

UNIVERSIDAD *de* México

VOLUMEN XI • NUMERO 3

MEXICO, NOVIEMBRE DE 1956

EJEMPLAR: \$1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

TRES POETAS MEXICANOS

Por Fernando CHARRY LARA

I. Ramón López Velarde

LOS treinta y tres años de su vida, cuando muere, Ramón López Velarde (1888-1921) es autor de unos versos cuya intensidad lírica permite afirmarlos entre las grandes manifestaciones poéticas americanas. Años atrás, Manuel Gutiérrez Nájera, su compatriota, muere en plena juventud. Y recordamos que nuestro José Asunción Silva se pone voluntariamente fin, aún más joven, cumplidos apenas los treinta y un años. ¿Qué fenómeno se opera para poder decir que, sin embargo, pese a la brevedad preciosa de sus vidas, las obras de estos poetas habían llegado ya a una cierta perfección que nos hace dudar sobre si sus frutos posteriores hubiesen llegado a ser, o no, la posible culminación de aquéllas? En ninguno de estos tres casos creo que la respuesta podría ser la de que, de haber vivido mayor tiempo, hubiesen escrito mejor poesía, en comparación de la que escribieron, Silva, o Nájera, o López Velarde. Cuando ellos mueren, culminan por igual su juventud y su poesía, y no olvidemos que parece ser una fatalidad de estas tierras la de que la labor más valiosa de sus artistas deba realizarse siempre en medio de los excesos, no siempre bien aprovechados, de la edad juvenil. Afortunadamente, Silva, Nájera y López Velarde constituyen muestras de juventud, pero también, y es lo importante, son, sin mayores discriminaciones, ejemplos notables, en su tiempo, de lucidez y de rigor poéticos.

(Aquí, una voz que no distinguo bien me dice: Ramón López Velarde podría haber sido el primer poeta mexicano de siempre. Iba a serlo. Murió demasiado temprano.)

Quienes amamos la poesía de México vemos en ella a Ramón López Velarde, en su "íntimo decoro", como claroscuro nube de resplandor y noche. La contemplamos vagar, lúcida y nostálgica, a través de su tormenta, entre voces inusitadas como relámpagos. Sus milagros continuos nos asombran. Hasta su barroquismo y sus dificultades nos seducen. Es poesía nuestra, a la que nos acercamos con impulso de lograr su atmósfera y cuidado de apenas rozarla, no la manche el afán de penetrar su misterio. Es una voz humana que se escucha, so-

litaria, junto a un inmenso latido. Reveladora de una angustia espiritual única, no nos niega tampoco su ternura. Como intensidad de expresión, es difícil hallar otra más aguda, más punzante, entre las que, en medio de las llamas de la pasión y de la inteligencia, han brotado en tierra y cielos mexicanos.

Sin embargo, Ramón López Velarde es poeta casi desconocido, por lo menos

fuera de su país. Han transcurrido ya cuarenta años desde la aparición de su primer libro, *La sangre devota*, y no parece ser mayor la difusión de su nombre, a pesar de que diversas colecciones poéticas le dediquen su atención y de que se haya escrito, por lo menos, un estudio admirable, el de Xavier Villaurrutia, para la interpretación de su poesía. Su obra permanece en una relativa

penumbra, y la calificación y elogio que comúnmente se le hacen de ser un poeta de la provincia, si no de ser un poeta provinciano, contribuyen a empañar su figura literaria, su dibujo de por sí neto y preciso, confundiéndola en una niebla de sentimentalismo y simplicidad.

Porque no son tan sencillos los juicios acerca de una poesía que, en la apariencia de ser elemental, envuelve una complejidad que es su esencia verdadera. No me refiero a los rebuscamientos expresivos, que aparecen en estos versos. Se trata de un conflicto espiritual, exclusivamente: la lucha entre la religiosidad y el erotismo, tal como el drama suyo ya ha sido estudiado y tal como Ramón López Velarde, con una extraordinaria conciencia de sí mismo, supo poéticamente manifestarlo y explicarlo.

Un inteligente crítico de la literatura de México, ha dicho: "Con ser uno de los poetas mexicanos más auténticos con que hayamos contado en todas las épocas, desafortunadamente la poesía de López Velarde ha tenido que reducir su fama casi al solo ámbito de nuestro país, ya que la localización de los momentos más expresivos de su lenguaje y giros, y el que aluda a cosas muy íntimamente

mexicanas, ha impedido su transmisión plena para los países extranjeros." Quizás exista, en estas palabras de José Luis Martínez, una relativa exageración acerca de los aspectos netamente mexicanos de la poesía de López Velarde. Es cierto que en ella encontramos continuas referencias de ambiente a la vida de sus ciudades provincianas, algunos modos peculiares del lenguaje mexicano y hasta algunos vocablos del mismo. Es también cierto que su poema más conocido, el que lleva por nombre "Suave Patria", quiso su autor que fuese una a manera de síntesis de la nacionalidad. Pero nos preguntamos: ¿son aquellos aspectos poé-



Ramón López Velarde (* 1888-1921 †)

SUMARIO: *Tres poetas mexicanos*, por Fernando Charry Lara • *La Feria de los días* • *Notas sobre John Locke*, por Eduardo Lizalde • *Las Fieras*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Evasión*, por Alberto Bonifaz Nuño • *Tres ciudades mayas*, por Fernando Benítez • *El Valle del Mezquital*, por Juan Comas • *La huelga de Cananea*, por Carlos Villegas • *El teatro experimental en la Universidad de Chile*, por Domingo Tessier • *W. H. Auden en Swarthmore*, por J. Vázquez Amaral • *Crónica pesimista de noviembre*, por Carlos Valdés • *Jean Cassou*, por Elena Poniatowska • *Notas de viaje*, por Tomás Segovia • *Artes Plásticas*, por Justino Fernández • *El Cine*, por C. V. • *El Teatro*, por Francisco Monterde • *Libros*, por J. Fernández, F. Alegría, C. Valdés, A. Bonifaz Nuño • *Dibujos* de André Burg, J. Soriano, y A. Hacker.

ticos peculiares de México tan inseparables de los valores fundamentales de la poesía de Ramón López Velarde? Me atrevo a suponer que sí pueden ellos ser apartados, sin menoscabo grave de esa obra que, en sus manifestaciones más reconocibles, es poesía esencialmente lírica, en la que los elementos objetivos de color local ceden inevitablemente el paso a aquellos otros de carácter subjetivo y de significación universal. Esta poesía expresa ante todo problemas de la intimidad de la carne y del espíritu, conflictos que no pueden limitarse en el espacio ni en el tiempo, porque los ha tenido que padecer el hombre en todas las épocas y en todos los lugares donde ha ido errante su planta. Es, por ello, a pesar de su corazón guadalupano, poesía sin fronteras la de Ramón López Velarde.

Me parece que si podría intentarse otro camino para explicar las dificultades que esta poesía suscita a los oídos contemporáneos, ya no fuera de México, sino también allí, dentro del mismo espacio físico que la contempló nacer un día. Tales dificultades atañen a aspectos que se considerarían puramente formales, y que no corresponden, por sí solos, a una manera más profunda como Ramón López Velarde debió entender el acto de la poesía.

Dentro de la obligada ubicación en etapas o escuelas literarias, se dice que la poesía de López Velarde representa una superación del modernismo, y así, nos aparecería, en su reacción contra dicho movimiento, con ciertas tonalidades de intimidad y de transparencia de la emoción, que, si no totalmente ausentes, por lo menos no representan el ambiente propio en los poetas modernistas. La poesía modernista —en lo que tiene de artificial

y de ornamental, que no es solamente eso— traduce una orgía en la que las palabras danzan en medio de un júbilo sensual. Apartemos del pensamiento versos como los del "Poema del Otoño" de Rubén Darío y digamos, repitamos que hay mucho de sonoridades y valores plásticos, y por lo tanto de sensualidad formal, en la poesía de los modernistas. Sucede que la poesía de Ramón López Velarde corresponde también a los sentidos, pero expresa, en oposición a esa otra, no tanto el arrebató exterior sino la penumbra o drama de ellos. Es su acento más característico.

Ramón López Velarde había nacido en un año que también para la historia literaria sirve, por simple casualidad, como fecha inicial de las escuelas modernistas con la publicación de *Azul*. Pero cuando, antes de 1915, da a conocer los poemas que formaron el volumen de *La sangre devota*, ya era visible, por lo menos en apariencia, el apartamiento que algunos poetas realizaban de las maneras más fáciles de advertir en el modernismo. Precisamente en ese año su compatriota Enrique González Martínez reproduce al frente de un nuevo libro el soneto "La muerte del cisne" que ha sido cele-

brado como que en él se anuncia una nueva actitud poética, la del buho, que, ajeno a la gracia del cisne, atiende al silencio nocturno y en él clava la mirada esperando llegar al alma de las cosas. Si el buho de la poesía de González Martínez cumplió su cometido, es asunto que por el momento no nos atañe.

Superación del modernismo, sí, pero escrita en esos mismos años en los que algunos hombres hispanoamericanos llevaban adelante esa renovación cultural de méritos indiscutibles, la poesía de Ramón López Velarde debía fatalmente arrastrar algunas huellas, palabras, imágenes, en las que no podría desconocerse la influencia de uno o dos poetas modernistas. Sabemos de su admiración por Leopoldo Lugones, a quien consideraba como el más grande poeta del idioma. La estética pregonada a través de los versos del *Lunario sentimental* iluminaba entonces, como en una noche de fuegos artificiales, el corazón de los jóvenes poetas del continente, despertándoles un afán insaciable de originalidad que a menudo conducía, como en sus maestros, al rebuscamiento y a la exageración. El poeta argentino usaba y abusaba de sus dones geniales, de su aptitud extraordinaria para una vistosa gimnasia poética. Las metáforas en derroche y la adjetivación desconcertante constituyen el orgullo de la escuela. Se advierte más de un eco de Jules Laforgue. Hay otros rasgos: la gracia de la línea, lo estrafalario, el humor, e inclusive, el intento de animar lo inanimado, lo cual ha permitido afirmar que por primera vez aparecen en poesía española, antes de que se expusiese la teoría, obras representativas de la deshumanización del arte. No puede tampoco dejarse de citar aquí al uruguayo Julio Herrera y Reissig y su desenfreno metafórico. Otro nombre, el del colombiano Luis Carlos López, merece explicación aparte.

¿Podría decirse que son Lugones o Herrera y Reissig las influencias de la poesía de Ramón López Velarde? Supongo que quienes así llegaren a pensar, movidos por las anteriores palabras, lo harían con evidente ligereza y que su juicio sólo obedecería, reiterado, a una rutina de catalogaciones y de conceptos rápidos y fáciles a la que desafortunadamente estamos siempre propensos, más quizá por inercia que por intención mezquina de empequeñecer a alguien. Pero estas influencias las han señalado, y la cuestión, tal como pretendo plantearla, debe quedar suficientemente clara y no propiciar estos equívocos. Nada puede ser tan injusto como aquellas opiniones sobre un poeta, o sobre un artista cualquiera, que con aparente aire vano de frialdad crítica, pretenden disminuir el valor de su obra queriendo encontrar en ella herencias y en él una simple aptitud de discípulo. Premeditadas o no, tales opiniones deberían merecer siempre nuestra reprobación más áspera, sobre todo por la estupidez inevitable a que conduce su engaño.

Para mencionar sólo a Lugones, es innegable que Ramón López Velarde aprendió de él el gusto por la imagen súbita y que su adjetivación procede de la misma fuente. En algunas expresiones lugonianas pretendía hallar una consumación de Góngora, también objeto de su mayor admiración. López Velarde demostraba, así, su entusiasmo apasionado por la novedad, belleza y dificultad de

(Pasa a la pág. 8)

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, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

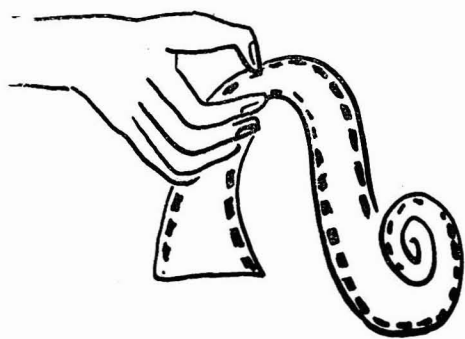
Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR, S. A.—FERROCARRILES NACIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A. (ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

NOTA: Las presentes páginas apenas recogen una serie de referencias que, con mayor unidad, podrían acaso mostrarnos varios rasgos comunes a la poesía mexicana moderna. Se reducen, sin embargo, a tres poetas, sin que en ninguna forma tal limitación pueda entenderse como una sugerencia de que ellos representan las peculiaridades esenciales de la poesía de México en estos años. Un propósito semejante demandaría el estudio de la obra de otros poetas, o, lo que parece más acertado, el de aquellos aspectos que pueden considerarse como característicos, por su reiteración o singularidad, de esa poesía. Entre aquellos nombres de la poesía mexicana contemporánea —que se inicia, precisamente, con Ramón López Velarde— habría que añadir, aparte de los indispensables de Tablada y González Martínez, varios entre los cuales se piensa, en un primer momento, en Alfonso Reyes, maestro él sí indiscutible. Y en Carlos Pellicer. Y en Gorostiza. La enumeración es seguramente incompleta: Ortiz de Montellano, Torres Bodet, Cuesta, Novo, Owen, Huerta, Beltrán, Chumacero, Guadalupe Amor... Otros, no por recientes merecerían olvido. Pero si lo indicado fuese, como se ha dicho, un análisis de las notas fundamentales de la poesía de México, a partir de 1920, al lado de temas como los que aquí se tratan —por ejemplo, el de la solución que algunos de sus poetas han dado a las tesis de la poesía pura y del irracionalismo— habría que añadir otros tópicos de la poesía de México, como el tan discutido, desde unas palabras de Pedro Henríquez Ureña, de la calidad crepuscular de ella, o aquel otro relativo a una comparación entre poesía y pintura mexicanas con que algunos intentan, en vano, disminuir los valores de aquella. Imagino, quisiera que no hubiese una total falta de unidad en estos trabajos. ¿Podría establecerse una línea continua, no obstante las numerosas divergencias, entre el conflicto espiritual de Ramón López Velarde y el de Xavier Villaurrutia? ¿Y a través de la afirmación de éste, de la supremacía de la imaginación, prolongada en la obra de Octavio Paz? Así ocurriría, como a veces, en la vida, a pesar de la diversidad de los rostros, es posible reconocer en otra distinta mirada una misma huella silenciosa.

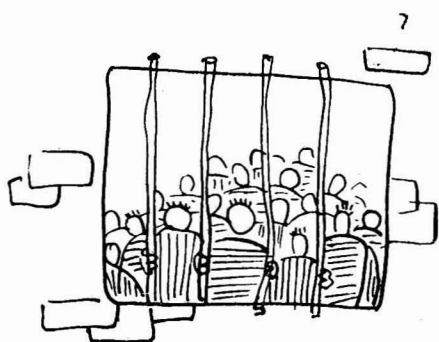
F. CH. L.



UNA NOTA

EN LA SECCIÓN de cine de un periódico leímos el otro día la nota que sigue:

“Nadie se imagina el daño que le causó al cine nacional la persona que inventó la palabra churro”, expuso (un) dirigente de la Asociación de Productores... Señaló que esa simple palabra ha ocasionado pérdidas económicas de cuantía a la industria.”



DESENVOLVIMIENTO

ESTAMOS convencidos de que tal opinión encierra el germen de una flamante doctrina filosófica y social, destinada, si se la lleva a sus merecidos extremos, a revolucionar nuestra interpretación de la vida. Lástima que su autor —presa, sin duda, de ocupaciones más apremiantes— haya confinado tímidamente su especulación a un único problema: el de la industria cinematográfica mexicana. Lástima que no se haya atrevido a desenvolver sus premisas, a examinar con ellas los demás órdenes de la actividad humana. Con sólo aplicar el propio esquema explicativo a diversos ámbitos, hubiera podido alcanzar conclusiones tan luminosas como ésta: “Nadie se imagina el daño que causó a varias repúblicas hispanoamericanas la persona que inventó la palabra dictadura. Esa simple palabra ha ocasionado perjuicios morales y políticos, de incalculable magnitud, a los gobiernos respectivos”. O como esta otra: “Nadie advierte el agravio causado a quienes acos-



LA FERIA

DE

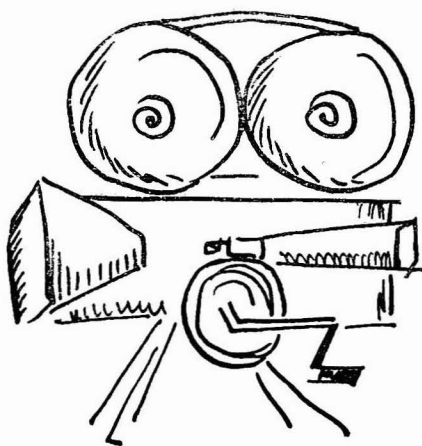
LOS DIAS



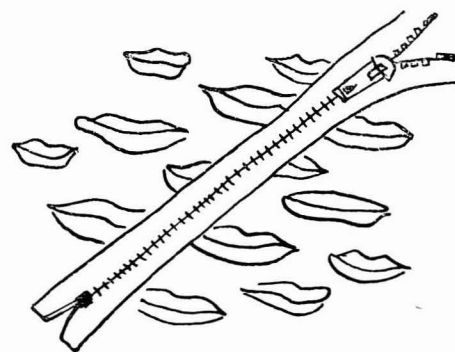
tumbran privar de la existencia a sus semejantes, por la persona que inventó la palabra asesinato. Esa palabra es responsable de que las cárceles de la nación se vean congestionadas y reduzcan, o aun cancelen en definitiva, la libertad del individuo”.

CULMINACION

CLARO que tan graves hallazgos no nos permitirían detenernos en el plano de la pura teoría. Así establecido el origen universal de todos los males: la palabra; así identificados los culpables de toda calamidad sobre la tierra: los inventores de las palabras, precisaría tomar al

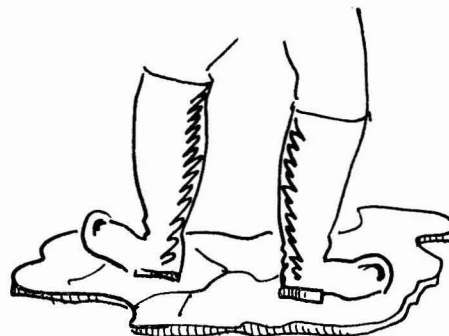


efecto medidas adecuadas. He aquí algunas que serían indispensables, dentro de una campaña mínima: promover la celebración de una semana anual del silencio, con penas simbólicas para cuantos emitan sonidos articulados susceptibles de convertirse en peligrosas definiciones; presentar, en cada elección de autoridades, candidatos dispuestos a luchar contra la propagación de nuevas voces; establecer sociedades ritualistas, que tuvieran por emblema una venda sobre los labios y se dedicasen a la quema espectacular y sistemática del diccionario, etc.



MORALEJA

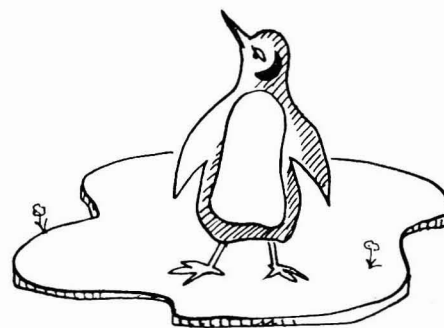
EL DIRIGENTE de la Asociación de Productores, que aventuró dicha declaración, no sospechó de fijo su posible trascendencia. De haberla columbrado, habría pensado, también, en las consecuencias que antes proponíamos. Y al darse cuenta, plenamente, del inmenso, destructor poder de la palabra, hubiera acaso, en un gesto de irreprochable lógica, retirado las suyas.



P. D.

NO QUISIÉRAMOS terminar esta página sin una breve referencia a la antología de la poesía en lengua española que, con el título de *The Penguin Book of Spanish Verse*, ha publicado en Londres, dentro de la muy difundida serie de los *Penguins*, J. M. Cohen. Aparte los poemas anónimos, en ella se hallan representados noventa y dos poetas, de los cuales once son mexicanos. (Se dirían lamentables, al menos, las inexplicadas omisiones de Gorostiza y Pellicer.) Cada poema viene en su texto original, pero se incluyen, en prosa y al calce, las traducciones correspondientes. “El cuerpo de la poesía lírica en lengua española —afirma el editor en su introducción— es gravemente subestimado por los lectores británicos.” La nueva selección, a pesar de sus lagunas, habrá de contribuir desde luego a un mayor justiprecio.

