra completa en \$ 300.00. Le haremos su envío libre de portes. Haga su pedido hoy mismo.



— Editora de Periódicos, S.C.L.  
BASILIO BADILLO - 40 -  
DEPARTAMENTO CIRCULACION  
MEXICO, D.F.



EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES, por Fernán González de Eslava. 2 tomos (Colección de Escritores Mexicanos, Nos. 74-75) 293-266 páginas, 1958. A la rústica \$ 30.00.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA. Desde los orígenes hasta nuestros días, por Carlos González Peña. 6ª edición corregida y puesta al día xvi-468 páginas, 1958. A la rústica \$ 35.00.

PROMOCION, ORGANIZACION Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 páginas, 1958. Encuadernado en Keratol. \$ 40.00.

POR LOS CAMINOS DE OAXACA, por Alfonso Francisco Ramírez. 357 páginas, 1958. A la rústica. \$ 25.00.

Distribuidores exclusivos:

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

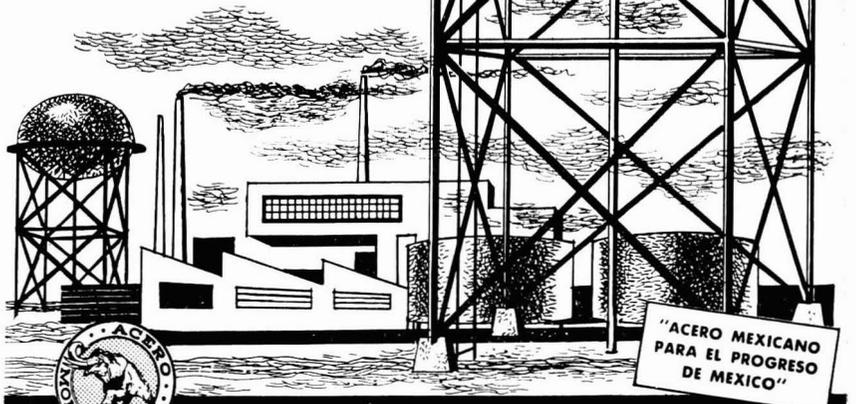
Av. República Argentina, esquina con Justo Sierra y en su única sucursal en la Av. Juárez N° 16. México 1, D. F.

Agua... gracias al Acero...

EL VALOR DEL ACERO SE MANIFIESTA EN LA RESOLUCION DEL PROBLEMA VITAL DEL AGUA. DONDE EL PRECIOSO ELEMENTO ESCASEA.

LA ESTRUCTURACION DE LAS PRESAS GIGANTES Y DE LOS GRANDES DEPOSITOS, RECLAMAN LA PRESENCIA DEL ACERO COMO EL MATERIAL MAS SOLIDO PARA QUE LAS OBRAS HIDRAULICAS PERDUREN Y CUMPLAN SU MISION.

AHI ESTAN REPRESENTADOS NUESTRO ESFUERZO Y NUESTRA EXPERIENCIA, PROPICIANDO LA CONQUISTA DEL AGUA Y 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.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

EDICIONES FILOSOFIA Y LETRAS

Opúsculos preparados por los maestros de la Facultad de Filosofía y Letras y editados bajo los auspicios del Consejo Técnico de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México.

1. Schiller desde México: Prólogo, biografía y recopilación de la doctora M. O. de Bopp.
2. Agostino Gemelli: *El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría*. Traducción y nota del doctor Oswaldo Robles.
3. Gabriel Marcel: *Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico*. Prólogo y traducción de Luis Villoro.
4. Carlos Guillermo Koppe: *Cartas a la patria*. (Dos cartas alemanas sobre el México de 1830). Traducción del alemán, estudio preliminar y notas de Juan A. Ortega y Medina.
5. Pablo Natorp: *Kant y la Escuela de Marburgo*. Prólogo y traducción de Miguel Bueno.
6. Leopoldo Zea: *Esquema para una historia de las ideas en Iberoamérica*.
7. Federico Schiller: *Filosofía de la historia*. Prólogo, traducción y notas de Juan A. Ortega y Medina.
8. José Gaos: *La filosofía en la Universidad*.
9. Francisco Monterde: *Salvador Díaz Mirón*. Documentos. Estética.
10. José Torres: *El estado mental de los tuberculosos y Cinco ensayos sobre Federico Nietzsche*. Prólogo, biografía y bibliografía por Juan Hernández Luna.
11. Henri Lefebvre: *Lógica formal y lógica dialéctica*. Nota preliminar y traducción de Eli de Gortari.
12. Patrick Romanell: *El neo-naturalismo norteamericano*. Prefacio de José Vasconcelos.
13. Juan Hernández Luna: *Samuel Ramos. Su filosofar sobre lo mexicano*.