J. G. T.



NOTAS SOBRE JOHN LOCKE

Por Eduardo LIZALDE

LA HISTORIA de la filosofía está marcada en los momentos capitales de su desarrollo por la aparición de ciertas obras filosóficas culminantes. Una de esas cicatrices de la historia de la filosofía es el *Ensayo sobre el entendimiento humano*, de John Locke.*

Esta obra, que por un lamentable olvido editorial no había sido publicada en castellano, se nos ofrece ahora en edición del Fondo de Cultura Económica y en una pulcra versión de Edmundo O'Gorman. Dada la escasez de las mismas ediciones inglesas y francesas del libro de Locke, su publicación en castellano resulta más significativa.

La filosofía de John Locke surge a la luz del siglo XVII en Inglaterra, dentro de un medio afectado inmediatamente por la filosofía de Descartes, desaparecido cuando Locke contaba pocos años de edad. En su actitud crítica de los recursos del entendimiento humano, Locke apunta, con Hume como intermediario, hacia temas importantes del pensamiento kantiano.

Como después lo hará Kant en su *Crítica de la Razón Pura*, Locke se preguntará no solamente por el origen del entendimiento humano, sino por su alcance. Locke intentará fijar los límites de la razón; tratará de señalar el punto en que se apagan las potencias del entendimiento humano para evitar que éste se hunda en las huecas pretensiones de un falso conocimiento universal. Si ha habido en el mundo un gran número de pensadores que, llevados por su sed de conocimiento y saber absolutos, se han empantanado en las más increíbles y endeble conclusiones, para contrarrestar el peso de estos castillos invisibles y dañinos han surgido los otros hombres, los que como Locke imponen freno a las investigaciones desbocadas.

Muy bien dice Cassirer en su libro sobre *El problema del conocimiento*, que John Locke representa en la trayectoria de la filosofía inglesa de su tiempo "un viraje de principio". Ya no se trata de investigar las cosas de un mundo sensible o suprasensible, "sino del origen y el alcance de nuestro conocimiento", y si Locke se pregunta por el origen de nuestras representaciones (de todas), es para poder abordar una decisión segura acerca de su valor y su legítimo campo de consideración.

Locke piensa que cuando el hombre advierte las terribles limitaciones de su entendimiento, será más cauteloso al osar poseer un conocimiento universal, y hundirá en perplejidades menos graves a los que compartan sus preocupaciones.

Lo primero que el filósofo hará es preguntarse entonces por la forma en que las ideas, o nociones, se encuentran en el entendimiento, y afirmará inmediatamente la imposibilidad de las llamadas "ideas innatas", entendiendo por ellas la indicación inevitable de la actividad del espíritu humano antes de la experiencia, lo que terminará siendo para Locke una contra-

dicción flagrante: porque si el espíritu humano —dirá él— no surge sino en el ámbito de la experiencia, afirmar ideas independientes de esa experiencia sería afirmar que el espíritu humano aparece antes que el espíritu humano. Pero las ideas innatas, como lo hará notar asimismo Cassirer, encierran para Locke un grave peligro: representan principios limitativos de la experiencia, en la que el filósofo tendrá que hacer residir, por lo tanto, el peso entero de su sistema, de su sistema empirista.

Es verdad que la crítica del conocimiento que pretende poseer capacidad sin límite, la crítica del conocimiento por lo que toca a sus alcances, entra, como se ha dicho muchas veces, dentro de la tradición crítica del cartesianismo. Descartes planteó en efecto la cuestión de los límites del conocimiento preguntando por aquello que con seguridad absoluta era posible conocer. Descartes, como puede verse por ejemplo en su tercera meditación, llega a despojarse, en un momento dado, del cielo, de la tierra de los espíritus y de los cuerpos, para quedarse con la seguridad de su existencia personal y de su pensamiento, únicas evidencias que a primera vista resistían los embates de la más furiosa duda, ya que la propia duda era una prueba de la existencia y del pensamiento. Este es nada menos que el punto de partida de la fenomenología husserliana, en donde la duda alcanzará al propio sujeto y llevará al filósofo a un solipsismo de difícil salida.

Aun suponiendo que un poderoso impostor, una entidad divina malévola, empleara su industria en producir el engaño del sujeto Descartes, haciéndolo dudar de todas las cosas, con este mismo engaño se comprobaría también —dice Descartes— su indudable existencia, ya que, para ser engañado, hay que *ser*, antes de engañarse. Lo único de que no se puede dudar, de lo que no hay engaño posible, es de la seguridad de nuestra propia existencia, por todas las vías reiterada.

Pero Locke no se limita a preguntar por el alcance del entendimiento, sino que interroga por su génesis. En esto, como señalará Hegel, avanzará sobre los sistemas de Descartes y Spinoza, que no tocan ese problema con amplitud. Locke advierte la necesidad de "poner de manifiesto de donde proceden esos pensamientos, qué es lo que les sirve de fundamento y acredita su verdad" (Hegel, *Lecciones sobre la historia de la filosofía*).

Es curioso observar que Cassirer, en lo que se refiere a la famosa polémica de Locke sobre las ideas innatas, piensa que no está dirigida contra nadie en particular, que no tiene "realidad histórica" y es simplemente una elaboración incidental de su sistema. Hegel, sin embar-

go, en el libro arriba citado, dice que la filosofía de Locke va dirigida principalmente contra Descartes, pues para Locke la mente está concebida como "vacía de contenido", es un recipiente que llenará la experiencia y de ésta surgirá el conocimiento entero: lo particular, lo general, la verdad.

La mejor crítica que a esto se ha hecho es, desde mi punto de vista, la del propio autor de la *Fenomenología del espíritu*, y consiste en advertir que, aunque no cabe duda de que la experiencia es un momento necesario de la totalidad, no se puede pretender que la verdad sea deducida de la experiencia y de la percepción sensible, porque esto sería dejar de ver la experiencia como un momento del todo, para inflarla con las dimensiones de la totalidad y transformarla, por lo tanto, en la esencia de lo verdadero. Como otros filósofos, Locke abusa desenfrenadamente de un análisis parcial y obtiene su famosa concepción empirista del mundo. El partirá de lo "empíricamente concreto" y no del entendimiento, como lo harán después Kant y el propio Hegel, en sentidos distintos.

Hume recogerá en su "Investigación sobre el entendimiento humano" gran parte de los hallazgos y problemas de Locke, que cobrarán ahí extraordinaria agudeza y complicación. Hume pondrá en crisis, desde su punto de vista, la noción necesaria de la causalidad, y su esfuerzo llevará a Kant a retomar seriamente el problema para restaurar la noción necesaria de la causa, llevándola a la región de las categorías racionales. Para Hegel la importancia de Hume residirá exclusivamente en su relación posterior con Kant.

El libro de Locke, como se advierte, se halla colocado en un sitio de la historia de la filosofía que lo hace merecedor de cuidadosas atenciones, no sólo ofrece una lectura estimulante y jugosa, sino que es el punto en que confluyen hechos filosóficos, posteriores y anteriores, de importancia fundamental.

Creo que nada es más fructífero para la investigación filosófica que la lectura de un texto característico que puede juzgarse o discutirse a la luz de los conocimientos de que hoy podemos disponer, gracias a la incansable labor reconocedora, aclaradora, de los demás filósofos.

Excesos como el de Locke son practicados aun por algunas filosofías contemporáneas (corrientes fenomenológicas, filosofías de la existencia), que logran con frecuencia acertados análisis parciales, análisis precisos de un determinado momento de la totalidad, y cometen el error de extender sus conclusiones a la concepción del ser entero, o identificar con el ser total su descripción momentánea.

* *Ensayo sobre el entendimiento humano*. John Locke. Versión española de Edmundo O'Gorman. Fondo de Cultura Económica, Textos Clásicos de Filosofía. México, 1956. 753 pp.

Esta Revista
NO
tiene agentes
de suscripciones

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



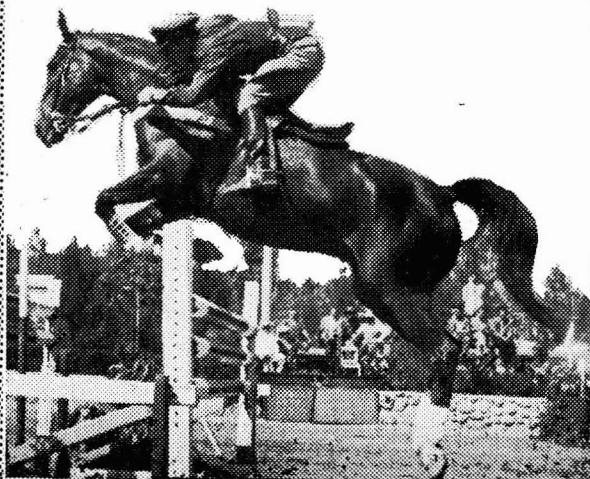
- JOHN LOCKE, *Ensayo sobre el entendimiento humano*. (1ª edición. Empastado. 750 pp. \$ 54.00).
- C. H. WARREN, *Diccionario de Psicología*. (2ª edición. 402 pp. Empastado. \$ 35.00).
- J. G. FRAZER, *La rama dorada*. (3ª edición. Empastado. 863 pp. \$ 54.00).
- A. KARDINER, *Las fronteras psicológicas de la sociedad*. (1ª edición. 516 pp. \$ 34.00).
- G. P. MURDOCK, *Nuestros contemporáneos primitivos*. (2ª edición. 480 pp. \$ 28.00).
- A. REYES, *(Obras completas. Tomo III. Ediciones A. B. C. Empastados)*, 518 pp. edición "C". \$ 40.00.
- A. REYES, *La huelga de Cananea*. (1ª edición, profusamente ilustrada. 150 pp. \$ 20.00).
- F. PICHARDO MOYA, *Los aborígenes de las Antillas*. (1ª edición. 140 pp. \$ 12.00).
- F. BENITEZ, *La ruta de Hernán Cortés*. (2ª edición. 248 pp., ilustrado. Empastado. \$ 28.00).
- W. WERNER, *Introducción a la psicopatología*. (Breviario N° 119, 420 pp. Empastado. 1ª ed. \$ 15.00).

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

LA
MEJOR
DEL
MUNDO...



Porque:

- Es la más moderna y completa línea de Muebles Aerodinámicos de acero.
- Son eminentemente funcionales, de bellísima presentación y duración casi eterna.
- Son diseñados y fabricados por técnicos y obreros mexicanos especializados, en nuestra fábrica Productos Metálicos Steele, S. A.
- Todos los escritorios son desarmables y tienen cubierta integral de linóleo sin esquineros ni bocelos 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 admirelos en nuestra sala de Exhibición. Av. Juárez y Balderas.

H. Steele y Ca. S.A.

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



CAJAS
FUERTES

Contra
ROBO
Contra
INCENDIO
Steele

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

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

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

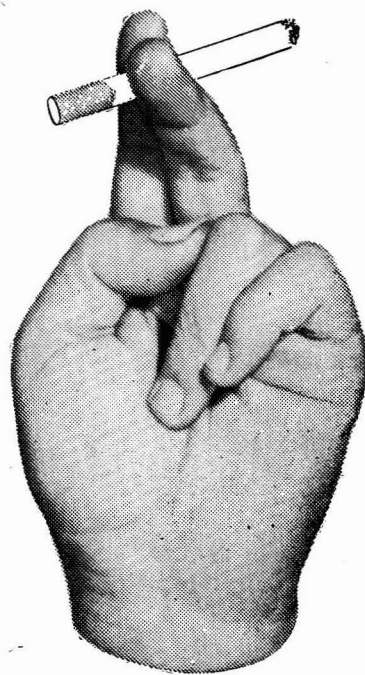


Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.



Estupendo...!

éste sí sabe a
verdadero cigarro



FILTRON

Con el moderno filtro de celulosa
blanca, técnicamente el más puro y
eficaz por su función filtrante
completa, *que no quita SABOR ni
volumen de fumada* a su excelente
mezcla de tabacos.



\$2.00
Cajetilla

CON FILTRO... Y CON SABOR!

Blancura, Perfume y Suavidad con un solo Jabón Colgate



DICE *Sylvia Derbez*

Usted también, como la soñadora artista de cine Sylvia Derbez, 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

PERFUMADO INTENSAMENTE

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE
VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS
LEITZ N. Y., VIDRIO PARA LABORATORIO, REACTIVOS
MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

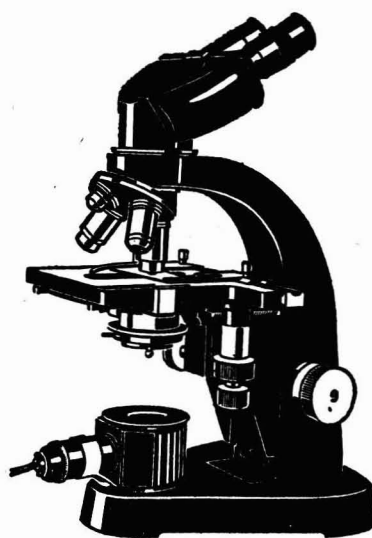
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

Tels. 35-81-16 35-81-17 14-55-81

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

**HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA**

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México 1955

2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

**HISTORIA GENERAL DE
LAS COSAS DE NUEVA
ESPAÑA**

Fray Bernardino de Sahagún.

Texto castellano revisado y dividido, con Apéndices de Angel María Garibay K.

4 Volúmenes con 1,471 pp.

28 láminas en negro y a color.

Rústica \$ 200.00

Empastado en Keratol \$ 230.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra
Apartado Postal 79-90.

México I. D. F.

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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

RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 72 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 162,557,468.36

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



EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
— DE LA —
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

LAS FIERAS

(Jardin des Plantes)

ESTAMOS echados sobre el césped
y no tienen piedad de nuestra dicha.
Nos espieron ensañados. En sus ojos
no había curiosidad ni complacencia.
Envidia, sólo envidia con ira.

Nadie quiso cubrirnos ni con una
mirada de pudor. Pero
¿qué saben ellos de esto?

Querían, lo supongo, avergonzar mi amor,
el tuyo, el poco amor del mundo.
Y no pudieron con nosotros.

Jadeantes, al fin de nuestra lucha:
ahí estaban, representando el odio
que con tanto trabajo habíamos
logrado arrancar de nuestro pecho.

(Estamos solos contra ellos
pero ellos están más solos
que nosotros. A ellos no los
une ni el odio, a nosotros
hasta su odio nos reúne.)

Quizá llegaron cuando yo era tu yo
y yo era tuyo. Nunca lo sabremos.
Jadeantes, saboreando, lamiendo
nuestra dicha nos encontraron. Echados
sobre el césped nos acorrolaron
como fieras. Y, ahí, a sus ojos furiosos,
aterrorizados, hicimos de nuevo
nuestro fuego ya sin recato
pero imperturbable — y ellos viéndonos,
viéndonos, ignorantes y viéndonos.

Ernesto

Mejía

Sánchez

EVASION

Por Alberto BONIFAZ NUÑO

Dibujos de Juan SORIANO

LA MAÑANA era transparente. Una de esas mañanas en que la luz cae a plomo como si lloviera claridad. Y entre el cielo demasiado distante y los volúmenes demasiado nítidos, el hombre que recorría ensimismado la calle bullente, sentía como si se hallara preso en el interior de una vista de estereoscopio. Efecto de una cultivada costumbre, sentía que la realidad circundante no era sino el reflejo de un sueño.

Pero no estaba loco, porque su sueño había sido bastante poderoso a imponerle conceptos razonables. El lo consideraba sólo como una promesa de realización, y desde un principio se dio a corroborar con dinero su esperanza. Y no temió las consecuencias de su conducta, porque nunca permitió que en su espíritu medrara la duda.

Si alguna vez llegó a decirse que su visión hubiera podido visitar lo mismo a cualquier otro hombre, siempre rechazó con espanto esa idea. No. Su sueño era suyo. Sólo podía ser suyo. Porque él sólo, y nadie más, pudo haberlo soñado como él, sin mancharlo, sin asirlo, sin tocarlo. Cualquier otro hombre se hubiera arrojado, con el derecho que tiene cada uno sobre sus sueños, contra la mujer que sonreía joven, propicia y sola, en medio de una luz cuya masa, casi palpable de tan activa, tenía la virtud de investirla con los prestigios de una realidad extraordinaria. Cualquiera se habría movido como hacia una esclava cedida por los dioses. Y él no: se mantuvo inmóvil, conteniendo el aliento, mientras los contornos de la mujer ganaban plasticidad resplandeciendo; a tiempo que sus cabellos adquirían peso hacia sus hombros; en tanto que su sonrisa se concretaba compartiendo la activa solidez del ámbito. Se mantuvo estático, hasta que una sobrehumana sensación de realidad lo despertó.

Dos veces en la vida. En ambas la misma sensación de realidad extraordinaria. Si él hubiera tenido predisposiciones místicas, habría quizá buscado un puñado de rosas en algún pliegue próximo a su despertar. Pero aquella aparición, por otra parte, era demasiada humana; y así, no vaciló en tomarla por una revelación de las profundidades insondables del mundo.

La primera vez le quedó el resabio de una felicidad dolorosa: la certeza de que en un punto preciso del tiempo y el espacio le aguardaba, destinada para él, la mujer que él nunca se atrevería a mirar sino soñando. Los días amontonaron amargura en su alma. Acusándose de ser demasiado pobre para recibir con dignidad el bien que lo esperaba, efectuó su primera conversión. Empujado por el despecho y la esperanza, como delirando, se apartó del precario círculo de sus relaciones, y se dedicó a ahorrar, escatimándose a sí mismo, hasta la más humilde moneda de cobre: "Por si un día..."

Y en la mañana clara, recorriendo la calle bullente, recordaba la segunda ocasión, del todo idéntica en cuanto al sueño,



que determinó su definitivo apartamiento de la realidad aparente.

En aquella ocasión, mal despierto aún, se decidió para siempre. Como brotada del mismo sueño, se le había presentado de improviso la única solución: tomar una póliza dotal.

Se informó de cuanto le concernía. Conoció las condiciones ofrecidas por las más seguras empresas dedicadas a capitalizar en moneda corriente los ensueños humanos; supo cuántos centavos diarios tenía que depositar para que al término de tantos años menos tantos días se le entregara la fortuna redonda que él ambicionaba.

No lo arredró ni el tiempo ni el esfuerzo que le exigiría el lento y encarnizado ahorro; sólo tomó en cuenta el seguro desenlace: veinte mil pesos en la mano. ¡Veinte mil pesos! A Dios gracias veinte mil pesos —todo a cuanto aspiraba su penuria—, bastarían a ennoblecirlo con los más altos prestigios modernos cuando el sueño y la realidad se fundieran en uno.

¡Es tan necesario el dinero!

¿Y qué importaba ni la abstinencia forzada, ni la insistente congoja ni la soledad sin vocación? Si al final del prolongado sabor a estómago vacío, a la vuelta de un recodo enclavado en el tiempo, todo quedaría justificado. Todo, todo, porque la vida, irreversible y única, no podría escamotear su sentido a quien la enfrentaba sin miedo, sin trampas, sin dudas.

De esa manera el hombre, que ya había desarrollado la costumbre de mirar la realidad como el reflejo de un sueño, desde entonces la vio como si la contemplara desde la borda de un barquito de papel en que había embarcado lo mejor de sí mismo. Y si acaso lo alcanzaba un eco

distante que le reprochaba vivir evadido del mundo, se encogía de hombros, quizá con lástima. ¿Qué sabían los demás? El vivía más intensamente que muchos que nunca fueron visitados por un sueño; que nunca supieron por qué vivían, que nunca se embarcaron en un barquito de papel. Cerraba los labios, y así se decía unas palabras que eran la fórmula de su esperanza, y que sólo su corazón conocía.

Muy a menudo esa fórmula se mezclaba, hasta formar recónditamente una misma cosa, con otras palabras que también musitaba con frecuencia. Pero sólo estas últimas hubieran podido oírse alguna vez. Murmuraba: "Mi póliza dotal. Mi póliza. ¡Mi póliza!", como si quisiera sobornar a alguien que lo transportara por una corriente donde cada minuto era tan largo como un día.

"¡Mi póliza!"

Pero en la mañana vibrante de dimensiones nítidas todo debía de ser sencillo, y hasta gozoso, ahora que el largo plazo se había vencido.

Sin embargo se sentía gravemente atemorizado a medida que las cosas lo apriaban como incrementándose hacia él sin llegarle a tocar ni la punta de un cabello. Algo más que un presentimiento y la conciencia del motivo de sus pasos le agitaban el pulso. Y de poco le aprovechaba repetirse que fuera de su presentimiento y de sus pasos todo era ilusorio: el cielo y la luz, y la calle bullidora de viandantes. Siempre el golpear de la sangre en sus venas le sugería la existencia de un peligro que él no alcanzaba a discernir.

¿Qué le atemorizaba? ¿Qué le importaba el ámbito vicisitudinario que lo envolvía con sus dimensiones estereoscópi-

cas? ¿No había llegado, acaso, el día por el cual él cambió todos los días pasados? Sentía, en la bolsa del pecho, el pliego crujiente de la póliza, que ahora mismo, calles adelante, canjearía por billetes de banco. Sólo faltaba, se decía el hombre, restablecer las conexiones, hasta ahora rotas, entre la realidad y el sueño. Entonces, ¿por qué se acongojaba?

Si hubiera pensado que eso que faltaba era tan difícil, por lo pronto, como volver a crear el mundo, tal vez hubiera tratado de encontrarse de nuevo a sí mismo eludiendo las inusitadas significaciones que lo atosigaban. Pero no sabía más que apresurar el paso detrás de su presentimiento, repitiendo entre dientes con el corazón oprimido: "Algo va a pasar. Algo va a pasar."

Y todo pasó de la única manera que él no había esperado.

Al rebasar una fila de edificios, en una esquina, la vio como en su sueño, parada frente a él; pero al punto notó que no despedía tanta luz, ni sus cabellos pesaban tanto ni su sonrisa participaba de ninguna solidez. En cambio no dudó acerca de que era "ella"; y con esto, y con saberse dueño de la fortuna que para ella había atesorado, tuvo valor para detenerse y dar un paso que la obligó a mirarlo.

Sintió que entre ellos no existía ningún vínculo; que era necesario que tímidas conexiones se establecieran tanteando entre los dos. Y en lugar de la fórmula que sabía su corazón, pronunció una palabra vulgar. La más vulgar de todas.

Dijo:

—Señorita —y dejó pasar un incierto segundo—. ¿Me reconoce usted? —añadió al cabo, neciamente.

Ella lo miró con detenimiento. Parpadeó tratando de fijar una imagen. Y respondió con deferencia:

—Me parece. Sí.

—¿Sí?...

Una pausa. Y luego dijo ella:

—Usted es amigo de mi abuelo. Me parece.

Así. No dijo: "Usted es amigo de mi hermano", ni siquiera: "Usted es amigo de mi padre". Y se quedó mirándolo en espera de una ratificación.

Por supuesto, el hombre sabía cuánto tiempo había pasado por los lados de su barquito de papel; pero confiando en que el destino manejaría una lógica diferente a la que usan los hombres, había esperado que en este encuentro no contarían los años, como no cuentan los pasos imprescindibles que llevan a una cita cualquiera. Pero en la realidad nada es extraordinariamente real. Y ahora veía que los años son pasos que el destino mide con la misma vara que es amable a los humanos sólo mientras florece.

Traicionado por el destino, él mintió con azoro:

—Sí... Amigo de su abuelo.

—¿Cómo se llama usted?

El hombre pronunció su nombre desconocido.

Ella sacudió los rizos.

—Es raro —dijo—. Nunca lo oí mentar.

—Eso se explica fácilmente. Porque su abuelo y yo hace mucho tiempo que no nos vemos. Pero fuimos muy amigos. Tan amigos que... Tanto, que recuerdo exactamente la fecha en que nació usted. Y también la fecha en que nació la madre de usted. Lo recuerdo...

—¿De veras?

El ahora estaba seguro de que esas dos fechas correspondían a las de las dos apariciones de su sueño. Lo sabía; tan de cierto, como que había de morir. Y para alargar los tristes instantes de realización que le otorgaba la vida, se dispuso a decirlas, en un necio alarde parecido al del pordiosero que descubre sus llagas.

—Recuerdo el día en que nació su madre —dijo—. Fué exactamente...

Pero ella lo interrumpió:

—A mi madre no le gusta que se diga su edad.

—Si a ella no le gusta... Bueno. Pero supongo que en cuanto a usted no habrá inconveniente...

—Ninguno.

—En ese caso...

—Pero a mí tampoco me gusta que se hable de eso.

Todo era inútil. Todo. El hombre que había invertido tantos años para lograr aquel encuentro, no hallaba el medio de merecer una limosna de segundos.

—Y yo nunca podré olvidar esas fechas —balbuceó humedeciéndose los labios.

La mañana no había perdido transparencia; pero ya no podía pensarse que en su seno se desarrollaba una ilusoria vista de estereoscopio. Y acaso este cambio confirmaba que todo había acabado.

—Le diré a mi abuelo —dijo la muchacha con voz natural, que no era sino la voz con que debía hablarle a un viejo que había expuesto razones admisibles para abordarla en una esquina—. Le dará gusto saber de usted. Y que no falte usted a mi boda.

—Su boda...

—Justamente. Será una buena ocasión para que ustedes se vean de nuevo.

Nada era extraordinariamente real, y no quedaba sino adaptarse a la estricta realidad como una sanguijuela.

—Ya lo creo. Y tendré mucho gusto... Mucho gusto en conocer... al digno joven.

—¿Cuál joven?

—Su novio.

—Mi novio no es joven —dijo ella.

—¿No?...

—No. Viene a ser... como usted.

El hombre sintió ahora que desde el

seno de la realidad se le tendía un vínculo consistente.

—Ha de ser rico —balbuceó.

—Y además lo quiero —puntualizó ella.

—¿Qué tan rico?

—Rico.

—Digamos... —insistió él, tanteando hacia la realidad—: ¿como veinte mil pesos?...

Ella sacudió los rizos.

—Como veinte millones de pesos —dijo mirando sobre el hombro.

Un automóvil se había detenido en la calle, junto a ella. Venía para llevársela a donde él ya nunca podría verla, ni soñando. Para reintegrarla a una realidad que fijaba la realidad de él al margen de los sueños.

Y todavía mendigó unos últimos instantes.

Sacó de la bolsa del pecho el pliego de la póliza, y lo extendió sobre la superficie deslumbrante del automóvil.

—Es mi regalo de bodas —explicó aprestando la pluma fuente—. Una insignificancia... ¿Pero quisiera decirme usted su nombre? —preguntó avergonzado—. Parece mentira; pero en este momento...

Luego le entregó el pliego a la dueña del nombre desconocido.

Ella aceptó por compromiso, sin saber lo que era. Además no tenía mucho tiempo para malgastarlo en un pobre.

Por última vez sonrió, de prisa. Una sonrisa desconfiada que se disolvió sin consistencia en la luz de la hora:

—Adiós.

—Adiós.

El hombre se quedó recordando cómo había visto deslizarse la vida por los costados de una borda fragilísima, impertérrito, constante en su empeño de flotar en las corrientes peligrosas, porque a bordo llevaba lo mejor de sí mismo. Y todo no había sido más que un engaño miserable. Cuando por fin pensaba haber llegado a puerto, había sido arrojado en el torrente; y carente de bríos, sin fuerzas siquiera para manotear, no pudo impedir que se deshiciera en turbias aguas su pobre barquito de papel, inútil para siempre, para siempre vacío.

Ahora, cuando la vida había pasado para él, ahora todo era real. Y con rabia devoradora apretándole el corazón y la garganta, no acertó a culparse a sí mismo.

Se dijo que si bien su sueño ya no existía, en cambio sí había existido. El no inventó a aquella muchacha que le vendía su primavera a un viejo que nunca entraría en sus sueños. El no la inventó: la soñó. Y esto era real. Era un vínculo real que ella no había reconocido porque se desarrollaba únicamente de él hacia ella; pero si ella, a su vez, lo hubiera soñado a él... Y al llegar aquí el hombre creyó, de pronto, que al fin veía claro no sólo hacia las cosas circundantes.

Ahora caminaba sonriendo, desandando los pasos que antes dio sintiéndose gravemente atemorizado. Ahora ya no presentía nada. Ahora sabía.

Sabía, sin saber cómo, que así como él soñó a esa muchacha el día que nació, y ya la había soñado el día en que el nacimiento de la madre hizo seguro su lugar en la tierra, así, si la realidad tenía un sentido, ella lo soñaría a él el día que él muriera. Y estaba seguro de que lo soñaría, no como al amigo de su abuelo,



sino como era él cuando la percibió, antes que nadie, en las profundidades insondables del mundo.

Sabía. Y en la certidumbre de que no podía perder su vida habiéndola apostado sin trampas, dejó que la escondida fórmula de su esperanza le subiera del corazón a los labios, sin importarle que llegara a oídos de alguien para quien fuera motivo de risa.

Sus viejos labios murmuraron con gozo: "Por siempre Amor".

Había resuelto que esa misma noche, sin falta, ella lo soñaría para no olvidarlo nunca.

Entretanto la mañana transparente se poblaba de mujeres espléndidas. Y acaso vistas a la luz de un presentimiento impaciente, muchas de ellas también habrían reproducido sin violencia los rasgos más deseables de un sueño absurdo.

Pero el hombre no alcanzó ni siquiera a sospecharlo durante sus últimos pasos hacia la evasión definitiva.

TRES POETAS MEXICANOS

(Viene de la pág. 2)

la forma poética. Sigue, en este único aspecto, al maestro argentino. ¡Pero qué lejos está la poesía de Leopoldo Lugones, tan deslumbrante como se la quiera, y al mismo tiempo tan inexpressiva, tan diamante y tan glacial, de esta otra dramática poesía lírica! Es indudable, sí, que algunos años habían corrido cuando en 1921 se publica *Zozobra*, segundo volumen poético de López Velarde, y puede decirse ya, con exactitud que ahora resalta, de la superación lograda sobre el modernismo.

Las dificultades que presenta la poesía de López Velarde, o, mejor diría, el rechazo que a veces ella suscita, en el extranjero como en su país, se origina, no en sus peculiaridades nacionales, sino en aquellas metáforas y adjetivación que en su tiempo fueron una moda y hoy ya no lo son. La moda, máscara de la muerte la llamó Apollinaire. Metáforas y palabras inesperadas no constituyen, sin embargo, parte principal en la poesía de Ramón López Velarde. Lo principal en esta poesía, es su inesperado ardor último.

Se ha citado también a Luis Carlos López como antecedente de algunos poemas de Ramón López Velarde. Son aquellos que retratan aspectos de la vida provinciana del centro de México y que se encuentran más fácilmente en *La sangre devota* que en *Zozobra*, libro este último el más importante del poeta. También, en este aspecto, se habla de la influencia del poeta mexicano Francisco González León (1862-1945). Acaso, por cuestión simplemente de temas, se diga que los versos de Luis Carlos López son un antecedente en el tiempo, pero nada más. Muchos encuentran en los poemas del poeta cartagenero un modelo de ironía poética y de sátira social. Otros, simplemente, los entienden como una interesante reacción criolla contra el exotismo de los modernistas. Esto último parece ser lo más aproximado, y no incurramos en exageraciones que tampoco, a la postre, han de favorecer a nadie. Limitémonos ahora a decir que los versos de Luis Carlos López no pertenecen propiamente a la poesía lírica. Y que no pueden constituir, por consiguiente, una influencia valorable dentro de la posterior obra de un poeta lírico.

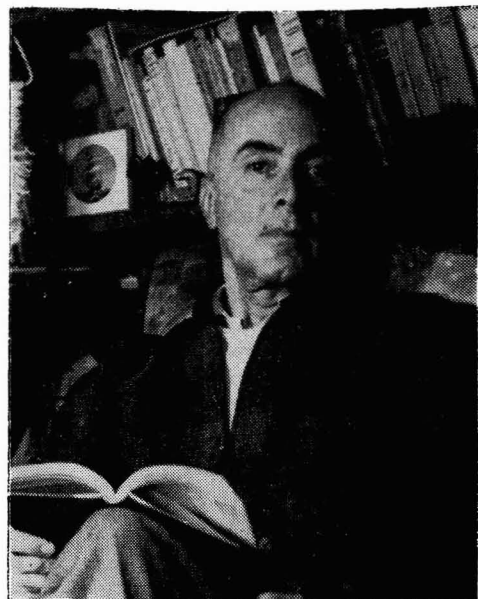
Aparte del reconocimiento tácito que envuelve el exagerado elogio a Leopoldo Lugones, reconocimiento de una influencia que hoy podemos apreciar mejor, desde la distancia, limitada a procedimientos formales, Ramón López Velarde entendía la lectura de Baudelaire como un hecho de tanta importancia para su vida, como que había sido uno antes y otro

hombre después de ella. ¿Es posible que haya sido así? No existen motivos para pensar que quiera llevarnos a engaño cuando nos habla del asunto en un tono de insospechable veracidad. Mas corresponde al juicio ajeno definir hasta dónde puede ser valedera esta apreciación autocrítica, y en ello solamente nos interesa lo que tenga una realidad palpable dentro de la obra del poeta.

Me atrevo a pensar que críticos muy eminentes han exagerado, a pesar de su habitual exactitud, la influencia de *Las flores del mal* en la poesía de Ramón López Velarde. La confesión misma del poeta ("entonces era yo seminarista — sin Baudelaire, sin rima y sin olfato") ha debido inducirlos a hallar en sus versos una relación de más con los de Baudelaire. Y algunos poemas, en los que López Velarde trata aspectos que aparecen en Baudelaire, como el hastío, la muerte, la nada, el fracaso, la voluptuosidad, la melancolía, pero que no son exclusivos del incomparable poeta francés, los han confirmado en su punto de vista. Es verdad que en algunos poemas de López Velarde se reconoce, en su dramatismo, aquel otro acento. Se nos presenta con un singular escalofrío, heredero indudable del "nuevo estremecimiento" que —según Hugo— Baudelaire había aportado al arte y que entró, por lo mismo, en el ambiente general de la poesía, más o menos moderna. Hay en dichos poemas una determinada forma de desplegarse el verso, una que otra palabra, y, aún más, una sensación de espanto lograda en las líneas finales del poema. Hasta se diría que es, en ellos, un poeta baudelairiano. Como otros poetas, en algunos poemas, lo han sido también. Pero ello no nos debe inducir al error de considerar en Ramón López Velarde una serie de correspondencias con la poesía de Baudelaire.



"González Martínez cumplió su cometido"



"expresión muy diferente la de Carlos Pellicer"

Un tema reiterado de la poesía de López Velarde dió origen a que Xavier Villaurrutia haya hablado de él y de Baudelaire como de dos protagonistas de un mismo, de un hondo drama del espíritu: el de la lucha entre la sensualidad y la religiosidad. Villaurrutia, en aquel bello ensayo, de forzosa referencia cuando se trate, así pasen los años, del poeta que nos ocupa, dice: "Bien pronto se dio cuenta de que en su mundo interior se abrazaban en una lucha incesante, en un conflicto evidente, dos vidas enemigas, y con ellas dos aspiraciones extremas que imantándolo con igual fuerza lo ponían fuera de sí... Con una lucidez magnífica, comprendió que su vida eran dos vidas... Cielo y tierra, virtud y pecado, ángel y demonio, luchan y nada importa que por momentos venzan el cielo, la virtud, y el ángel, si lo que mantiene el drama es la duración del conflicto, el abrazo de los contrarios... En vez de borrar uno de los dos aspectos contradictorios de su ser, aprende a hacerlos convivir dentro de sí fomentando un incesante diálogo, un conflicto que se nutre de sí mismo. De este modo concilia monoteísmo y poligamia, Cristo y Mahoma." No voy a recordar los versos en que López Velarde plantea su religiosidad y su erotismo y su "afán temerario de mezclar tierra y cielo". Bástanos estas palabras de una página suya en prosa: "Yo se que aquí han de sonreír cuantos me han censurado no tener otro tema que el femenino. Pero es que nada puedo entender ni sentir sino a través de la mujer. Por ella, acatando la rima de Gustavo Adolfo, he creído en Dios; sólo por ella he conocido el puñal de hielo del ateísmo. De ahí que a las mismas cuestiones abstractas me llegue con temperamento erótico."

El ardoroso erotismo lírico es nota fundamental de la poesía de López Velarde, y vale por sí solo, poéticamente, aparte de su coexistencia con anhelos religiosos. El amor y la poesía se confunden en la obscuridad de sus orígenes y en el desgarramiento con que se expresan. No es freudismo simple, sino tesis admitida aun por escritores espiritualistas, la de que en el nacimiento de la poesía descubrimos a menudo una compensación que la vida otorga al hombre, cuando el amor es, como ocurre frecuentemente, la privación misma de él, de su comunión corporal. Cuando el amor es una ausencia llega a ser, a veces, la

poesía. De estas relaciones misteriosas nos da asimismo testimonio aquella voluptuosidad fúnebre que, en el amor y en la poesía, constituye la obsesión de la muerte. De ahí que con razón se repita frecuentemente que el destino, la mujer y la muerte, son los temas eternos de toda poesía. La obsesión de ellos constituye la realidad más entrañable de que surge la obra de un poeta de definido temperamento erótico y de evidente formación religiosa, como fue Ramón López Velarde. Y el drama llega, en él, inevitablemente. El drama de la carne y el alma: "Me parece que por amar tanto — voy bebiendo una copa de espanto." Creo, no obstante, que Xavier Villaurrutia exagera la influencia de Baudelaire en López Velarde. En su admiración por el poeta mexicano, Villaurrutia quería para él una mayor influencia de Baudelaire y de su angustia. Un día escribió: "Explicando o tratando de explicar la complejidad espiritual de Ramón López Ve-

tro poeta no parecen haber sido, como en Baudelaire, los de tener o no fe, o, más exactamente, los que se derivan de una ausencia, a pesar suyo, de un credo religioso. Cuando más vacila, López Velarde lo hace al amparo de su fe.

Para adelantarme a una objeción que ya figura en el ensayo de Xavier Villaurrutia, diré que no hablo de sus sentimientos religiosos como de sentimientos simples. El combate entre la religiosidad y la lujuria, al que asistió Ramón López Velarde con tan plena conciencia, descarta, ahora y siempre, suposición semejante. Lo único que quisiera decir es que, a través de sus poesías (en la prosa citada nos habla de haber conocido "el puñal de hielo del ateísmo") no nos aparece haber vivido el total problema religioso de Baudelaire, que es un problema de religión o de ausencia de religión, sino más exactamente un problema que nace, con el tormento de la carne, cuando se está seguro de una convicción religiosa.



—Leopoldo Méndez

"el proceso inicial de la Revolución Mexicana"

larde, no hacía sino ayudarme a descubrir y a examinar, al mismo tiempo, mi propio drama." Que en Villaurrutia debía ser, indudablemente, el de la lucha entre la inteligencia y los sentidos.

Baudelaire siente cómo se agitan en él las pasiones y las dudas, y la lucidez extraordinaria de esta contemplación, que alguien puede confundir con el delirio, lo conduce a un total escepticismo: "Yo deseo con todo mi corazón creer que un ser exterior e invisible se interesa en mi destino, pero ¿cómo hacer para creerlo?" Puede que en su poesía existan nociones cristianas como la del pecado y la del remordimiento, abonadas por algunos escritores. Pero su profundo y difícil acento religioso, que sí existe de alguna manera, es otro. Si hay en sus poemas una plegaria, es la de la desesperación. Es casi un imposible concebir un espíritu religioso sin esperanza. Baudelaire no la tuvo jamás. Imaginamos en él, tan preocupado por la suerte final del hombre, a un místico sin religión. Y éste, para volver a nuestro tema, no era el caso preciso de Ramón López Velarde. La preocupación y drama espiritual de nues-

Como ya se ha anotado, la poesía de Ramón López Velarde se dió a conocer en México hacia los años 1910-1915 y por ello es, en su aparición en los medios literarios, contemporánea de la de otro notable poeta mexicano, de expresión muy diferente, Carlos Pellicer. Con estos dos nombres ya puede decirse, como con frecuencia se anota, que se inicia la poesía moderna de ese país. Mas para proceder con mayor exactitud y justicia habría que añadir otro, el de un precursor indudable, por temperamento y obra, de cierto ambiente y algunas formas de dicha poesía. Quiero referirme a José Juan Tablada (1871-1945), cuya figura, a pesar de las tachas de versatilidad y cosmopolitismo que se le formulen, nos aparece cada vez más nítida en el carácter anotado. Por esa época, al parecer, dominaba la poesía mexicana el constante verso noble —pero, por reiterado, sin fulguraciones— de Enrique González Martínez. Tablada es la novedad y la aventura. Existen, tal vez, mutuas influencias entre él y Ramón López Velarde, no directamente reconocibles en sus poemas, sino en el espíritu que los alentaba. Lo

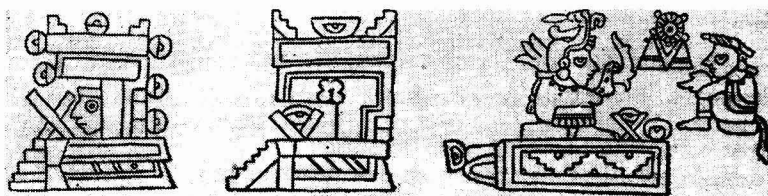
cierto es que de ellos parte la extraordinaria renovación de la poesía mexicana llevada años más adelante por el grupo de *Contemporáneos* (revista publicada entre 1928 y 1931), cuya obra se difundió en el mundo hispanoamericano de hace veinte años con gran entusiasmo y fervor que correspondían a la innegable importancia de esos poetas. A través de ellos y de su formidable labor de contacto y divulgación de otras literaturas —francesa, norteamericana e inglesa, principalmente— así como del ejemplo admirable de la generación española de 1925 y del que se desprende de otros poetas de nuestros países, se ha formado una concepción de la poesía cuyo predominio gana aún vigencia, sin que, por el momento, parezca que se aproxime su término. Sensibilidad y lenguaje poéticos de hoy nos dan testimonio de esta permanencia.