Imprenta Universitaria

Esta Revista

se encuentra

a la venta

en toda

la República

(Librerías y expendios de revistas)



Si usted tiene un aparato con frecuencia modulada ¡Esto le interesa!

Llámenos al 12-87-53. Denos su nombre y dirección y a vuelta de correo recibirá completamente gratis, nuestra programación mensual de música selecta que transmitimos diariamente a través de los 100.5 megaciclos de XEOYFM, una creación más de Radio MIL.

Todos nuestros suscriptores recibirán en breve, por medio de nuestros micrófonos, la noticia de valiosos regalos.

dramático, y en este hallazgo estriba su mayor mérito.

Entre las intenciones que movieron a Arthur Miller a escribir esta obra, la de escribir poesía no se ha conseguido. El lenguaje cumple aquí sus funciones dramáticas rigurosamente, pero cuando busca una imagen poética, ésta es siempre débil, y muchas veces forzada, porque de ella sólo aparece la intención.

Llevar *Panorama desde el puente* al escenario de la Sala Chopin ha sido un error. Dice Arthur Miller que sólo habrán de aparecer en su obra los elementos de la realidad que le interesan —esos, y ningunos más. Pero sucede que el escenario mencionado no dispone del espacio apropiado para recrear esos elementos con la precisión y exactitud que el autor señala. De manera que al encerrar *Panorama desde el puente* en un foro que obliga a prescindir de algunos de ellos (el adorno griego que ya se mencionó, por ejemplo), puede lograrse una hábil simplificación de la escenografía (como la que ha hecho David Antón); pero ésta dejará de ser la que Miller pide, y eso es ya una equivocación.

Por otra parte Seki Sano, que en la elección general del reparto puso especial cuidado para hacer que el físico de los actores correspondiera al que el texto les atribuye, escogió, para el papel de Rodolfo, a Luis Bayardo, un actor que ya ha demostrado su capacidad en otras ocasiones, pero cuya apariencia contradice constantemente las alusiones a que el diálogo de esta obra lo sujeta. Esto constituye otra equivocación trascendente.

Wolf Ruwinkis comprendió la confusión fatal de Eddie. Su actuación convence y es manifiestamente apasionada. No nos parece aún un gran actor, porque a pesar de su amplia experiencia, no ha aprendido a hablar. Es una lástima que todavía no haya podido vencer esa limitación y llegar a la actuación realmente importante que aquí se propuso lograr con empeño. Luz María Aguilar, Miguel Angel Ferriz, Narciso Busquets, Carmen de Mora y el resto del reparto, obedecen a una dirección muy cuidadosa de la técnica, aunque peligrosamente efectista (contradiendo un propósito subrayado por Miller en su prefacio a *Panorama desde el puente*). En las escenas finales de la obra, por ejemplo, el movimiento es excesivo y confuso, como también son excesivos los gritos y lamentos a que se recurre. En otras (como la de la cárcel) la composición es un acierto y la actuación, débil. Siempre magnífica, la iluminación.

#### EL ABANICO

De 1892 (año en que fue estrenada en Londres), a 1958, *Lady Windermere's Fan* ha perdido su interés, su atribuida malicia y su mordacidad. Hoy es una comedia a ratos ingeniosa, siempre ingenua y tan llena de moralejas necias como de personajes, comparsas y ropaje.

Gracias a que de esta comedia se han hecho innumerables versiones y parodias cinematográficas o radiofónicas, su tema y —sobre todo— los recursos de que se vale el autor para desarrollarlo, son de absoluto dominio público. La circunstancia, desafortunadamente, no favorece hoy a la comedia, pues si además de conocer

los pasos que da Wilde para enredar y desenredar su anécdota, vemos que el diálogo establece perfectamente a todos los personajes como necios, ociosos, torpes y ridículos, y que Wilde los lleva de menor a mayor estupidez, tendremos una obra donde sólo se dicen necedades, torpezas y ridiculeces: una auténtica calamidad del siglo pasado. Salvador Novo la adaptó, convirtiéndola en obra de tres actos; haciendo otras modificaciones que equilibran la estructura del texto original; conservando lo que en español es posible conservar de la gracia del diálogo wildeano, para proporcionar la base del espectáculo elegante, lujoso, llamativo, agradable que debía ser la presentación teatral de Dolores del Río.