Una observación última quisiera formular. Nos la ofrece el marco histórico en que fue escrita esta poesía. México vivía entonces una de las etapas más importantes en el desarrollo de su historia política. Durante esos años —1910 a 1920— se cumple dolorosa, dramáticamente, el proceso inicial de la Revolución Mexicana. La obra revolucionaria ennoblecce, con el sentido de la justicia y el progreso, la vida nacional. Pero, mientras se impone, hay, extendida por el país, una larga lucha llena de fuego y de violencia. Este ambiente social no se vislumbra para el lector de los versos de Ramón López Velarde. Ellos parecen ser extraños al temblor de aquel tiempo trágico y hermoso. Sin embargo, no le son del todo ajenos. ¿Interesaría, al respecto, conocer el juicio del poeta acerca de los nuevos hechos y de las circunstancias en que éstos se desarrollaban? Tales juicios, advertidos de lejos y en forma muy vaga, no deben haber sido de simpatía. A pesar de ello, la poesía de López Velarde nos muestra un gran afán de revelación y de expresión de lo mexicano, lo cual indica que, al fin y al cabo, está profundamente compenetrada del espíritu de aquella época, que, anhelante, toma por primera vez conciencia en la pasión y en el descubrimiento de lo propio.



Los padres del poeta a raíz de su matrimonio

TRES CIUDADES MAYAS



Por Fernando BENITEZ

LA CIUDAD DE KABAH aparece derrumbada al borde de la carretera. Son las diez y el sol descorre su ardiente manto cegador en el cielo. Frente a mí, la fachada del K'odzop'op, el Templo del Petate Enrollado, todavía bañada en la fresca claridad de la mañana. Un sólo motivo, la máscara de Chaak, se ordena en largas y apretadas filas a lo largo y a lo ancho del K'odzop'op componiendo un gigantesco mosaico de ojos redondos, de fauces abiertas y de retorcidas narices que brotan de la fachada para invadir el espacio, como las plantas en una oscura habitación, inclinan ansiosas sus tallos hacia la luz de la ventana. El barroco no se atrevió a pensar nunca en un motivo tan audaz y dinámico. Del suelo a la rota crestería la nariz proboscidea del amado dios, la gran ménsula, el multiplicado signo de interrogación figura un bosque de trompas que se alzan al cielo olfateando el aire reseco.

Para el que llega sin transición de las altas y jugosas selvas del Usumacinta, al ondulado y severo paisaje donde florecieron Uxmal, Kabah, Sayil y Labná, las diferencias entre el estilo palenquero y el estilo puuk se imponen a primera vista. Palenque es un arte civil; Kabah un arte religioso. A medida que la huella del hombre se debilita, la presencia del dios crece hasta hacerse omnipotente. La blanda carne mórbida de los estucos ha sido sustituida por la dura máscara de piedra del mismo modo que el fragante bosque ha sido reemplazado por la llanura caliza. Hemos pasado del mundo de la abundancia, al de la pobreza crónica, del reino mágico del agua a la sequedad angustiosa del norte de Yucatán. En medio del fuego solar ya no se concibe el estuco, las galerías abiertas a los chorros de la selva, la exaltación de los príncipes cubiertos de jades. La piedra tiene algo de la dureza cortante de la tierra y la escultura es otra. Se diría que el hombre a fuerza de vivir en la cercanía de los dioses se ha deshumanizado terminando por contagiarse de su hermetismo.

Chaak, el dios de la lluvia no es la máscara aislada de Chichén-Itzá, sino un muro vivo de la divinidad donde la sagrada nariz reclama la lluvia cantando reiterada y pesadamente su propia apoteosis. Pero esta glorificación no se halla exenta de una sensación de abatimiento ya que el sagrado apéndice, a semejanza de un petate enrollado, servía de acceso a las cámaras interiores reservadas a los sacerdotes. Yo subí por ella y la sentí bajo mis pies —no dejaba de ser una profanación— extrañamente viva. El antiguo sacerdote debió experimentar lo mismo. Vivía mirado por los centenares de ojos divinos, en un cielo compuesto hasta el infinito por el rostro multiplicado de su dios y cuando entraba al santuario que era su casa y su defensa, su sandalia de jaguar debía pisar la nariz y ascender por ella como el kornak de la India, se apoya

en la blanda y enrollada trompa para subir a su elefante.

Antes de abandonar el templo miro por última vez su fachada. El sol le daba de lleno matizándola con su juego cromático. Oscurecía, iluminaba. Y su cincel de luz hacía vivir el rostro de los dioses.

*

Kabah representa la poesía de las ruinas solitarias. Dejando atrás el K'odzop'op me interné, entre palacios destruidos, por un camino del bosque. Escuchaba el ronquido humorístico del chinchibakal, los pájaros azules volaban sobre las copas de los árboles y como la selva conservaba algo del rocío nocturno, las leguminosas mantenían abiertas sus pequeñas hojas delicadas. En el fondo, cerrando el túnel de verdura, se ofrece el fragmento de un templo. Mi corazón apresuró sus latidos. El templo, de lisa fachada y un doble friso de columnillas, aparecía mutilado en medio del claro y su elegante sencillez contrastaba de un modo desagradable con el desorden del bosque reseco. La soledad, las piedras doradas, los pórticos oscuros, la selva que sólo espera un alto para echarse encima de los templos ayer rescatados, establecen lo mismo en Kabah, que en Sayil y en Labná, esa mezcla de arquitectura y naturaleza, esa lucha eterna del árbol y la piedra que tanto conmoviera a Stephens el pionero de la arqueología maya y que tan sentidamente describiera el lápiz de Catherwood, su fiel acompañante.

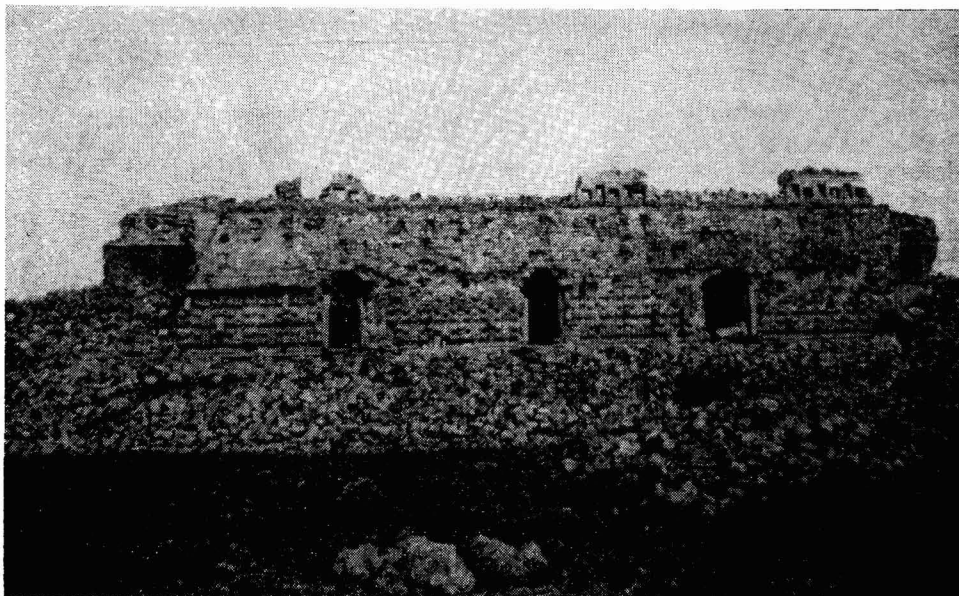
*

A pesar de su cercanía, todas las ciudades de la sierrita Puuk ofrecen una peculiaridad arquitectónica. Sayil conserva las columnas de Kabah y con ellas edifica un palacio de tres pisos y soberbias terrazas que es uno de los más hermosos de la zona maya; Labná potencia las cresterías de Sayil y crea el arco famoso de entra-

da a uno de sus patios; Kabah concentra la máscara de Chaak en el Templo del Petate Enrollado y erige el arco triunfal sobre el camino blanco que conducía a la ciudad; Uxmal, a su vez, aprovecha el motivo de la casa del tejado precioso, inventa nuevos motivos decorativos, otorga amplitud desconocida a los patios ceremoniales, reviste las pirámides de inesperados y ricos elementos y si bien los cuatro centros están bajo el signo de Chaak, la deidad favorita, es el arte de Uxmal en plenitud el que enriquece y magnifica el fecundo mito de una manera excepcional.

El hombre antiguo había sido formado con el solo propósito de que reverenciara y sostuviera a sus dioses. No otro era su papel en la tierra. "La creación —dice Alfonso Caso—, no es un don gracioso hecho al hombre por el dios sino un compromiso que implica la adoración continua por parte del hombre." Se le exigía una eterna vigilancia, una tensión a punto siempre de estallar, para que la armonía del universo no sufriera alteraciones. El hombre vivía sostenido por el dios y el dios vivía sostenido por el hombre. En esta magna tarea participaban todos. El trabajo, la vida, la edificación de las casas y de los santuarios, el arte, eran una serie de procesos mágicos que reclamaban la intervención activa de la comunidad. El individuo, la vida privada, no existían entonces. El servicio de los dioses, su culto incesante, invadían las más secretas regiones de la existencia humana y figuraban destacadamente en primer término.

"La estatua de la deidad es la deidad misma —escribe Paul Westheim—, la encarnación de lo divino." No tiene que ver nada con la belleza aunque hoy nosotros la consideremos casi exclusivamente desde una calidad que carecía de sentido para los mayas. Si Chaak parece brotar de todos los muros de Uxmal, es porque Chaak está presente asimismo en los cuatro rincones del cielo maya, en el mundo hori-



Kabah, Palacio de los Mascarones, edificio principal

zontal y en el mundo vertical, porque Chaak representa el viento favorable y el dañino, el agua buena y el agua mala, la vida y la muerte, la abundancia y la miseria. Lo que constituye la máxima preocupación del hombre, la divinidad proteica de la que depende su fortuna o su ruina, debe ser recordada, reverenciada, exaltada sobre todas las cosas. Chaak figura por ello en las esquinas de los palacios, se levanta como un cántico en los tableros del Patio de las Monjas, ondula, semejante a una letanía en el friso del Gobernador, asciende victoriosa en las dos alfardas de la Pirámide y remata, cargada de misterio y de poderes sobrenaturales en el santuario superior del Adivino en que la gran puerta de entrada es la boca misma del amado y temido Chaak.

Las danzas, las ceremonias religiosas, las muchedumbres de fervorosos devotos que llenaban los patios eran otras tantas manifestaciones del culto a la divinidad, la profunda, insustituible manera de decir "Dios está en todas partes". Han desaparecido las fiestas, las danzas, las invocaciones, pero todavía perdura como el fragmento de una adoración colectiva este ritmo de la piedra, este orden trascendente y sagrado, esta canción grave y aguda, esta gran letanía que viste la piedra, la convierte en la propia carne del dios y con ella instrumenta su gran coral donde ninguna voz se pierde y donde todas se funden, por obra de la fe, con la esencia misma del universo.

*

Los toltecas lograron perforar las barreras dentro de las cuales la civilización maya se desenvolvía independiente y conquistaron el norte de Yucatán. Chichén Itzá habría de ser la sede de los vencedores, su centro principal, su orgullosa metrópoli. Dos mundos divorciados aparecen en la arquitectura de Chichén no fundidos, sino superpuestos en unas memorables bodas de piedra. El altiplano había creado su propia mística y la impulsó en la blanda y graciosa atmósfera del maya con una brutalidad varonil que en vano trató de suavizar la voluntad creadora de los vencidos.

El tolteca desdén las pequeñas obras elaboradas del maya. No ama las cresterías, ni los recamados frisos, ni los adornos que revisten las fachadas de la vieja ciudad. Por el contrario, desnuda y potencia las formas imprimiéndoles una severa monumentalidad desconocida antes de su llegada. Los diminutos juegos de pelota los transforma en colosales estadios; multiplica las columnas preciosas; impone el zomplantle donde se apilan los cráneos de los guerreros muertos en los campos de batalla, importa las esculturas yacentes conocidas con el nombre de Chaac-mol y las plataformas de los sacrificios gladiatorios, y sustituye los armoniosos mosaicos de piedra labrada por bajorrelieves de águilas y jaguares que devoran corazones humanos.

La máscara de Chaak, el signo del dios de la lluvia tan amado, tan imperiosamente reclamado en las secas planicies, es sólo objeto de accidentales representaciones y su culto se ve sustituido por el de la serpiente emplumada de Quetzalcoatl llamada Kukulkán en maya. Esta activa serpiente se enreda al cuerpo del devoto como la serpiente clásica en el grupo de Laoconte. Boa religiosa, monstruo ávido de sacri-



La placa de Leyden

ficios, extiende su poderosa cabeza al pie de las escalinatas, asciende en las alfardas y termina imponiéndose en las columnas de los templos superiores donde su cola estalla en el aire y su cabeza abre, incansable, las fauces armadas de redondos colmillos.

Por ello, subir a los templos, equivale literalmente a ser devorado por Quetzalcoatl. El creyente es un nuevo Jonás, una víctima de la divinidad, un alimento insuficiente para su gula nunca saciada. No es posible evadirse. No hay escape, ni fuga, ni salida para el acosado devoto. Es inútil que el vencedor haya tratado de ocultar la siniestra finalidad de su dios favorito recubriendo de brillantes colores muros y columnatas; es inútil que el juego armonioso de las cornisas logre crear la elegancia proporcionada tan pe-

culiar al arte maya si en la tierra y en el aire se impone con su fuerza telúrica la serpiente del altiplano alterando la placidez oriental en que se complacía el antiguo maya. Semejante a un dragón chino, aunque dotado de una naturaleza demoníaca ajena a esta risueña quimera, su cuerpo cilíndrico y emplumado, sus fauces abiertas y su lengua bífida parecen llenarlo y atropellarlo todo.

A la caída de la tarde, como tantas veces lo hiciera Morley, descanso en la derruida escalinata de Las Monjas. Sobre mí, los pericos heridos por el sol vuelan chillando en bandadas. Los troncos blancos del jabin y los frondosos ramajes oscuros de ramones y laureles sobresalen en el cenizo mar de la selva dominada por el puño de la gran pirámide, el redondo caracol y la masa regular del Templo de los Guerreros.

Las columnatas y los pórticos, en los que crece la yerba, me traen el recuerdo de Pompeya. Las dos ciudades muestran sus esqueletos de piedras calcinadas, pero al menos en Pompeya, la presencia del hombre suaviza con su ternura la desolación de la muerte. El horno del pan, el burdel, la mansión del patricio, las termas, hablan un lenguaje familiar mientras en Chichén todo permanece rodeado de opresores silencios. No queda la huella del hombre sino la presencia desolada del dios, la victoria final de la Serpiente Emplumada. Aun la sangre de los guerreros decapitados se ha convertido en chorros de serpientes. Los símbolos de la muerte y de la sangre son los símbolos que predominan en las calaveras del zompantle. El hombre de los bosques del Usumacinta se ha transformado en el soldado de la corva nariz y duro rostro que monta la guardia, lanza en mano, sobre las columnas y los dinteles de los santuarios. La suave y mórbida carne está cubierta de corazas y de escudos. Los nueve pisos de la pirámide, los nueve cielos pétreos, están subordinados a la serpiente. Arriba y abajo ella es la que gobierna y por todas partes el soldado alerta, el soldado que decapita, el inmóvil soldado idiota de todos los tiempos.

La tarde borra ya los perfiles de la gran metrópoli. Siento sobre mí su terrible peso. El templo de las mil columnas compone un ejército de soldados muertos; los tigres y las águilas, devorando corazones, se animan en los bajorrelieves; las calaveras del zompantle nos miran con sus cuencas vacías; la pirámide está hecha de huesos y en este mundo de crueles fantasmas, se adelanta, animada de poderes sobrenaturales, la poderosa cabeza de Kukulkán y su lengua bífida se agita, con garras y dientes en el suelo de la plaza, como otra serpiente ciega que sólo reconociera el olor de la sangre.



Itzamná, dios principal del Panteón maya; Chac, dios de la lluvia; Yum Kax, dios del maíz

EL MEJORAMIENTO SOCIO-ECONOMICO

A TRAVES de las últimas décadas han sido varios los intentos gubernamentales para lograr una elevación del nivel socio-económico de la población indígena del valle del Mezquital, y la previa modificación de algunos de sus rasgos culturales. Hay que confesar que tan plausibles ensayos no tuvieron el éxito que era de esperar y desear; sin que sea nuestro propósito hacer aquí un análisis crítico de los errores entonces cometidos.

Por Decreto del Ejecutivo Federal de 25 de junio de 1951 se creó un organismo descentralizado con el título de Patrimonio Indígena del Valle del Mezquital (PIVM) destinado al "estudio y resolución de los problemas que afectan a la población geográfica denominada Valle del Mezquital", y cuyo Consejo directivo está integrado por representantes de las Secretarías de Agricultura, Recursos Hidráulicos, Educación Pública, Hacienda, Instituto Indigenista Nacional, Instituto Indigenista Interamericano, Comisión Nacional del Olivo, Universidad Nacional Autónoma y Estado de Hidalgo, cuyo gobernador funge como Presidente. Después de algunos cambios, fue nombrado Vocal Ejecutivo del PIVM, desde mayo de 1954, el Lic. Alfonso Ortega Martínez.

El PIVM con su presupuesto propio y la colaboración técnica y demás aportaciones facilitadas por las Secretarías y organismos aludidos, viene desarrollando una labor algunos de cuyos aspectos hemos creído necesario resumir brevemente, aprovechando nuestra visita al PIVM durante diez días del pasado mes de octubre, comisionados por la UNAM a solicitud del citado organismo descentralizado.

Nos ha sido relativamente fácil establecer comparaciones ya que en años anteriores, a partir de 1944, habíamos realizado visitas a la zona del Valle del Mezquital y comprobado su situación.

El primer punto básico, a señalar, es que la política y objetivos del PIVM tienen como fundamento el doble criterio: a) que no se trata de un problema de índole exclusivamente económica, sino esencialmente cultural, es decir que cualquier mejora que se intente ha de tener como iniciación el previo conocimiento de las características culturales del grupo otomí; b) que "los problemas que afectan a esta población" en cualquiera de sus aspectos (educativo, sanitario, higiénico, agrícola, etc.), no son independientes ni pueden por tanto abordarse en forma aislada, sino que por el contrario forman *un todo*, una integración que de modo forzoso obliga si se quiere lograr el éxito, a tratarlos conjunta y armónicamente.

Ambas concepciones no son una innovación sino fruto de la experiencia obtenida en otras muchas regiones y países que presentan problemas similares; pero lo interesante es que hayan sido aplicadas con todo el rigor que permite la preparación —no siempre adecuada— todavía del personal de que se dispone.

1. El problema educativo se ha abordado mejorando el trabajo de las escuelas rurales existentes y complementándolas con los llamados *Promotores*, es decir jóvenes de ambos sexos, aborígenes de la región que hablan y escriben el otomí e interesados directamente en el mejoramiento de

del VALLE del MEZQUITAL

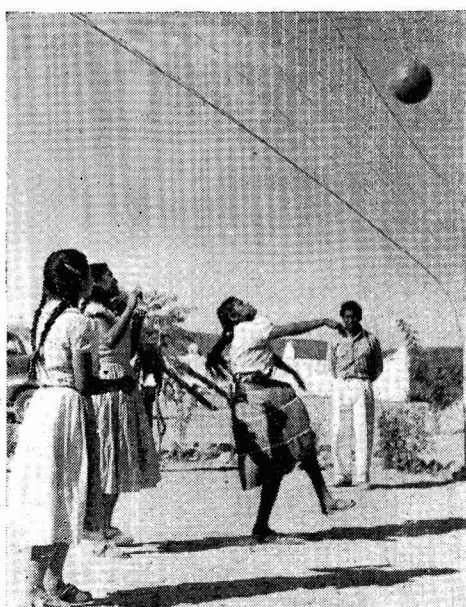
Por Juan COMAS



—Foto del PIVM
Miembros del PIVM en la inauguración de una tienda



—Foto del PIVM
Nueva escuela de Mothó, Tasquillo, Hgo.