Si como texto es aburrido, como pretexto para armar un espectáculo así planeado, *El abanico* es, en cambio, eficaz, y los resultados de su aprovechamiento responden limpiamente a la intención de sus productores. El respeto y el cuidado con que se preparó su estreno es la razón fundamental del éxito que obtuvo. Por ello, el público se llevó la gran sorpresa: nadie pensó que iba a ver *El abanico*. Todos dijimos: "vamos a ver a Dolores del Río". Pero sucedió que la vimos a ella y a *El abanico*, lo cual significa que vimos muchas cosas que no son frecuentes en el teatro mexicano: un reparto homogéneo y responsable; una dirección inteligente; una escenografía congruente, apropiada y agradable; en resumen: una producción equilibrada y justa, preocupada por el mejor lucimiento de todos los elementos que implica la representación de una obra.

Así, Dolores del Río no sólo trajo la presencia de su reconocida elegancia, de su tradicional buen gusto, sino de algo

mejor que eso: de sus virtudes de actriz. Ella fue la actriz principal de *El abanico*, y la mejor. Nos produjo la rara sensación de que la estrella lucía mejor mientras mejor servía el texto. Su debut teatral es un acontecimiento sobresaliente, porque le ha dado a nuestro teatro la auténtica figura estelar que necesitaba.

La lista de reparto es tan extensa, que no podríamos señalar el desempeño de cada uno de los allí mencionados. En conjunto, lograron crear una atmósfera más porfiriana que inglesa, pero la barrera del idioma implica esta limitación y la disculpa. Bien vestidos, conscientes de la calidad de los personajes que representaron, no incurrieron en contradicciones, y sólo reprochamos los defectos de dicción que en Tito Junco, Carlos Navarro, Julio Monterde y Emilio Gaete fueron más evidentes. María Rivas enfatizó con exceso algunos de sus parlamentos, pero sostuvo lógicamente los rasgos de Lady Windermere. Ramón Gay y Anita Blanch aprovecharon la sobriedad que les impuso la dirección, y se movieron y hablaron mejor que los demás.

La dirección de Romney Brent estableció el ambiente aristócrata con inteligencia y sencillez; a todos dio oportunidad de destacar e hizo ligero el transcurso de las dos horas que dura esta obra: con una producción menos acertada hubiese sido soporífera.

La escenografía de David Antón (particularmente en el segundo acto) constituye su mejor trabajo. Por su parte, Valdés Peza, Oriani, la Sra. Piñeiro (en cuanto al equipo encargado del vestuario) y quienes tuvieron a su cargo todos los aspectos técnicos de este espectáculo, contribuyeron a la armonía de realización que lo distingue.

## L I B R O S

MIGUEL LEÓN-PORTILLA, *Ritos, sacerdotes y atavíos de los dioses*. Fuentes Indígenas de la Cultura Náhuatl, 1. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1958. 173 pp.

Hace alrededor de un año surgió a la vida, dentro del Instituto de Historia de la Universidad Nacional, el Seminario de Cultura Náhuatl. Este libro es el primer fruto que rinde dicho Seminario. Sazonado fruto, en verdad, prendido de un árbol que se nutre en fuentes cuyo caudal bien puede juzgarse inagotable.

El material que aquí se publica forma parte de los *Códices Matritenses de Sahagún*, nombre dado a los manuscritos del genial franciscano, que habiendo corrido muchas veces el riesgo de convertirse en papel de envoltura a consecuencia de la cédula de Felipe II que se los arrebató a su autor para llevarlos a España, fueron al fin adquiridos, en el siglo XVIII, por la Real Academia de Historia y por la Biblioteca del Real Palacio.

Este material viene a ser "algo así como un tratado de liturgia náhuatl", puesto que todo él se refiere, en efecto, a cosas pertenecientes al culto religioso y a la organización sacerdotal. Consiste en tres

secciones o "capítulos" de los llamados "Primeros Memoriales", que es la documentación más antigua recogida por Sahagún de labios de sus informantes indígenas en Tepeulco. La primera sección trata de ritos, sacrificios y ceremonias que se usaban en honor de los dioses. La segunda contiene la enumeración y descripción de los principales sacerdotes. La tercera, por último, describe a los dioses con sus correspondientes atributos y atavíos.

Habiendo sido preparado este libro por Miguel León-Portilla, a él se debe la documentadísima Introducción, donde se indican los puntos más salientes sobre la magna obra de investigación realizada por Fray Bernardino de Sahagún hace más de cuatrocientos años; con lo cual se capacita al lector para apreciar el valor del material que aquí se le ofrece. Y asimismo son de él las notas que acompañan todos los textos, tanto en lengua náhuatl como en la traducción al castellano.

Entre los méritos de esta obra sobresale el de ser ésta la primera vez que se publica íntegramente la versión paleográfica y la traducción castellana de los textos que la componen.

A. B. N.

JUAN GARCÍA PONCE, *El canto de los grillos*. Imprenta Universitaria. México, 1958. 128 pp.

Se trata de una primera obra de teatro discreta y lograda. El principal mérito del autor es haber renunciado a la falsa originalidad, señuelo en el que caen muchos jóvenes. *El canto de los grillos* retrata un área limitada: la burguesía provinciana y sus pequeños problemas. El dramaturgo ha medido sus fuerzas, y no pisa terreno falso. Fácilmente se le perdonan las inseguridades del lenguaje, porque alcanza un tono de voz continuado, diríamos una atmósfera emotiva que envuelve la obra entera.

García Ponce mira la provincia con ojos pesimistas e irónicos, y no le ofrece ninguna salvación. Su vista penetra hasta el interior, sin detenerse en los aspectos risueños que hacen el deleite de los turistas. Se asemeja a la visión enlutada y severa de Lorca; pero sin tocar los extremos trágicos del temperamento latino. Está más cerca de los pueblos fantasmales de Azorín adornados con algunos chispazos de humor.

El lector no compadecerá mucho a los personajes viejos, pues carecen de relieve; ya los ha visto y oído en la vida real y en las comedias: la criada fiel pero insolente, la tía solterona que se dedica a amargar la existencia de los demás, la madre bondadosa que vive en las nubes. Estos personajes (aunque apegados a la tradición literaria) sirven para que los jóvenes destaquen con más nitidez; aquí la juventud acapara la vitalidad. Ana, Roberto y Sylvia, desean vivir sus vidas propias. Deben luchar para salir adelante; pero el medio provinciano los aplasta. Por una parte está el criterio burgués y tradicional; por la otra, las ideas modernas que se infiltran con el consiguiente escándalo de los mayores. La sociedad crea múltiples necesidades a los jóvenes, y les ofrece muy pocos medios para satisfacerlas. La nueva generación ha gastado su entusiasmo en sueños estériles, y las probabilidades de alcanzar la felicidad son escasas. Hasta Ana, cuya única ambición es casarse, fracasa. La muchacha hace lo posible por conseguir marido; pero frustran su intento las rígidas normas provincianas; el temor del qué dirán se convierte en una fuerza aplastante. El problema viene a complicarse más: la provincia y la capital se constituyen en los antagonistas de la lucha ideológica. Los mayores creen que la metrópoli representa todo lo malo, mientras que los jóvenes piensan que la gran ciudad es una especie de paraíso que colmará sus ilusiones. Roberto y Sylvia pretenden huir de la tutela familiar. México es la única puerta de salida; pero los viejos logran retenerlos, y ellos se resignan.

García Ponce ha creado un universo objetivo (reflejo de la crisis actual que se extiende por todos los campos) y cruel (tanto como lo es la presente sociedad para sus miembros más débiles). Si bien los seres que pueblan ese universo son cobardes y pequeños, saben llevar sus defectos con dignidad. Los despreciaremos pero no podremos odiarlos: no son héroes ni tampoco monstruos, sino, como todas las personas, gente que "nace, se ilusiona, se desengaña y muere". Al bajar el telón, el círculo se cierra, y los pequeños problemas de la burguesía quedan sin re-



solver. Se oye el canto de los grillos: un símbolo de la monotonía espiritual de la provincia.

C. V.

SCHLEGEL, FEDERICO. *Fragmentos*. Facultad de Filosofía y Letras. Invitación al romanticismo alemán, semblanza biográfica y traducción de Emilio Uranga. Imprenta Universitaria. México, D. F. 99 pp.