—Foto del PIVM
Muchachas del internado de Panales, en el recreo

vida de sus comunidades, y con 6 años de escuela primaria; además han seguido un breve curso de 90 días para la adecuada preparación específica elemental que se consideró necesaria, y a los cuales se ubica en lugares donde no hay maestros. Su función es no sólo la castellanización, basándose en el método bilingüe (utilizando del otomí para llegar al idioma nacional), sino actuar como agente impulsor de todas las mejoras en su grupo, siendo su mentor, su consejero, su acicate para despertar el interés y la colaboración. El PIVM tiene como norma *no regalar* nada a las comunidades, pero sí ofrecerle todos los servicios en cooperación: para construir la escuela, para obtener agua potable o de riego, para mejorar la semilla o el ganado, para disponer de tractores o arados modernos, etc., se exige siempre que la comunidad coopere económicamente, pero de acuerdo con sus verdaderas posibilidades y a un costo muy inferior de los precios de mercado. En casos individuales, por ejemplo de enfermos que van al Hospital de Ixmiquilpan, abonar determinada suma, muchas veces tan reducida que resulta simbólica y de la cual se eximen sin embargo, aquellos que realmente carecen de todo recurso. Me ha sido dable comprobar el caso de una mujer indígena que dió a luz en el Hospital y permaneció en él hasta 8 días después del parto, y cuyo esposo pagó simbólicamente 5 pesos en total. El valor psicológico de esta cooperación nos parece de capital importancia.

Pues bien, las *Promotorías*, que llevan poco más de un año enseñándose, dan un resultado excelente; la utilización del bilingüismo para la castellanización está dando magníficos frutos, y sería de desear, que el método se hiciera extensivo a las escuelas rurales donde por el momento se sigue aplicando el método de castellanización directa.¹

2. Funcionan "almuerzos escolares" que por el momento sólo alcanzan a 1,200 alumnos de distintas comunidades; su objetivo, además de lograr una mejor alimentación en niños que muchas veces llegaban a clase sin haber desayunado, tiene aspectos educativos: se enseña a utilizar la cuchara y el plato individuales, en algún caso la maestra o promotora ha iniciado el uso de servilletas, se adquieren hábitos de higiene y, sobre todo, se logra una mejor asistencia escolar que muchas veces se encuentra obstaculizada por exigencias económicas de los padres que necesitan el trabajo del niño en faenas agrícolas o de pastoreo. Sabemos que existe el deseo de incrementar este servicio de acuerdo con las disponibilidades presupuestarias del PIVM.

3. Existen diversos talleres comunales para trabajos textiles; el tejido de sarapes, cotorinas y otras prendas de arte popular, a cargo de las mujeres, se ha encauzado de tal forma que existen maestras especializadas en tales técnicas que en un

¹ Psicológica y didácticamente el problema del bilingüismo ha sido resuelto y aceptado sin discusión, después de amplias experiencias. Ver: *El bilingüismo y la educación*. Espasa-Calpe, Madrid, 1932, 288 pp. *Empleo de las lenguas vernáculas en la enseñanza*. Unesco. París, 1954, 162 pp. *La lengua vernácula y el bilingüismo en la educación*, por J. Comas. (*América Indígena*, Vol. xvi, pp. 93-109. México, 1956.)

taller del Patrimonio (los hemos visto en Arbolado y Mejay) reúnen a las mujeres del pueblo que así lo deseen y orientan su labor, facilitándoles además telares de mano y materias primas; se paga semanalmente a cada tejedora un jornal de acuerdo con el trabajo realizado; el PIVM almacena estos productos y más tarde busca mercados para su venta; cuando ésta se realiza, y si el precio obtenido lo permite, se abona a cada tejedora el suplemento que exista una vez deducidos los gastos. Se ha abierto así una fuente de trabajo en la que el PIVM actúa de patrón e intermediario garantizando sueldos remuneradores, sin explotación. Con anterioridad esta artesanía no podía desenvolverse por carecer las interesadas de materia prima y además de mercado libre lo suficientemente amplio para garantizar la continuidad del trabajo.

4. Otra innovación de positivo valor son los *Costureros* comunales que, bajo la dirección y vigilancia de persona capacitada, se han organizado dando sesiones diarias de costura en todas sus manifestaciones: corte y confección de prendas, zurcido, cosido a máquina, planchado, etc. Cuando las mujeres de la comunidad están ya entrenadas, se designa a una de ellas como responsable del costurero y el ensayo se va ampliando a otros pueblos.

5. En algo más de dos años se han construido más de 200 locales para escuela, con casa-habitación anexa; edificios sencillos, amplios, funcionales, que garantizan un mínimo de comodidad y estética a niños y maestros. En su construcción hay siempre la cooperación directa e inmediata de los interesados, no sólo con días de trabajo y acarreo de materiales sino también, aunque en mínima parte, con aportación en metálico. Falta todavía mucho por hacer en este campo, pero es palpable no sólo lo ya realizado, sino también y sobre todo el interés que están demostrando para lograrlo las comunidades que aun carecen de tal beneficio.

6. Las brigadas sanitarias y de higiene deambulan constantemente por el Valle y el índice de mortalidad y de morbilidad han disminuído considerablemente. Han sido erradicadas de manera definitiva la viruela y el tifo. Y el Hospital de Ixmiquilpan, con sus nuevos edificios e instalaciones, no tiene parecido con el mal llamado Hospital que existía en 1953. Quizá el grupo de médicos y enfermeras sea el más necesitado de recibir una amplia información sobre problemas culturales de la región (supersticiones, curanderismo, prácticas de brujería, etc.), que indudablemente serían de gran utilidad para lograr con mayor rapidez y eficacia la aceptación de las normas higiénico-médicas y profilácticas.

7. Al mismo tiempo y de manera paralela se vienen efectuando obras materiales de irrigación, suministro de agua potable, de apertura de vías de penetración que facilitan la salida de los productos, cuidado a las plagas de los animales domésticos y ganado, mejora de sus razas, etc. Todo lo cual complementa la labor del PIVM.

8. Mencionemos en fin el acertado ensayo de llevar, en forma rotativa y periódica, a las más remotas comunidades un equipo de cine y discos de música que funcionan con motor portátil de gasolina.



El Dr. Efrén del Pozo, inaugurando un servicio de agua potable del Valle

He comprobado personalmente la gran acogida que este medio educativo tiene entre los otomíes. Después de cada film o disco, el Promotor, si lo hay, o una persona capacitada para ello, da una breve explicación en otomí acerca de lo que han visto. La cuestión es poder contar con films educativos, informativos o de simple recreo, cuyos temas estén al alcance del público; quizá en eso falta mucho por hacer, pero el equipo de films va 5 días por semana a dar alguna distracción e informaciones sugestivas y atrayentes a seres humanos que hasta ahora estaban al margen de ese medio audio-visual.

No quisiéramos que el lector pensara ni por un momento que la labor del PIVM es, para nosotros, perfecta ni completa, en modo alguno. Tiene fallas de aplicación y de amplitud. Pero el hecho fundamental es que ha iniciado el verdadero camino para incorporar la población indígena del Valle del Mezquital a la vida ciudadana de México; que van desapareciendo los recelos, las incomprensiones y

sobre todo las explotaciones de que eran objeto tales grupos. Si el trabajo continúa sin desmayos, y se amplían los medios de que dispone el PIVM, puede esperarse con confianza que el problema será resuelto de manera definitiva en el transcurso de una década.

La UNAM por conducto de su representante en el Consejo del PIVM, Dr. Efrén C. del Pozo, se viene preocupando y colabora en esta actividad socio-cultural. Se han donado bibliotecas mínimas para las Promotorías y una algo más amplia y especializada para la sede del Patrimonio, en Ixmiquilpan; además un laboratorio de Fisiología para el Hospital. Si los pasantes de las Escuelas de Ciencias Sociales y de Medicina hicieran sus prácticas en esa región, y si las Misiones Culturales de la Universidad y el Teatro Universitario pudieran de vez en cuando desplazarse al Valle, indudablemente significaría una seria y muy útil colaboración de nuestra Casa de Estudios a la resolución de este magno problema nacional.

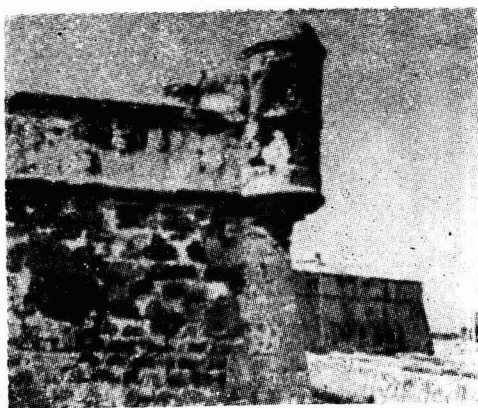
LA HUELGA DE CANANEA

Por Carlos VILLEGAS

EL 31 de julio de 1956 se cumplió el cincuentenario de la huelga minera de Cananea. Hecho tanto más importante por lo que simbolizó que por lo que de beneficios directos trajo a la clase trabajadora, vió transcurrir su aniversario casi inadvertido. Sin embargo, el Patronato de la Historia de Sonora y el Fondo de Cultura Económica lo celebraron sacando a luz el tercer volumen de la colección Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana, consagrado precisamente a ese acontecimiento.¹ El volumen contiene: un extenso prólogo de Manuel González Ramírez; discursos, el pliego de peticiones y comunicaciones diversas de los dirigen-

tes mineros; correspondencia cambiada entre las autoridades con motivo de la huelga; la información periodística de los sucesos y dos testimonios de singular importancia, pues son obra, aunque en fecha muy posterior a la huelga, de dos participantes en ella. La información que suministra es completa y de primera mano.

El movimiento se inició en la mina conocida con el nombre de *Oversight*, cuando dos mayordomos hicieron saber a los trabajadores que desde entonces los trabajos en esa mina se harían "por contrato".² Los obreros, descontentos por ello, se reunieron en són de protesta a la entrada de los patios y arrastraron



Cárcel de San Juan de Ulúa

tras ellos a la gran mayoría de los demás mineros. Puestos a la cabeza del grupo Manuel M. Diéguez y Esteban B. Calderón, se redactó un pliego de peticiones por el cual se pedía, en sustancia, que se aumentaran los sueldos a razón de \$1.00 (\$5.00 por jornada de 8 horas), que el personal norteamericano sólo estuviera en proporción del 25% con relación al total empleado y que se dieran a todos los trabajadores iguales oportunidades de ascenso. La compañía contestó negándose a conceder el aumento solicitado y a aceptar la jornada de ocho horas, y reafirmando su derecho de nombrar mayordomos y capataces. Daba como justificación de lo primero el estar operando en gran escala con minerales de baja ley y de lo segundo el que cada empresa tenía "el derecho indiscutible" de nombrar a las personas que dirigieran sus operaciones; terminaba exhortando a los mineros a cooperar para hacer de Cananea "el mineral más importante de la república". Hasta aquí la situación obrero-patronal que podría llamarse "legal", a partir de la cual hubieran podido iniciarse los alegatos pertinentes o forzar la solución del conflicto haciendo ceder a una de las partes. Pero la situación era inusitada: una huelga no era cosa de todos los días y la empresa podía contar con el apoyo casi seguro de las autoridades mexicanas, empeñadas en sostener una paz fundada en el orden. Tal vez por eso muy pronto la violencia se hizo presente. La mayoría de los norteamericanos hizo causa común con la empresa³ y cuando vieron a los obreros desfilar por las calles en desorden y gritando en tono agresivo, se concentraron en la casa de William C. Greene, presidente de la compañía, en la iglesia protestante de la población y en las propias oficinas de la Consolidated Copper Co. A partir de entonces se suceden los hechos de sangre: los obreros, inermes, asaltan la botica que funcionaba como montepío, en busca de armas; cruzan la frontera voluntarios norteamericanos de Douglas y de Bisbee; se balacean mineros mexicanos y ciudadanos norteamericanos y cunden el terror y la desazón.

Las autoridades no tardaron en intervenir. El presidente municipal destaca la policía, improvisa un hospital de sangre y pide instrucciones al gobernador del Estado. Los informes cada vez más alarmantes se suceden. El comisario de policía, el jefe político, el juez de primera instancia y el presidente municipal hacen saber al gobernador que no se "consigue un solo trabajador", que la mina está inactiva y el número de los muertos asciende a cuarenta. El gobernador del Estado, al tener noticia de que entre los huelguistas circulan proclamas subversi-

vas contra las autoridades, se puso en camino a Cananea; sobre la marcha comunicaba al vicepresidente de la República que el movimiento era revolucionario y que tal vez tendría "que fusilar a algunos". Después se le reunieron fuerzas del 11º Cuerpo de Rurales al mando de Emilio Kosterlitski. Todavía transcurrieron unos días más de pláticas con los huelguistas, que al fin volvieron a sus labores sin conseguir sus pretensiones. Algunos de los dirigentes huelguistas lograron escapar, otros quedaron presos y fueron a dar a las "tinajas" de San Juan de Ulúa. El movimiento había terminado, pero quedaba todavía la fase de fijar las responsabilidades de los actores. Unos irían a la cárcel y otros, los encumbrados en los puestos de gobierno, serían puestos en la picota del ridículo y de la indignación nacional.

Los hechos, vistos desde fuera, sólo pueden considerarse como un movimiento fallido, como un antecedente del sindicalismo mexicano y de la Revolución de 1910. Pero lo interesante sale a la superficie cuando puede contemplarse el panorama de conjunto y se trasparentan algunos de sus ocultos motivos centrales. En efecto, ciertos hechos son altamente significativos.

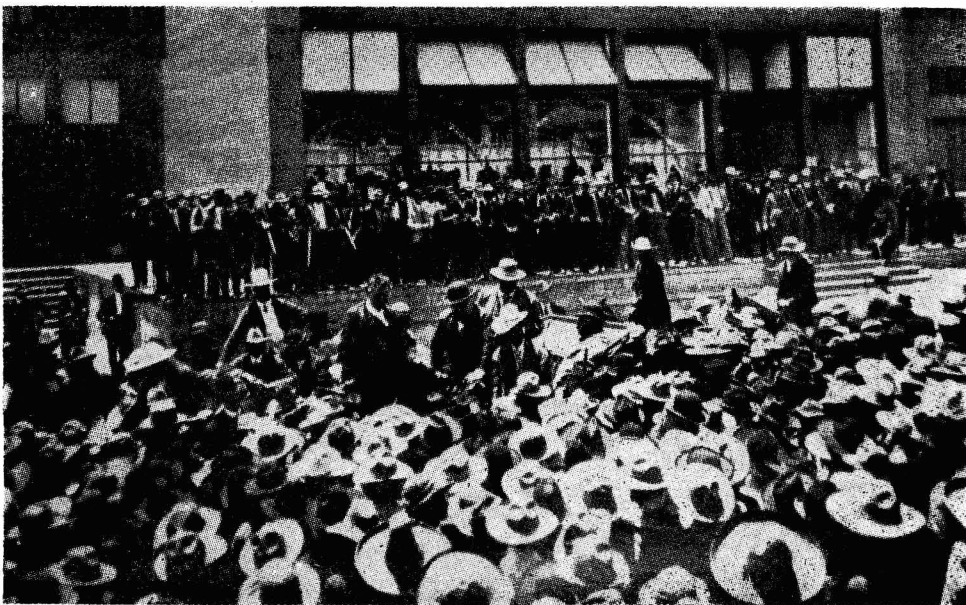
En primer lugar, el movimiento no solamente tuvo objetivos económicos, sino fundamentalmente políticos. Permiten afirmarlo así varias circunstancias: el discurso que Esteban B. Calderón pronunció con motivo del aniversario de la batalla de Puebla, dos meses antes de la huelga, en un llamado casi sin embozo a la rebelión⁴ glosando apenas el tema de salarios y jornadas; la existencia de por lo menos dos sociedades secretas que conspiraban contra el gobierno establecido y se mantenían en contacto con los revolucionarios floresmagonistas que obraban activamente desde los Estados Unidos; la publicación de un periódico revolucionario obrerista en la propia Cananea, y que significativamente se llamaba *El Centenario*; la correspondencia, que aunque se amparaba en el secreto postal era abiertamente conspiradora, de Esteban B. Calderón y que seguramente otros correligionarios suyos también enviaban.

En segundo lugar, contrastan notablemente las actitudes de los gobiernos mexicano y norteamericano ante el conflicto. En tanto que Ramón Corral, es

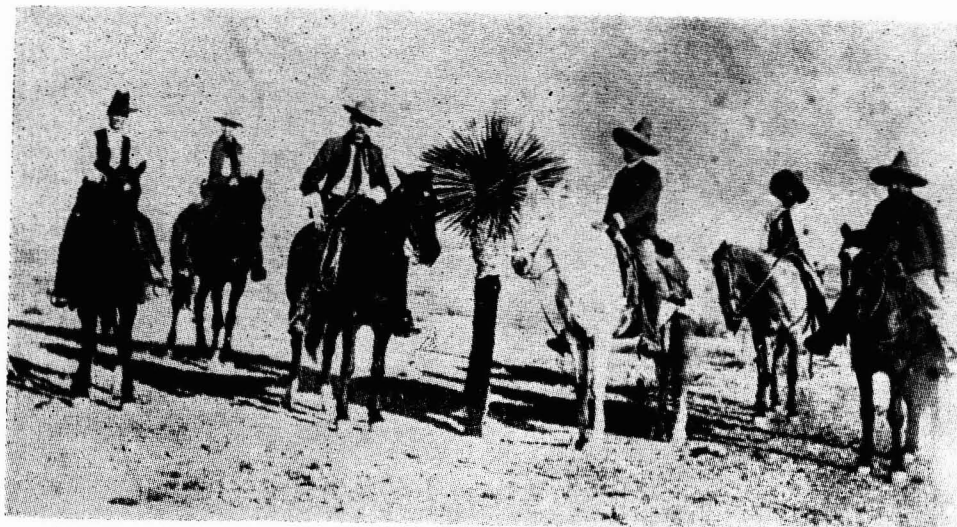
decir el gobierno federal, comenzaba por autorizar "para obrar como sea necesario" y "con toda energía" al gobernador Izábal, se interesaba por saber si en el conflicto habían participado norteamericanos, recomendaba se hiciera ingresar en el ejército a los "vagos" de Cananea, negaba a la opinión pública que ciudadanos norteamericanos hubiesen pasado la frontera y transmite instrucciones para que Izábal, falseando la verdad, le midiera informes favorables a su causa que se considerarían "oficiales". Pero el colmo de la imprudencia que llegó a adquirir caracteres de punibilidad, de arbitrios desbordados de una autoridad, fue el hecho de que el gobernador Izábal pidiera ayuda a ciudadanos norteamericanos residentes en los Estados Unidos. Además, pasando por encima de los más elementales derechos humanos, sugería aplicar la pena de muerte a Manuel M. Diéguez, a Esteban B. Calderón y a José Ma. Ibarra; fue necesario que la presidencia de la república le dirigiera instrucciones precisas para "juzgarlos con todo el rigor de la ley" y mandarlos después a las prisiones de San Juan de Ulúa.

En cambio, el gobierno norteamericano obró con el tacto que requería el problema. El gobernador de Arizona Kibbey advirtió al capitán Thomas Rynning, veterano de la guerra hispano-norteamericana, que su autoridad como militar concluía al penetrar en México, que si se decidía a cruzar la frontera tendría que ponerse bajo las leyes mexicanas y que, al igual que todo norteamericano que lo acompañara, iría por su cuenta y riesgo, despojándose de la ciudadanía norteamericana y que no debería esperar protección de los Estados Unidos mientras permaneciese en territorio nacional.