En la apasionada e impregnada de sentir romántico, *Invitación al romanticismo alemán*, que abre este pequeño, pero sustancioso volumen, Emilio Uranga afirma que "el romanticismo, más que revelarnos algo nuevo, simplemente corre al encuentro de nuestras ansias no formuladas" y, un poco más adelante que "el género romántico por excelencia es el fragmento". Al recorrer las páginas del libro estas dos afirmaciones se hacen evidentes (como casi todas las demás que contiene el ya mencionado prólogo, al que sólo podrían reprochársele algunas frases excesivamente empalagosas). La cerrada antología que el prologuista presenta permite tomar contacto con un Schlegel por demás brillante, incisivo, apasionado y contundente que, más que elaborar teorías, obliga al lector a compartir puntos de vista; que, más que enunciar conceptos, los revive y que se preocupa más de "vivir", en la poesía que de crearla por medios artísticos. Los paralelismos quedan eliminados; poesía y vida forman una sola línea. No hay que hacer poesía, hay que vivir "en" ella.

Al pedir una "mitología de las profundidades", como dice Uranga, Schlegel les da a los conceptos expuestos una calidad de exigencia vital. Y, tanto cuando se refiere a las exigencias de la poesía como ejercicio literario como cuando habla de religión, historia y ciencia o arte y política, obliga al lector no a juzgarle sino a participar de su entusiasmo, de su convencimiento. Parece brindarle no "una teoría" sino "la única teoría", la que es indispensable aceptar y practicar si se quiere vivir plenamente. Es indudable que aun en esta pequeña antología se repite, cae una y otra vez sobre el mismo objetivo; pero el vigor y la sinceridad de la exposición excluye toda posibilidad de cansancio y el lector recorre ávidamente las páginas, obligado casi inconscientemente a compartir el entusiasmo del teorizante.

La selección es acertada, lo mismo que la semblanza biográfica que sitúa, con amena brevedad, al autor en su tiempo.

La traducción efectiva, fiel, facilita la toma de contacto con la luminosa prosa de Schlegel.

Tipográficamente el libro presenta como único defecto, la ausencia de una mayor separación entre fragmento y fragmento, lo que facilitaría su diferenciación y permitiría gozar más independientemente de su grato sabor.

J. G. P.

FERNANDO GINER DE LOS RÍOS. *Religión y Estado en la España del siglo XVI*. Fondo de Cultura Económica. Méx. 1957. 198 pp.

El espíritu del pueblo español, católico en esencia y nutrido por una gran tradición que se remonta a los principios mismos del cristianismo, se enfrenta, bajo la dirección del cardenal Cisneros y doña Isabel, al movimiento religioso de la Reforma emprendido por Lutero (1483-1546) a principios del XVI, a raíz de la publicación de sus famosas 26 proposiciones contenidas en *De la libertad de un hombre cristiano*, en 1520, y que tuvo la enérgica respuesta de España, secundada por otros países simpatizadores de la misma causa que se unieron, como en el caso de las Cruzadas, en un solo bloque de ataque contra los insurrectos, y a la vez, en defensa de sus mismos y espirituales intereses que tan peligrosamente eran amenazados, no tan sólo en aquellos momentos, sino en toda su trayectoria histórica. De esta unificación resultó la llamada Contrarreforma en que Estado e Iglesia fueron uno: "En el momento en que se gesta en el mundo una concepción que otorga la preminencia a la acción encaminada al logro de bienes sensibles, el Estado español orienta su vida igualmente a la acción, mas señalándose como objetivo la conquista de las almas a fin de obtener la salvación", como única finalidad de todos sus actos y una corroboración de las ansias metafísicas que han caracterizado este pueblo que antepone tales valores a los de un carácter puramente práctico. Así, fundidos Estado e Iglesia, fortalecidos recíprocamente en esta doble alianza ofensiva y defensiva, "dividiendo los menesteres pero coordinando las acciones", pretenden y consiguen, impuesta la reformada Iglesia, "de acuerdo de las aspiraciones políticas del siglo XVI", hacer triunfar el nuevo catolicismo que "tiene en su esencia mucho de español, porque, a partir de Trento, es la Compañía de Jesús la que inspira fundamentalmente a la Iglesia, y la Compañía de Jesús es un órgano que la conciencia española destaca en el siglo XVI para servir los fines del Estado", no en el sentido de que éste se valiera de aquélla para la consecución de los suyos propios, sino que, como ambos persiguen, sobre los terrenales y materiales, fines espirituales ulteriores, su participación no es sino fortificadora y tendiente a una mayor y mejor efectividad de sus realizaciones.

Es por las fechas cuyos sucesos componen este libro, cuando acontecen cambios notables en la historia de las ideas españolas que tienen relación directa con los acontecimientos políticos y sociales entonces imperantes. Recuérdese, en efecto, aquella pléyade, más que de filósofos de teólogos, que tan importante influjo ejerció sobre la monarquía española, y ésta, a su vez, sobre los pueblos que gobernaba: el P. Mariana —1536-1623—, que con su célebre libro *Del rey y de la institución real*, produjo tanto escándalo al asegurarse que había inspirado a Ravillac para perpetrar el asesinato de Enrique IV; el fundador del Derecho Internacional, autor

de las *Reelecciones*, Francisco Vitoria, —1486-1546— abogado ante las Cortes españolas de los naturales de América, enemigo de la guerra injusta, que decía que “si al súbdito le constare la injusticia de la guerra, no es lícito ir al ejército aunque se lo ordene el príncipe”, y Melchor Cano, —1509-1560— que con sus *Lugares teológicos* habría de reformar tan

profundamente la teología. Fernando Giner de los Ríos termina su *Religión y Estado en la España del siglo XVI*, con estas palabras: “Ahonden en la meditación de cuanto a ella [la razón de esta España] y a su siglo XVI se refiere, muy especialmente los que se preocupan del porvenir de América”.

F. P.

# A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

## COMO JUSTIFICABA ROA BARCENA LA SELECCION HECHA PARA LA ANTOLOGIA DE POETAS DE MEXICO

DE LOS DOS ESCRITORES a quienes la Academia Mexicana encargó que formaran la colección de composiciones que iban a integrár, en 1891, la *Antología de poetas de México*: José María Roa Bárcena y Casimiro del Collado, fue aquel quien escribió para justificar el resultado de la tarea encomendada a ambos.

Su artículo —que se titula como la obra inicialmente impresa en 1892: “Antología de poetas de México”— aparece, fechado el 22 de septiembre de 1893, en el tomo IV de las *Memorias de la Academia Mexicana* (páginas 385 a 405).

Al mediar ese artículo, Roa Bárcena dice que “quien le traza, y que hasta aquí pudiera haber expresado ideas compatibles por la Academia Mexicana y por sus propios compañeros de comisión” —el tercer comisionado fue José María Vigil, que redactó la “Reseña histórica de la poesía mexicana”—, “va a ceder a una debilidad acaso disculpable si se tiene en cuenta sus aficiones viejas”.

Tales viejas aficiones, dice, al aludir a las que tuvo en su juventud, cuando leía y comentaba libros, habían sido “despergadas y avivadas con el reciente examen de nuestros poetas, y el natural cariño a la patria y a lo que en ella se produce”.

Ese cariño, afirma, se hallaba “tan distante de la ciega admiración a todos los dominios del campanario de nuestra aldea, como del disgusto y desdén que hacia lo que nos pertenece suele despertar en muchos el espectáculo de los brillantes frutos de una cultura mucho más adelantada y vigorosa”.

A continuación viene la frase con la cual define su actitud y asume personalmente la responsabilidad, por las opiniones que expresa: “Va, dice, a ceder a la debilidad de exponer sus ideas personales acerca de algunos puntos del libro que de ultramar nos llega.”

El libro a que se refiere es el primer tomo de la *Antología de poetas hispano-americanos*, publicado poco antes por la Academia Española, para el que la de México había contribuido con la colección de poesías y la “Reseña histórica” ya mencionadas.

Dice Roa Bárcena también que lo hará “no en son de discordia ni con el presuntuoso fin de apelar de fallos que debemos respetar y acatar, sino con el honrado deseo de que se comprenda el espíritu que informó las modestísimas labores de nuestra comisión”.

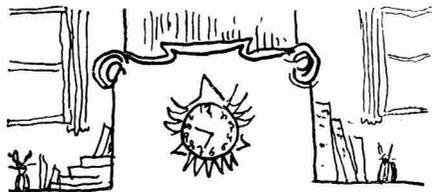
Lo hace, además, para “proponer, en poquísimos casos, puntos de vista quizá más favorables o más adecuados a veces, a juicio mío, dice, en cuanto al carácter y las producciones de algunos de los escritores nuestros catalogados” en la contribución mexicana, se entiende.