En tercer lugar, la actitud de la prensa. Como el punto delicado del conflicto para la opinión nacional era el paso de la frontera por ciudadanos norteamericanos, una vez que transcurrieron los primeros momentos de desconcierto el gobierno federal encaminó todos sus esfuerzos a desmentir el hecho. Pero los periódicos no cesaron; criticaron en todos los tonos a las autoridades y hubo quienes se atrevieron a pedir que se formara proceso al gobernador del Estado. En general *El Correo de Sonora*, *El Correo de la tarde*, *El Tercer Imperio*, entre otros, hicieron sentir su punto de



Los obreros frente a las oficinas de las minas de Cananea



Rangers tejanos y rurales mexicanos que combatieron a los mineros

vista exclusivamente nacionalista en la espinosa cuestión. A tal grado se agudizó el problema que, como dice el propio Corral en un telegrama dirigido a la primera autoridad de Sonora diez días después de los acontecimientos: "Presidente de la República cree que si logramos acallar a los periódicos y a los comentaristas es preferible no publicar informe usted, para no revivir el asunto" ... Como puede verse, la prensa estuvo en su sitio.

Por último, debe mencionarse al resguardo aduanal de la frontera, que por la fuerza impuso respeto a la soberanía nacional amenazada impidiendo el tránsito por la frontera de ciudadanos extranjeros armados, y a la Western Federation of Miners que, en pleno conflicto, hizo publicar el día 2 de junio las siguientes declaraciones: "La convención de la Western Federation of Miners adoptó hoy resoluciones referentes al disturbio de Cananea, en esta forma: Visto que los despachos telegráficos anuncian el hecho de que los mexicanos en las minas de Cananea, México, piden aumento de salarios, procurando con esto mejores condiciones contra la violencia establecida hasta ahora en México y visto que la Western Federation of Miners simpatiza con las clases que luchan en todo el mundo y no distingue raza ni credo en la batalla por la libertad individual, dicta lo siguiente: Resuelto que deplora

la pérdida de vidas y propiedades, la Western Federation of Miners en asamblea reunida manda felicitación a los mexicanos, confiando en que sus impulsos para conseguir un tipo más alto de vida sean coronados".

1 *La huelga de Cananea*, Fuentes para la historia de la Revolución Mexicana, Vol. III, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

2 "Por contrato" se entiende en el lenguaje obrero que por una faena determinada se pagará una cierta cantidad, pero como los contratistas quedaban en libertad de poner menos trabajadores para ahorrar mano de obra y consecuentemente salarios, resultaba que algunos mineros quedarían sin trabajo y los empleados trabajarían más durante una jornada más larga.

3 En los informes que la empresa proporcionó al gobierno del Estado, en el curso de las investigaciones posteriores a la huelga, aparecen algunos norteamericanos como participantes en el movimiento: William Cunneham, John Moore, James Walsh, George Woods, M. C. Kelley, y otro más de apellido Crowley.

4 He aquí algunas expresiones de ese discurso, tomadas al azar: "... esa Paz que disfrutamos nunca ha existido en la conciencia" ...; "... enseñad a los funcionarios [del gobierno] que el derecho de gobernar reside únicamente en vosotros" ...; "... el espíritu público se prepara: a vosotros corresponde precipitar los acontecimientos" ... etc. El malestar obrero se debía no tanto a los salarios bajos como en la diferencia de sueldos pagados a los obreros norteamericanos y mexicanos; William C. Greene afirmaba, hablando de los salarios que pagaba su empresa: "¿Dónde en la República Mexicana, fuera de Cananea, pueden recibir iguales sueldos?"

festación teatral, valga la pena consignar, al menos, que sus hazañas guerreras y sus valerosos caciques fueron posteriormente tema para una gran cantidad de obras teatrales, desde Lope de Vega hasta nuestros días.

En el siglo XVII, en las fiestas religiosas, procesiones particularmente, comienzan a aparecer ciertas pantomimas y recitados para llegar luego a la representación de Autos Sacramentales. Estos Autos eran generalmente adaptaciones realizadas por los religiosos, tal vez para una más fácil comprensión. Desgraciadamente, de estas piezas solamente algunos fragmentos han llegado hasta nuestros días.

La primera noticia del levantamiento de un escenario en tierra chilena, nos la da Nicolás Peña en un estudio del teatro chileno, cuando dice: "en 1633, con motivo de una gran fiesta al presidente Lazo de la Vega, el 11 de septiembre, en un teatro de vara y media de altura se representaron comedias por capitanes, sargentos, mayores, licenciados y nobles del reino".

La primera obra de autor nacional surge en 1693, al presentarse en la ciudad de Concepción *El Hércules chileno*, el nombre de cuyo autor ha desaparecido al igual que su obra, en la que enaltecía la figura gigante del gran cacique araucano Caupolicán.

En 1777 se establece un teatro permanente, ya que hasta entonces las representaciones se hacían al aire libre. Se dan a conocer otras obras: *El domine Luca* y *Arauco domado* de Lope de Vega; *El desdén con el desdén*, de Moreto, y *Los españoles en Chile* de González Bustos.

Con la Independencia (1810), Camilo Henríquez, Fraile de la Buena Muerte y creador del primer periódico chileno, llamado *La Aurora de Chile*, escribe *La Camila*, drama en tres actos, que en nuestros días sólo sirve como documento para investigadores, ya que teatralmente no resiste un análisis; pero en cambio nos muestra cómo el creador de la prensa chilena supo ver en el teatro un medio directo y eficaz para propalar sus ideales de libertad y progreso, aparte de confirmarse en él al gran visionario que, en *La Camila*, vaticina el progreso industrial y espiritual del país.

El movimiento literario de 1842, año de la fundación de nuestra Universidad, dio un gran impulso a la producción dramática. El 28 de agosto de ese año, Carlos Bello estrena con ruidoso éxito *Los amores del poeta*; en 1854 Rafael Minvielle da a conocer su drama *Ernesto*; en 1856, José Antonio Torres estrena *La independencia de Chile*, y en 1858 Guillermo Blest Gana ve representado su drama *La conjuración de Almagro*. Son éstos los autores más destacados de este período de teatro romántico e histórico y que antecede a un teatro fuertemente costumbrista, cuyo más alto exponente es don Daniel Barros Grez, que escribe su producción —más de veinte obras— en el período comprendido desde 1870 a 1903, y a quien consideramos como uno de los clásicos de nuestra dramaturgia.

Fue Daniel Barros Grez un hombre múltiple: agrónomo, constructor, arquitecto, músico, inventor de instrumentos musicales, coleccionista de cerámicas, fabulista y autor teatral. En sus actividades profesionales hizo el trazado de

EL TEATRO EXPERIMENTAL

PARA HABLAR sobre el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, y en particular sobre su organización interna (gracias a la cual este teatro ha realizado quince años de labor ininterrumpida, *modificando y renovando el movimiento teatral*), comenzaremos por hacer una breve reseña de lo que ha sido el Teatro en Chile desde sus comienzos, hasta enlazar con el año 1941 en que surgió en nuestra Centenaria Universidad el Teatro Experimental, bajo la dirección de Pedro de la Barra, que después de quince años continúa a la cabeza del movimiento, y a quien rindo en este momento el homenaje más sincero.

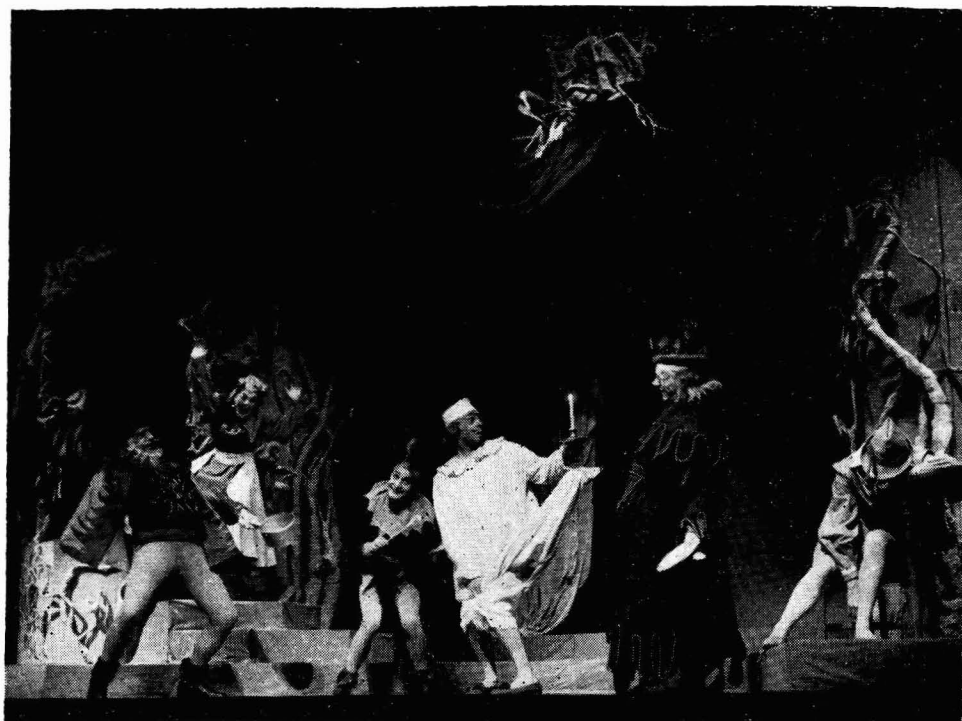
A la llegada de los conquistadores, según algunos historiadores, se podían adivinar entre nuestros indios araucanos algunas manifestaciones que podrían

de la UNIVERSIDAD DE CHILE

Por Domingo TESSIER

considerarse teatrales. El "rpto de la novia", ceremonia anterior al matrimonio, era debidamente ensayada, y daba oportunidad al lucimiento de los poetas que cantaban, en largas tiradas, las glorias guerreras de su pueblo.

Si bien es cierto que entre nuestros indios no encontramos una real mani-



Escena de "No es cordero, que es cordera"

calles de varias ciudades del país; construyó iglesias y edificios públicos; instaló el servicio de agua potable de la ciudad de Guayaquil, Ecuador; planeó jardines, etc. Como novelista, su obra *El huérfano*, en seis voluminosos tomos, y *Las aventuras del perro Cuatro Remos* alcanzaron gran fama; la última de ellas fue publicada, en forma de apasionante folletín, en uno de los diarios de mayor circulación del país. Escribió más de quinientas fábulas y llenó cuadernos y cuadernos de versos atacando acremente la figura de Balmaceda, en cuyo período de gobierno estuvo encarcelado en varias oportunidades. Era un versificador incansable. Alguien llamó últimamente a Barros Grez "el Leonardo chileno", calificativo que indudablemente es excesivo, pero que refeja, en todo caso, la admiración que su obra múltiple ha despertado en los estudiosos de mi patria.

Es en el Teatro, sin embargo, donde su obra alcanza relieves extraordinarios por lo que hay en ella de conocimiento de la técnica teatral, y sobre todo por haber enfocado siempre una realidad chilena, que resalta por un profundo conocimiento del hombre, sus costumbres, sus conflictos y su lenguaje. Es en este sentido, particularmente, en el que Barros Grez nos deja una herencia valiosísima.

Me voy a permitir citar un juicio de Barros Grez sobre la misión literario-teatral; dice: "Creo en lo sagrado de la misión literaria, tengo una fe profunda en la eficacia de este fecundo elemento de progreso, y estoy además convencido de que la literatura como expresión social, no sólo debe relatar el pasado histórico y pintar el modo de ser actual, dando testimonio de la vitalidad de un pueblo, sino que ha de transparentarse en ella el porvenir, expresando todas las esperanzas y dando forma a todas las nobles aspiraciones civiles, políticas y religiosas de la sociedad. Es menester que las sociedades aprendan y vean claramente el origen de donde vienen, el fin hacia donde van y la manera actual de marchar a este fin. He aquí la labor de nuestra literatura y nuestro teatro".

Inspirado en estos principios, Daniel Barros Grez escribió su teatro que será siempre de permanente actualidad. Sus obras *Como en Santiago* y *Casi casamiento*, *Cada oveja con su pareja*, *El tutor y su pupila* y *El ensayo de la comedia* han sido reactualizadas a partir de 1947 por el Teatro Experimental y otros grupos teatrales, alcanzando las dos primeras más de cien representaciones en la Capital y provincias. *El ensayo de la comedia* ha sido objeto de especiales estudios; se la considera un anticipo a Pirandello, y lo es indudablemente en la forma, aun cuando no en el fondo.

Me he detenido algo más de la cuenta en este autor por tratarse del verdadero iniciador del teatro nacional y por la influencia que su obra tiene en nuestra dramaturgia; influencia que es notoria, particularmente, en sus contemporáneos, entre los cuales se destacan Rafael Allende, Román Vial y Antonio Espiñeira, autor de *Chincol en Sartén*, (considerada por Mariano Latorre, uno de nuestros más destacados escritores criollistas, recientemente fallecido, como la mejor obra chilena) y Daniel Caldera, autor de *El tribunal de honor*, drama que también se ha reactualizado con éxito y considerado como la mejor obra dramática del siglo pasado.

El haber dado a conocer al público chileno la producción dramática de estos autores del siglo XIX, ha significado para nuestra realidad el ligarnos con el pasado y el sostener una tradición hasta hace poco desconocida y que actualmente pesa e influye en la orientación de nuestros jóvenes dramaturgos, que tras los naturales y comprensibles intentos de "teatro Universal", así, entre comillas, vuelven a mirar hacia su realidad nacional, hacia el interior del hombre chileno, sea éste pescador, minero, ovejero, huaso o potentado de la bolsa y la banca, y que así escriben ahora un teatro acorde con el momento histórico-teatral que vivimos.

Alrededor de 1915 aparece otra generación de autores: Aurelio Díaz Meza, Germán Luco Cruchaga, Antonio Acevedo

Hernández en lo rural y costumbrista, Eduardo Barrios, Daniel de la Vega, Carlos Cariola, César Bunster en otros géneros, en que Chejov particularmente hace notar su influencia. Comienzan a surgir las compañías nacionales y aún recordamos los nombres de Lillo, Bágüena, Burhle, de la Sotta, cuarteto de buenos actores ya desaparecidos, y que junto a Alejandro Flores, Rafael Frontaura y Lucho Córdoba mantienen viva la inquietud teatral hasta el año 1935 en que comienza a apagarse, hasta desaparecer totalmente, salvo algunos intentos respetables pero que no significan nuevos aportes, y que por ello no tienen mayor trascendencia.

Durante todo este período, en el campo de la interpretación y montaje de las obras teatrales, se siguieron los moldes establecidos por el teatro español con la visita de Borrás, Paco Morano, María Guerrero, y por gran cantidad de artistas hispanos que hicieron de Chile su segunda patria. Esta enseñanza fue sin duda valiosa para nuestro incipiente teatro; pero andando los años, nuestros intérpretes no pasaron más allá de ser una falsa imitación de estas figuras, y luego "una imitación de la imitación". Se hacía teatro de *clisé*, de fórmulas aprendidas y aplicadas en todo género teatral. Nuestro teatro no era dueño de una verdad con sello nacional y parecía desconocer la realidad de su medio. A esto se agregó la desesperación de vencer al cine, que año tras año ganaba terreno, y se improvisó el teatro y con ello se perdió el verdadero sentido profesional.

Los autores también buscaron el éxito fácil; surgen los "adaptadores", y así, de 1930 a 1944, apenas si se dan a conocer cuatro o cinco obras nacionales que podemos considerar positivas en nuestra dramaturgia. Entre los intérpretes aparece de vez en cuando alguna figura promisoría que luego cae en la "rutina teatral".

Se dejaba, pues, sentir la necesidad de revivir y renovar el ambiente teatral.

Como todo movimiento renovador, apareció el Teatro Experimental de la Universidad de Chile, no como el capricho de varios hombres, sino para llenar una necesidad que se dejaba sentir en la vida universitaria y por lo tanto en la atmósfera intelectual y artística del país entero. Tal necesidad fue una manifestación especial de esa inquietud de realizarse plenamente y de buscar nuevos caminos que desde hacía varios años se anunciaban en el campo económico, político y social y en todas las demás manifestaciones de la cultura.

Este Teatro se formó en un comienzo con la unión de grupos teatrales de la Escuela de Leyes y el Instituto Pedagógico, que desde 1935 hacían una labor entusiasta y permanente dentro del marco de sus aulas, experimentando con Lope de Rueda y Cervantes. El Rector don Juvenal Hernández acogió a estos muchachos de 17 a 24 años, y fue así como el 22 de junio de 1941, el Teatro Experimental enfrentó al público por primera vez con la presentación de *Ligazón* de Valle Inclán, y *La guarda cuidadosa* de Cervantes.

Examinando el panorama teatral de nuestro país, pareció evidente que el nuevo organismo debería propender al desarrollo de cuatro puntos, *los que no sólo podrían producir una favorable*

reacción en nuestro ambiente, sino que constituirían sus objetivos permanentes. Ellos eran: difusión del teatro clásico y moderno; teatro-escuela; creación de un ambiente teatral, y presentación de nuevos valores.

El Teatro Experimental, desde el punto de vista histórico, representa en Chile un movimiento similar a los movimientos de renovación teatral surgidos a fines del siglo pasado y comienzos de éste en Europa, con Stanislavsky, Copeau, Dullin, etc., y reproducidos más tarde en Estados Unidos hasta llegar a Elia Kazan.

Su existencia en la Universidad se debe a que sus iniciadores eran estudiantes universitarios. Pero este Teatro no fue creado para ser un típico teatro estudiantil, con las limitaciones que este carácter impone, ni tal debía ser su condición. Sus fundadores consideraban, ade-

más, que la presencia de un teatro dentro de la Universidad quedaba plenamente justificada de acuerdo con un concepto moderno de la misma, según el cual, junto a las actividades puramente docentes y de investigación, se desarrollan labores artísticas destinadas a fortalecer la acción de difusión cultural de la Universidad y a influir determinantemente en la evolución artística del país. Basada en estos principios la Universidad posee actualmente la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet del Instituto de Extensión Musical, el Coro Universitario y los departamentos de Cine y Radio.

La existencia del Teatro Experimental no está en modo alguno reñida con una organización de tipo profesional no comercial. A lo largo de 15 años ha podido llegar a una profesionalización total dentro de la Universidad. Todo ello facilita el logro de sus propósitos artis-

ticos. Gracias a este respaldo amplio es como el Teatro Experimental cuenta en la actualidad con 70 miembros-actores, directores y técnicos— rentados en diversas categorías, lo que les permite no sólo dedicarse de lleno al trabajo de la escena, sino seguir cursos de perfeccionamiento en la Escuela de Teatro.

Paralelamente al desarrollo y crecimiento del Teatro Experimental, surgió el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, sustentando, más o menos, los mismos principios; aparecieron los teatros de bolsillo, algunos de ellos muy bien orientados; se edificaron dos teatros de la Sociedad de Autores Teatrales y el teatro profesional, en general, subió a un alto nivel. La realidad actual es que en estos días, en Santiago de Chile, (1.200.000 habitantes) hay quince teatros con espectáculos vivos, incluyendo en este número cuatro compañías de revistas frívolas, cuya calidad no deseo juzgar, pero en las que se han refugiado algunos excelentes cómicos que vale la pena ver de vez en cuando.

El Teatro Experimental entendió la renovación teatral en nuestro país, en la siguiente forma:

Seleccionando en su repertorio obras que juzgaba de calidad y, por lo tanto, dignas de ser conocidas por nuestro público, y que no eran corrientemente presentadas por compañías profesionales. Nada limita al Teatro Experimental en la selección de su repertorio, que sólo está condicionado por su valor y las propias posibilidades del conjunto para realizarlas adecuadamente.

Presentando cuidadosamente sus producciones, tanto desde el punto de vista de la actuación e interpretación, como en lo que respecta a la presentación escenográfica y realización técnica.

Procurando que todos los que pasan por su escuela de Teatro —a la que me referiré más adelante— obtengan los medios necesarios y más modernos para su eficiente desempeño en las actividades escénicas, y al mismo tiempo información en el espíritu del nuevo teatro.

El Teatro Experimental no sólo aspira a mantener una o más compañías que desarrollen una labor continuada —en la actualidad posee tres, dos en la Capital y una en jira— sino que contribuye a la formación de grupos teatrales en las principales ciudades del país. Los egresados de su Escuela tienen de este modo un campo propicio para aplicar los conocimientos adquiridos como actores, directores y técnicos.

Organizado en esta forma, sustentado por un activo y nuevo espíritu, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se ha convertido en un inmediato y seguro medio de difusión artística por medio del Teatro en nuestro país.

Sobre nuestra organización podría decir mucho más, pero temo extenderme demasiado; lo que sí quiero agregar es que el sistema democrático con que se rige nuestro teatro es tal vez la clave de la armonía y espíritu de compañerismo reinante entre sus miembros, cuya resultante es la larga vida del Teatro Experimental y su regular crecimiento.