Con las frases que vienen después, dentro del artículo, Roa Bárcena rinde homenaje a Menéndez y Pelayo, cuya amistad cultivó a través de una correspondencia sólo en parte conocida.

“Si la exposición de estas menudencias necesita de la indulgencia común, dice, solicito y reclamo ahincadamente de del ilustre escritor que en la Antología ha llevado la voz de la Real Academia Española, y que lleva años de favorecerme con sus sabios consejos e inestimable simpatía.”

Comprueban esto último, las cartas de 1889 y 1890 que Roa Bárcena conservó y reprodujo, en las que hay entusiastas elogios por varias de sus poesías originales y sus traducciones de Horacio, Virgilio, Shakespeare y Byron, y acertadas indicaciones para mejorar algunos versos de éstas.

En seguida Roa Bárcena expone ideas —no sólo propias— acerca de la relativa originalidad de los poetas, ya que “los latinos imitaron y hasta saquearon a los griegos, dice, y los versificadores modernos, inclusive los no pertenecientes a la raza latina, siguen imitando y entrando a saco, las literaturas hebrea, griega y latina”.



El coleccionador debe contentarse, a su juicio, con “unas cuantas chispas de genio, unos cuantos rasgos de perfección relativa en la forma”, para no “dejar en blanco las páginas destinadas a su obra”.

No podía figurarse, “ni por un momento, que México ofreciera el rarísimo espectáculo de un poeta de primer orden”. (Don Juan Ruiz de Alarcón no figuraba en la *Antología de poetas de México*, probablemente por haber florecido en España.) “Bien podemos conformarnos, añadía, con el nivel que entre nosotros se asigna a Sor Juana Inés de la Cruz, a Navarrete y a Pesado.”

Ese punto de vista, limitado sin duda, en el que influía más de un complejo ahora perceptible, no impedirá que Roa Bárcena sitúe a nuestros poetas en el sitio elevado que, según él, les corresponde, al compararlos con los demás de Hispanoamérica.

Por eso dice: “pero, contrayéndonos a la América Española, no los consideramos inferiores a Bello ni a Olmedo, ni mucho menos a Heredia”, al dejarse llevar por una admiración que también resulta excesiva, en sentido contrario.

Para enaltecer a los poetas de México, Roa Bárcena creía, seguramente, que no bastaba subrayar sus cualidades e insistir en determinados aspectos positivos: había que rebajar, a la vez, los méritos de los otros, para que en la comparación resultaran más favorecidos aquéllos.

Con tal procedimiento, para que el contraste resulte mayor, al mismo tiempo que hace algunos reparos a las obras de Bello y Heredia, acentúa el reconocido valor de las de Sor Juana y encumbra a Navarrete y a Pesado.

No deja de reconocer que la “Oda a la Agricultura de la zona tórrida”, el “Canto a la Batalla de Junín” y “el apóstrofe ‘a la catarata del Niágara’”, según sus palabras, “son, como generalmente se afirma, piezas de primer orden, no obstante las deficiencias que la buena crítica ha encontrado en sus detalles”.

Después de afirmarlo en el cuerpo del artículo, regatea méritos a la silva de Bello y al “apóstrofe” de Heredia, en una nota que se refiere principalmente a defectos de ambas composiciones.

De la poesía de Bello menciona su “poca originalidad”, pues “luce, no sólo reminiscencias, sino pensamientos y hasta frases y palabras de poetas latinos y castellanos de alta ley”, como Virgilio y Horacio, entre aquéllos, y Rioja y Quintana, entre los últimos.

Del “Niágara”, de Heredia, opina Roa Bárcena que esa poesía, “en cuanto a la factura poética, innegablemente resulta desaliñada y defectuosa”; y cita algunos versos, en prueba de los “descuidos” que halla en la composición “que los profesores de retórica ofrecían, dice, a nuestra juventud de hace cincuenta años como obra perfecta y admirable”, para agregar: “confieso que nunca excitó mucho mi entusiasmo”, a excepción de la veintena de versos en que describe la catarata.

Por último, “a propósito de Olmedo y de su ‘Canto a la Batalla de Junín’,” Roa Bárcena deplora mucho “que en la Antología, por las circunstancias de su formación, no hallara cabida la poesía épica de un autor nuestro”, Manuel M. Flores, que él consideraba superior en este aspecto.



San Lucas evangelista, siglo IX, de *La metamorfosis de los dioses*, por André Malraux.

(Ver en este mismo número "El Goya de Malraux", por Manuel Durán)