Ahora bien, ¿con qué obras logró el Teatro formar al público que ahora lo



Algunos de los programas del Teatro experimental de Chile

sigue casi incondicionalmente? El año 41 nos preguntamos: ¿Qué obras deberían ser representadas?

Nos decidimos, como ya dije, por aquellas que más se ajustaran a la capacidad de nuestro elenco y al mismo tiempo sirvieran de estímulo a nuestro ambiente. En un comienzo con piezas cortas, típicas de una época. Después, y considerando que en Chile no existía una tradición teatral sólida, que no se había producido un movimiento que mostrara parte de las mil facetas del Arte del Teatro, y para dar a conocer nuevas normas y nuevas concepciones optamos por lo más representativo de la literatura dramática universal. Y así pasamos, lentamente y con tino, desde lo simple a lo más complejo, no sin cometer algunos errores, que significaron, por otra parte, las mejores experiencias.

En 15 años de vida el Teatro Experimental dio a conocer, del teatro español: la *Egloga VII* de Juan del Encina; varios pasos de Lope de Rueda y entremeses de Cervantes; de Lope de Vega. *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*; de Fernando de Roxas *La Celestina*, en versión del escritor español Ricardo Morales; comedias de Tirso de Molina y Calderón de la Barca y otras piezas breves.

Del teatro norteamericano obras de Arthur Miller y Thornton Wilder; más *Vive como quieras* y *El bosque petrificado* y varias obras de O'Neill.

Del teatro clásico inglés: *El sueño de una noche de verano* y *Noche de Reyes* de Shakespeare. Esta última en versión del insigne poeta español León Felipe, que en México se presentó bajo el título de *No es cordero... que es cordera*. Presentamos también *Volpone* de Ben Jonson, que fue un espectáculo de gran belleza plástica.

Molière fue conocido por nuestro público a través de *Las preciosas ridículas*, *El médico a palos* y *Tartufo*. El año 41 representamos *La farsa del Licenciado Pathelin* en una refinada versión de Rafael Alberti.

Autores y obras europeas: Robert Merle con *Los geniales Sonderling*; Luca Caragiale, autor rumano del siglo pasado, con *Una carta perdida*; Graham Greene, Pirandello, Bernard Shaw, Ugo Betti, Chejov, Priestley, Jean Anouilh, Goethe con *Ifigenia en Táurida*, Emmanuel Robles, Bertold Brecht, Andréiev, y otros muchos autores que sería largo enumerar pero que, en su totalidad, pasan de un centenar.

Si agregamos a esta labor del Teatro Experimental las representaciones del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, del Teatro de la Universidad de Valparaíso, de la Universidad de Concepción y las compañías comerciales, veremos que en Chile tenemos informado al espectador —con las limitaciones que reconocemos— del desarrollo del teatro universal.

No me he referido a la producción dramática nacional al enumerar el repertorio, porque este aspecto debe ser considerado especialmente, ya que es especial y fundamental la importancia que le damos. Sabemos que lo más positivo que puede dejar un movimiento teatral es una dramaturgia sólida.

Junto al repertorio universal, el Teatro Experimental, tras cuidadosa selección, fue dando a conocer lo más repre-

sentativo del Teatro Chileno. Durante bastante tiempo las obras nacionales fueron acogidas con frialdad por el público y en no pocas oportunidades constituyeron sonados fracasos. Estas obras no resistían la comparación con nuestro repertorio universal y el público no manifestaba interés en el teatro chileno. Fue arduo trabajo para nosotros el encontrar el camino a seguir en este problema. Creamos, en primer lugar, un Concurso de obras teatrales, el que permitió la aparición de nuevos autores cuyas obras se representaron sin alcanzar los resultados esperados.

Nos propusimos, por fin, crear la *Sección de Estudios del Teatro Chileno* y encontrar la solución al problema AUTOR. Esta Sección se tomó la tarea de buscar en bibliotecas públicas y privadas la producción teatral a partir de comienzos del siglo pasado. Más de 500 obras fueron leídas y analizadas; el resultado de este trabajo se encuentra en un *cardex* especial, indicándose la cantidad de in-



Escena de "El tío Vania"

térpretes, el resumen del argumento, un juicio crítico y otras observaciones de interés. Es gracias a este trabajo, que lleva varios años de ininterrumpido estudio, como logramos redescubrir a Daniel Barros Grez, Germán Luco, Daniel Caldera y otros. Reunimos así, también, gran cantidad de obras, que son corrientemente proporcionadas a compañías y grupos de aficionados que tenían que recurrir a obras de dudosa calidad para hacer sus repertorios.

Esta búsqueda nos significó el encuentro de gran cantidad de obras inéditas, manuscritos, programas, y otros recuerdos de teatro, lo que hizo surgir la idea de la creación de un *Museo-Archivo del Teatro Chileno*. El Museo que lleva dos años de vida y se encuentra instalado en el foyer de nuestro teatro permanente, provoca el interés y la admiración del público que ha cooperado entusiastamente a su incremento. En él se pueden hallar programas teatrales a partir de 1828 anunciando terribles melodramas, pelucas usadas por los actores de comienzos

de siglo, bocetos de decorados a partir de 1916, etc. Con este material e infinidad de manuscritos acumulados, más otro tipo de documentación existente y por recopilar, queremos escribir, dentro de algunos años, la Historia completa del Teatro Chileno.

La Sección de Estudios realiza semanalmente lecturas de obras nacionales —en algunos casos dialogadas por alumnos de la Escuela— que son seguidas de un foro de discusión y análisis con el autor. Estas lecturas dramatizadas han sido de gran beneficio para varios autores, que estrenaron con éxito algunas de las obras estudiadas en estos foros.

Un punto aun no realizado por la Sección es la creación de un Centro de Estudios Filológicos y Lingüísticos para investigar el desarrollo histórico del lenguaje chileno, así como su forma actual, en las distintas regiones del país. Este aspecto del lenguaje nos preocupa fundamentalmente, por tener diversos matices a lo largo del país y porque nuestro lenguaje popular ha sido, por mucho tiempo, desvirtuado y falsificado en las versiones teatrales, y más aún, en las radiales.

Otro aporte para despertar la inquietud por el Teatro Nacional fué la organización del Primer Festival de Teatro Aficionado que se realizó, en Santiago, a fines del año pasado, con la participación de 49 grupos de teatro, 23 en forma activa y el resto como observadores. Fue este Festival la nota teatral del año, ya que en 10 días se representaron 23 obras nacionales en un acto, muchas de ellas proporcionadas a los grupos por la Sección de Estudios. El balance de este Festival fue por demás positivo: durante su realización se echaron las bases de la Federación de Teatros no-profesionales, se dieron a conocer varios autores jóvenes y, en fin, por primera vez en Chile se dio este caso de reunir a más de 400 actores aficionados, que después de este contacto regresaron a sus provincias con un caudal de nuevas experiencias.

La Federación de Teatros no-profesionales está actualmente organizando concursos zonales, cuyos vencedores se presentarán en Santiago a mediados del próximo año. Los conjuntos que integran la Federación son filiales del Teatro Experimental que les proporciona ayuda técnica, repertorio y, en algunos casos, directores para los montajes de las obras. Por otra parte, la Universidad de Chile realiza Escuelas de Temporada en diversas ciudades del país en las que nunca faltan cursos de Actuación Teatral, Escenografía y Dirección Escénica, cuyas cátedras son servidas por miembros del Teatro Experimental.

He expuesto rápidamente la forma como el Teatro Experimental enfoca el problema del Teatro Nacional: tratando de crear un ambiente propicio y estimulante para el autor a través de un trabajo permanente con los grupos teatrales profesionales y aficionados. A lo dicho debo agregar que la Escuela de Teatro ha creado un curso de Técnica Literaria del Drama, al que asisten regularmente varios autores noveles y otros consagrados.

Felizmente este esfuerzo por defender y superar nuestra producción dramática ha dado ya buenos frutos: la calidad de las obras presentadas a los últimos concursos sube notablemente de nivel y los estrenos nacionales en los últimos años



Escena de "El Alcalde de Zalamea"

constituyen el éxito artístico y económico de las temporadas, como lo han sido *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández, *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga y *Carolina* de Isidora Aguirre. Otros autores de éxito son Sergio Vodanovic con *El Senador no es honorable*; Julio Assmussen, autor de *Aló, aló, número equivocado* y Gabriela Roepki con varias obras. Después de esta enumeración es casi innecesario destacar el papel que está jugando la mujer en la producción teatral de Chile.

Pero queda algo por considerar: este volumen de realizaciones y este permanente crecimiento de nuestra entidad, son posibles gracias a la inicial preocupación de formar nuevos valores, que ahora comparten altas responsabilidades en las diversas secciones del teatro.

Desde su fundación, el Teatro Experimental se preocupó de formar nuevos elementos. Al comienzo, probándolos en pequeños papeles y dándoles la oportunidad de subir a un escenario; luego con cursos breves, en los que los profesores, más que enseñar, buscaban un sistema de enseñanza, y, finalmente, con la creación de la Escuela de Teatro que lleva ya ocho años de vida.

La Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, basada en el sistema Stanislavsky, es un organismo dependiente del Teatro Experimental. Su finalidad es proporcionar al alumno los medios adecuados para la formación del artista de teatro: actor, director, escenógrafo. Es indudable que la complejidad del teatro moderno, con el nuevo arte de Director,

las nuevas técnicas escenográficas, los sistemas modernos de iluminación y la extensión psicológica del arte del actor, exigen métodos de entrenamiento y conocimientos teóricos que sólo pueden ser proporcionados por una escuela en la que se acentúe la *unidad del fenómeno teatral*. Es por esto por lo que los alumnos que ingresan a la Escuela, cualquiera que sea la especialidad elegida por el estudiante, deben cursar y rendir exámenes de todas las materias de primer año que comprenden asignaturas y trabajos prácticos referentes a los principales aspectos del resultado escénico: dramaturgia, actuación e interpretación, dirección, construcción y pintura de decorados, maquillaje, historia del teatro, técnica literaria del drama, diseño de trajes, iluminación, esgrima, etc. En esta forma todo estudiante adquiere un conocimiento de primer grado de todos los problemas teatrales, a la vez que se le abre a su incentivo un panorama variado en el que puede elegir el camino más adecuado a sus aptitudes. En el segundo y tercer años los planes se ordenan en tres grupos diferentes, en los que se acentúan los estudios de especialización del actor, director o técnico.

Así, pues, el muchacho aficionado ingresa a la Universidad a seguir la carrera del teatro. Tiene la misma categoría universitaria, en todos los aspectos, que el estudiante de Medicina, Arquitectura, etc. Nuestra escuela acepta en primer año a 25 alumnos, tras una cuidadosa selección entre un centenar de postulantes, y se honra en tener, entre su alumnado, a estudiantes del Perú, Costa Rica, Argentina, Venezuela y otros países latinoamericanos.

Los alumnos egresados del tercer año pasan a formar parte —si así lo desean— de la planta de actores del Teatro Experimental, después de un año de postulado, o bien ingresan a compañías profesionales. La directiva misma de la Escuela se preocupa de que sus egresados *ejercen su profesión* y, en este sentido, los orienta y ubica dentro del ambiente teatral que cada día es más propicio a la realización.

Esta Escuela se complementa con una Escuela Nocturna para estudiantes, empleados y obreros, cuya matrícula pasa actualmente del centenar de personas.

Dentro de este plan de enseñanza de

teatro, debo también hacer mención de los cursos que existen en los Liceos, y algunas recientes experiencias que se están desarrollando con particular interés en la Escuela de Sordo-Mudos, en el Manicomio Nacional, la Casa Nacional del Niño y la Cárcel Pública, con profesores del Teatro Universitario.

Resumiendo lo expresado hasta este momento, creo que el Teatro Experimental ha cumplido —por lo menos en parte— con los cuatro puntos propuestos en el momento de su fundación: difusión del Teatro clásico y moderno; Teatro-Escuela; creación de un ambiente teatral y presentación de nuevos valores.

Estamos conformes con lo realizado, pero nos sentimos comprometidos a esforzarnos aun más por la confianza que hemos despertado en el público, en los centros educacionales y en las autoridades.

El mérito de esta labor no recae en un solo hombre, sino en un grupo de hombres que, unidos por un mismo espíritu, han sabido sacrificar toda vanidad personal y trabajar por igual por este ideal del teatro, dentro de una disciplina férrea, sin perder su ímpetu juvenil e inquieto de los primeros años.

He expuesto hasta aquí, rápidamente, los quince años de Teatro Universitario, pero no quisiera terminar sin exponer, siquiera, ciertos aspectos que nuestro teatro ha estado olvidando hasta la fecha y que serán nuestra preocupación inmediata: nuestro repertorio debe enriquecerse con obras de autores latinoamericanos; debemos mirar más hacia el público de mañana creando un Teatro Infantil —aspecto que el Instituto Nacional de Bellas Artes de México ha sabido enfocar sabiamente— y debemos tratar de provocar un real intercambio teatral con los países latinoamericanos a quienes estamos unidos, además del idioma, por las mismas realidades y esperanzas.

En el momento actual, en que el teatro se encuentra en un período de resurgimiento en Latinoamérica, es cuando sus dirigentes deben reunirse en un Congreso Latinoamericano de Teatro para que nos conozcamos más profundamente y para seguir buscando, por el mismo camino, el camino apasionante del teatro, la realización de nuestros ideales comunes.



Escena de "Viento de Proa"



Escena de "La profesión de la Sra. Warren"

SWARTHMORE COLLEGE, en Swarthmore, Pennsylvania, es un lugar fuera del cielo y de la tierra; es, más bien, una actitud mental. Todos los swarthmoreanos —profesores, profesoras, alumnos, alumnas practican el más peregrino de los cultos académicos. Se trata en verdad de una especie de ciencia oculta que sólo pueden ejercer los ahí enclaustrados. Estuve en aquel extraño lugar cuatro años, dos de ellos coincidiendo con Wystan Hugh Auden y Philippe Soupault durante su estancia entre aquella gente única en el medio universitario de los Estados Unidos. No ha de extrañar, pues, que ni Auden, ni Soupault, ni yo hayamos llegado a ser uno de los iniciados y que sólo podamos decir que aquella ciencia o religión de los de Swarthmore parece estar fundada sobre las más sólidas bases de una megalomanía intelectual que sostiene que Swarthmore es la verdadera religión y los swarthmoreanos sus profetas. Estos consideran que fuera de Swarthmore todo es Falfurrias, Texas (es decir, Cuautitlán). Se trata no sólo de un orgullo cívico o urbano sino del que proviene de creerse una nueva raza de gigantes intelectuales, cíclopes del cerebro, que tarde o temprano cambiarán la faz de la tierra y de los infrahombres que la habitan. Por desorbitado que todo esto parezca, hay algo metódico en esta locura pues las estadísticas nos dicen que Swarthmore es el *college* que más hijos e hijas con títulos académicos avanzados ha dado en todo el país donde habrá unos tres o cuatro mil de ellos. Pero, volvamos al tema.

Todavía no sé cómo, pero pude sobrevivir en Swarthmore durante aquellos cuatro inacabables años. Y fue en uno de los frecuentes cocteles que daba la gleba académica, donde conocí a Marguerit, una francesita pequeña, rubia, extraordinariamente sensitiva y, como yo, al garete en aquella mazmorra colegial.

En una de tantas conjugaciones interlocutorias, se me acercó Marguerit y me preguntó: “¿Pero que hace usted aquí, Lifar?” Yo, como era natural, me quedé un poco desorientado y, sin pensar en lo que decía, contesté, “Pues, enseñando español y literatura española.” Marguerit: “¿¡Cómo!? ¿Y la danza?” Entonces caí en la cuenta.

—Nada, que usted me ha confundido. Yo soy mexicano, no ruso. Acabo de estar un año en la Universidad de Tulane en Nueva Orleans y ahora estoy aquí con ustedes en Swarthmore.

—Oh, perdone mi equivocación, es que usted es parecidísimo a Lifar y creí que...

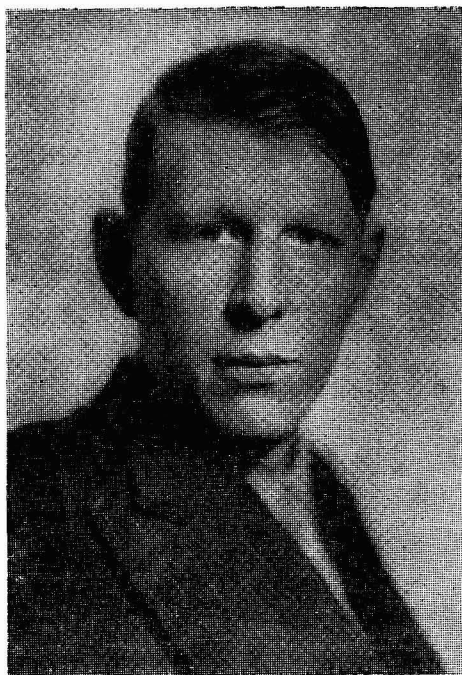
—No tenga cuidado. La verdad es que yo tal vez sea el único mexicano que ni baila ni canta ni toca guitarra.

Así se inició una amistad extraordinaria que a los pocos meses me tenía reunido con el otro tipo exótico del *campus*, Wystan Hugh Auden, que entonces explicaba los sonetos del bardo de Stratford-on-Avon con el mayor éxito hasta entonces registrado en Swarthmore.

Marguerit Wencelius era casada pero su marido estaba en Francia con los de la Resistencia. Subarrendaba un simpático cuartito con baño de un matrimonio joven, profesores también. Su cocina era una parrilla eléctrica pero se daba tal maña para vencer aquellas limitaciones materiales que sus guisos nada le pedían a

W. H. AUDEN en SWARTHMORE

Por José VAZQUEZ AMARAL



“W. H. Auden, que explicaba los sonetos”

los del autor de la *Physiologie du goût*.

Aquella noche Marguerit me había dicho que me tenía una gran sorpresa mexicana. Supuse que sería alguna paisanita o un paisano mostrenco, como aquel pobre que había ido a parar a Pendle Hill, retiro de los cuáqueros, donde no se resignaba a la vida asaz monástica que aquellos individuos llevaban en su extraño falansterio. Pero no se trataba de paisanos; la sorpresa era una botella de tequila que Marguerit había adquirido en Nueva York a precio de oro. Abrazando la botella de tequila y con aquella coquetería juguetona que dramatizaba apoyando su mentón sobre la clavícula delicada, me dijo: “¿Qué me vas a dar por tan maravilloso regalo?”

—Pues te voy a dar, a ti y al poeta inglés invitado, la mejor lección en el arte de beber tequila que jamás hayan recibido; has de saber que soy precisamente de donde inventaron y producen esa bebida. En el momento mismo llegó Auden.

Ya había yo columbrado al poeta con su abrigo largo como túnica, su estatura también estirada y su melena rubia y alborotada mientras atravesaba el *campus* velozmente pero sin movimiento aparente, como si se deslizara sobre los prados nevados. Vivía con unas damas ancianas que le alquilaban un cuarto y se decía que sus costumbres eran de las que sitúan a un hombre dentro de la legión innumerable de los astrosos. Pero ahora, de cerca, Auden me pareció menos indigente, más joven, sociable y simpático de lo que había creído que fuera. Le perdóné su involuntario papel de tercero en discordia.

Decidimos que el tequila sería tomado *ad posterum* porque temían mis novicios

su efecto aperitivo. Consumimos, pues, la excelente tortilla y los succulentos *cube steaks* que Marguerit preparó; todo con cierta premura nerviosa. Luego Auden y Marguerit asumieron actitudes de sentenciados al veneno de los Borgia o socrática cicuta. Pedí a Marguerit que pusiera alguna música en la victrola vieja, de manubrio todavía. Empezamos con J. S. Bach y con aquella extraña juerga en los terrenos prohibidos de los cuáqueros abstemios.

Auden mostraba, al principio, trismos alarmantes a cada copa que yo había establecido tenía que beberse de un sólo trago en la mejor tradición jalisciense. Le dije a Auden. “la regla inapelable reza que no se debe tomar ni menos de tres ni más de siete”.

—What happens after seven? me preguntó el poeta.

—After seven you light up a cigarette, you talk until you are sure you want another one.

—Simple enough— comentó Marguerit cuyos ojos ya brillaban como dos líquidos zafiros debajo de pestañas casi de plata.

Wystan entonces nos habló creo que de su esposa, Erica Mann, hija del novelista alemán. También del proyecto, después llevado a cabo, de poner en Swarthmore, en colaboración con Philippe Soupault, colega swarthmoreano también, *The Ascent of F* ó que había escrito años antes con Christopher Isherwood. Después que hubo terminado le pregunté:

—Dígame, Auden, ¿qué le parece la escena norteamericana a un inglés oxoniano como usted, es decir, de cepa más pura que la de Winston Churchill cuya madre era norteamericana?

—Pues me gusta. Aquí hay algo; una fuerza tremenda que no tenemos o hemos perdido allá. Aquí todavía son pioneros. Aún aquí en este poblado sale uno a dar un paseo y pronto se encuentra en el verdadero campo. En Inglaterra todo está cercado, cultivado, sembrado, con césped. Yo sin duda soy más nómada que los demás ingleses; aquí me siento a gusto, me siento americano.

—¿También acepta usted a Coney Island, el Sur, Texas, todo?

—¿Por qué no? Mire usted, el mundo todavía no se da cuenta que debe a la civilización norteamericana una de sus mejores conquistas estéticas y sanitarias.

—¿...?

—Sí; dígame qué sería del llamado hombre moderno, el hombre de la edad Angustiada, sin esa maravillosa contribución a la estética y a la higiene que es la plomería norteamericana?

—Es verdad; si usted no me lo dice...

—¿No ha reparado usted en que los terminajos de esa otra gran realización norteamericana, la Bolsa de Valores neoyorquina, están influidos por el vocabulario de la plomería sanitaria?

—No sabía.

—Sin duda. ¿Acaso no dicen en la Bolsa, “today the market opened a little tight, easing off towards noon and finally flush on closing?”

—Cierto.

—Pues ese vocabulario es el que se usa para hablar de las diversas condiciones del aparato digestivo y también de cómo se limpian los inodoros.

Hablamos de otras cosas. Esa noche un coro estudiantil asesorado por cantantes

profesionales cantaba el *Mesías* de Handel en Clothier Memorial, auditorio de Swarthmore. Tuvimos la poco feliz idea de ir a la función. El tequila hizo que por primera vez el crujir de la nieve bajo mis pies me pareciera agradable. En el camino hicimos bolas de nieve y nos apedreamos con ellas. Marguerit, Auden y yo llegamos al concierto demasiado tarde, sacudiéndonos la nieve. La impresión que causamos no fue grata. Entonces supe que yo de veras no me avendría con

Swarthmore, ni Marguerit ni Auden. Los tres hemos salido de allá, afortunadamente. Auden fue el primero, luego yo y finalmente Marguerit, que en México trabó gran amistad con César Moro, entrañable amigo y gran poeta, sin hipérbole, cuya pérdida lamentaré hasta el día de mi muerte. Después Marguerit se fue a morir a su amada Francia. Auden, como poeta norteamericano, ya sabemos, ocupa hoy el sitio más elevado entre los poetas libres bajo palabra.

las charcas se ingenian para estar siempre bajo los pies de los transeúntes.

Las sábanas viejas se multiplican por milagro en pañuelos de barrio pobre. El catarro es la enfermedad crónica de los pesimistas. El catarroso todo lo encuentra ajado y marchito, es ciego a los aromas, le falta olfato para captar la belleza del mundo, y a su paso deja un hálito de botica que envenena la felicidad de la gente. No inspira lástima, parece que se enferma de propósito, sólo para fastidiar a los sanos y echarles en cara su salud. Se le mira como a escapado de un depósito de cadáveres.

El hombre queda sitiado en su habitación, extraño al universo, como en un arca de Noé. Las lluvias lo vuelven cada vez más pacífico, más resignado con su suerte y nostálgico de su prehistoria. Ya ha rescatado del oscuro rincón a la bufanda, ese recurso supremo contra los embates del frío, esa serpiente que se enroscaba amorosa al cuello con ademán paradisiaco, tentando a devorar las manzanas prohibidas. Por esto las mujeres rubias del otoño desconfían tanto de los que usan bufanda.

El mexicano es un romántico que vive en contumaz consonancia con el clima y el paisaje. Elige noviembre para rendir culto a los fieles difuntos.

La quietud habitual de los cementerios es invadida por una turba de sombras enlutadas: son los vivos que llegan a visitar sus muertos. Los que están bajo tierra se muestran indiferentes a esas manifestaciones de amistad; pero esto no desanima a los visitantes que continúan la fiesta sin guardar resentimiento. A los difuntos se les perdona todo.

Los más entusiastas y adictos a la ortodoxia del culto colocan ofrendas sobre las tumbas: comidas, incienso, tabaco y pulque; pero la mayoría se limita a ofrecer libaciones en honor de los que se marcharon, y se embriagan con sus propias lágrimas entre el trompeteo del catarro.

¡Ay del que elija para morir un dos de noviembre, su entierro se verá confundido con una romería!

Los mismos casamientos que se celebran este día tienen un sabor anticipado de funeral, en el velo de la novia hay tonos amarillos de mortaja.

El alcohol agudiza el desamparo de las viudas, y muchas veces claudican sobre

CRONICA PESIMISTA

ESTAMOS en noviembre, el año declina hacia su ocaso: la estación impone el abrazo estrecho y los abrigos. El adolescente, eterno aprendiz de poeta, compara sin remedio el oro de las hojas muertas con la rubia melena de la amada. Es tiempo de sacar el abrigo del letargo en que yacía sumido entre la naftalina, en adelante unas bolitas blancas rodarán por los rincones del ropero, como fantasmáticas de una niñez nonata.

Noviembre es un estado de ánimo pesimista.

El cielo se nubla y pone un acento de perpetua melancolía en el Valle de México. Hay lloviznas de una fría sutileza y de una constancia tan vasta que calofrían el ánimo más optimista. Los niños sueñan charcas, mares como espejo, aguas mansas, y se orinan en la cama.

Noviembre predispone al nihilismo.

La neblina con su aliento maternal, blando y envolvente, desdibuja el perfil duro de las cosas, torna más amable y muelle el panorama cotidiano. La lluvia confiere una nota de intimidad a los cristales de las ventanas, descorre cortinillas ideales entre el hombre y el mundo.

En el sur el hombre suspira por las chimeneas del norte. Las veladas se alargan. Hay tiempo para gozar y sufrir la agonía de cada minuto. El frío y la lluvia recluyen al ciudadano en sus habitaciones, lo obligan a romper con la rutina canallesca y multitudinaria, cambia el cine y el café por los libros que se prometió leer y las cartas que esperan contestación hace mucho, o cualquier otra ocupación puertas adentro, tan inútil como placentera. En estas veladas se descubre el gran valor de lo inútil.

Llueve, llueve, y el agua reblandece el ánimo más rebelde e inquieto. El agua invita a la quietud, a la meditación, a la entrega confiada, tiene mucho de maternal. La llovizna adormece como canción de cuna, y despierta un anhelo de paz perpetua, de desandar la vida y perderse en los orígenes pluviosos de la creación, cuando los hombres eran tritones y las mujeres sirenas.

Noviembre es el penúltimo mes del año: demasiado pronto y demasiado tarde para forjar ilusiones.

Noviembre es el balance que saca a luz la bancarrota de la vida. En diciembre la gente podrá planear una nueva existencia para el año próximo; pero noviembre es punto muerto, demuestra que la vida no suma lo vivido, sino que de continuo resta frescura a la luna del espejo. Ya es casi irremediable la pérdida del año, y no hay el consuelo del fatalista "ni modo" de diciembre, ni el optimismo a plazo indefinido del año próximo.

DE NOVIEMBRE

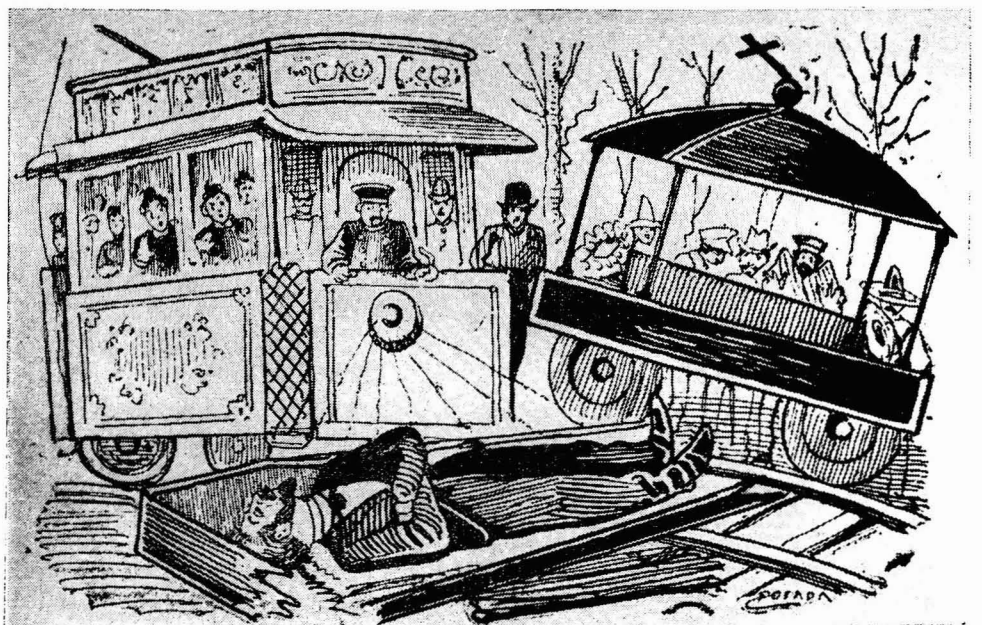
Por Carlos VALDES

Grabados de José Guadalupe POSADA

El frío arrecia. La tos con sus nudillos descarnados pero enérgicos llama a la puerta de todos aquellos que se acercan al otoño. Los aires colados descargan sobre la espalda golpes de encrucijada, y



"país de armas literarias"



"funeral de la galantería"

la tumba misma del amado. Como existe una devoción por los muertos hay otra por las viudas, poseen el encanto de lo ajeno sin tener propietario, además este día todas las mujeres tienen algo de viudez inconsolable que urge consolar. El luto ya es en sí una indirecta al sentimiento de caballería.

El culto a los muertos es rito complicado y de amplias repercusiones, involucra desde la manufactura del pan hasta la sátira de pulquería. Invade el ámbito total de la vida, todos participan en él sin excepción, desde el niño de pecho hasta el anciano que pronto recibirá el mismo culto que tributa. No es un despilfarro sino un capital que ahorra, cuando muera del fondo común se le reembolsará el incienso que gastó en vida: hoy perdona a sus deudores y mañana todo se le perdonará.

Los padrenuestros y las avemarías muerden como llovizna sobre las almas del purgatorio.

El mexicano es iniciado desde muy temprana edad en el culto mortuario. Al niño se le enseña a devorar la muerte como si fuera un confite, los cráneos de azúcar constituyen el postre obligado del mes, y el pan es de muertos. Las panaderías protegen sus productos bajo la insignia pirata: el consabido cráneo y las tibias cruzadas. Es la patente de corso que expide noviembre.

A los amigos se les puede invitar a la meditación piadosa y a la glotonería con la dádiva de un cráneo de azúcar con luminosas cuencas de papel de estaño, en cuya frente va inscrito el nombre que el agraciado tuvo en vida. En este amable canibalismo se consume el ideal de reunirse con los antepasados.

La primera lección que recibe el mexicano es que debe jugar con la muerte: para morir nacimos.

El mexicano revela su genio fúnebre en la juguetería. En noviembre todos los juguetes se descarnan hasta quedar en puros huesos. Las muertes temblonas comunican su temblor de risa a los niños que se divierten con el pequeño féretro del que surge es esqueleto sorprendente. La muerte es la caja de sorpresas del mexicano. Todo el mundo de la juguetería queda en huesos, pero por no sé qué razón oculta, los favoritos son las cuadrillas de toreros, las comitivas matrimoniales y las bandas de músicos, a falta de ropa y carnes se les identifica por los instrumentos que usan, los sombreros delatan su categoría social.

En todo México se desata una rechifla general contra la muerte personificada en el esqueleto. El hombre se defiende de la muerte con la burla, el sentido del humor lo salva de estrellarse la cabeza contra el muro calvo del cementerio. Coquetear con la muerte tiene sus encantos: se familiariza uno con ella, se le pierde el miedo, en fin se vive con más confianza. Se va a su encuentro con el corazón palpitante, como si fuera una querida amistad que se ha entablado por correspondencia.

El enigma del mexicano gira en torno de su concepto sobre la muerte, en su sentimiento antagónico de total reverencia y burla despiadada hacia la muerte. En México el hombre necesita morir para que se le reconozcan sus méritos y obtener la absolución plenaria de sus pecados. El único prestigio sólido es el de la muerte.



"para morir nacimos"



"meditación piadosa y glotonería"

El pueblo no necesita del suicidio, en cada esquina encuentra un duelo que se despidе o que se inicia, en cada mirada un reto amoroso o trágico. Todos los caminos de México conducen al mar, el viajero no puede perderse, a cada paso halla una cruz piadosa que le espera con los brazos abiertos y le señala el rumbo indefectible.

México es un país de armas literarias, armas de doble filo que insultan y matan a la vez, en cada puñal y machete hay una inscripción dantesca que con humor macabro invita a la desesperanza: "Los he de hacer a mi ley", o "Cuando esta víbora pica no hay remedio en la botica".

Uno de los encantos de noviembre es la impunidad que ofrecen las "calaveras", en las que se asocian el dibujo y la poesía para satirizar a todo aquel que se distinga; pero las "calaveras" al mismo tiempo poseen el veneno y el antídoto del ostracismo, pues si condenan a muerte prematura también confieren la inmortalidad.

El pueblo al lado del altar mayor de la muerte levanta una capilla al erotismo. Se trata de la sensualidad fúnebre y trotaconventos de don Juan Tenorio. En México fue donde inauguró su retórica amorosa, y desde el siglo pasado se le sigue representando sin interrupción durante noviembre, ya es un elemento imprescindible del culto.

El don Juan es un funeral de la galantería, si primero la exalta a su máximo luego la condena, como arrojándola por

(Pasa a la pág. 32)

JEAN CASSOU

Por Elena PONIATOWSKA

*"Si el Guadalquivir y el Sena,
se hablan borrachos, de tú,
llévame viento andaluz
a casa de Jean Cassou".*

A sí DECÍA Rafael Alberti, gran amigo juvenil de Jean Cassou, para corresponder al amor que este francés universal sentía por todas las cosas de España. Afortunadamente para nosotros, Cassou ha extendido la mirada de su afecto y de su inteligencia a los pueblos de América que nacieron bajo el designio de España, y ha traído a México una importante exposición de Arte Francés.

Antes de transcribir mi conversación con Jean Cassou quiero recordar algunas de las palabras que dijo ante el público reunido en el IFAL, porque señalan con precisión y claridad uno de los aspectos críticos de la cultura contemporánea.

"Uno de los rasgos que me parecen más característicos de la crisis espiritual del mundo actual es la baja que está sufriendo, entre todos los valores espirituales, el AMOR. Si considero, como lo hice en mi conferencia, la lista de los autores que tienen en este momento una influencia predominante o están de moda, encuentro entre ellos un común denominador, y es que todos son enemigos

del amor —o que todos sufren la falta de amor. Por ejemplo, Gide, Kierkegaard, Kafka, Lautréamont, Rimbaud, Sade. Es inútil decir que todos son genios admirables, pero esa reunión de genios directores constituye una especie de cuadro clínico que señala el descenso de la noción de amor en la tabla de los valores actuales, y esa baja se debe a una indeterminación personal. Para mí el gran problema es el de la *determinación personal* en todos los dominios: político, ideológico, artístico, moral y sexual. Las filosofías de la indeterminación —de la ambigüedad y del equívoco—, son características de nuestro siglo. En política, hemos visto durante la ocupación erigirse la doctrina y la práctica, del doble juego, y por otra parte el totalitarismo es la negación completa de la reflexión, de la convicción y de la decisión personal".

Sería absolutamente inútil dar el extenso "Curriculum Vitae" del Director del Museo de Arte Moderno en París, ya que Raquel Tibol presentó todos los datos habidos y por haber en su "espléndida entrevista" (según el término que empleó el propio Cassou), en el Suplemento Cultural de Novedades.

Sin embargo, además de ser uno de los críticos más autorizados, Jean Cassou es, también, un creador como lo prueba su

última novela, *El libro de Lázaro*, que viene a añadirse a su ya extensa labor: *El elogio de la locura*, *Las noches de Musset*, *Panorama de la literatura española contemporánea*, *Los conquistadores*, *Tres poetas: Rilke, Milosz y Machado* y a su poesía los *Treinta y tres sonetos compuestos en secreto*, en la cárcel, durante la resistencia...

He aquí las declaraciones de Jean Cassou.

—Durante muchos años estuvo usted cerca de los comunistas, y más tarde se separó de ellos e hizo viajes a Belgrado. Entiendo que uno de los puntos de desacuerdo con el Partido Comunista Francés fue el problema de la libertad del arte. Quiero conocer su opinión sobre el realismo socialista. ¿Le parece válida esa teoría?

—Yo no sé lo que significa "realismo socialista". No sé de qué se trata. Ni siquiera entiendo el término. Es como si se dijera "cubismo bonapartista". Además el realismo socialista es una teoría política o, más bien, una teoría gubernamental. Es una doctrina estética gubernamental y no tiene ninguna especie de interés ni de significado, ni de nada. Las teorías estéticas deben ser obra de los artistas o los poetas; en fin, es cosa de los creadores. No son los partidos políticos ni los gobiernos los que pueden hacerlas. El realismo es una teoría estética hecha por artistas. Era, por ejemplo, la teoría de Courbet bastante comprensible en un artista, pero "realismo socialista" ya no significa absolutamente nada cuando lo dice un pensador político. Un pintor puede ser socialista. Un realista puede ser también socialista como lo era Courbet, pero su pintura no puede llamarse "realismo socialista".

—¿El "realismo socialista" ha producido obras importantes?

—Ninguna. Una teoría sin validez no puede producir nada. Además las teorías nunca producen nada por sí mismas. Acompañan la creación, la explican, pero no la hacen. Eso no impide que un pintor o un creador tenga las opiniones políticas y sociales que quiera. Yo, por ejemplo, tengo las mías.

—¿Cuáles son las suyas?

—Yo soy hombre de izquierda, demócrata; en fin, me parece inútil tener que decirlo. Diga usted nada más que yo tengo ideas personales para mi uso exclusivo.

—¿Qué piensa del arte oficial ruso? ¿Es realista? ¿Es socialista?

—¿Arte oficial? El arte deja de serlo desde el momento en que se llama arte oficial. No es nada y no me interesa. Me extraña mucho además que estando en México, donde existe un arte de tan vigorosa vitalidad, me haga usted preguntas sobre un arte extranjero. Hay aquí tantos motivos y temas de conversación interesantes, que me he quedado sorprendido ante su falta de tacto.

—¿Cuáles son los temas tan interesantes?

—El del magnífico arte mexicano, pasado y presente, el del arte francés, que he venido aquí a presentar al público mexicano. Esos dos temas nos darían bastante que hablar en vez de ocuparnos en los problemas falsos y baladíes que usted me plantea. El arte mexicano es cada vez más apreciado en Francia y aquí me ha sorprendido el interés y el

conocimiento con que se habla de nuestros artistas. Los artistas mexicanos y los artistas franceses están hechos para comprenderse.

—En muchos países, los partidarios del "realismo socialista" son partidarios también del "nacionalismo artístico". ¿Cree usted en un arte nacionalista? ¿Cree usted que el conocimiento —incluso la asimilación de formas de arte extrañas —el cubismo, el surrealismo, la novela realista norteamericana, la obra de Kafka o la de Lawrence, Malraux o Faulkner— daña a los artistas mexicanos? ¿Qué opina usted del reproche que con frecuencia se ha hecho al arte moderno de ser "cosmopolita"?

—Esta pregunta también me extraña y me plantea usted otra vez un problema



"Cassou, francés universal"

falso. Cada arte es nacional y siendo nacional cada arte tiende por naturaleza a lo universal. Ningún artista francés es nacionalista pero cada artista francés es nacional, es decir, francés. ¿Qué significa ser francés? Significa tener la preocupación del hombre; significa aspirar a la universalidad humana; significa servir a la civilización. Por eso se llama actualmente a la Escuela Francesa, "La Escuela de París", porque ha absorbido a los más vigorosos artistas de todas partes del mundo; a Picasso, a Zadkine, a Chagall, a Kandinski y a tantos otros que se honran en pertenecer a la Escuela de París, en hacer su obra en Francia, en el país de Manet, de Cézanne, de Gauguin, allí donde el holandés Van Gogh realizó su obra prodigiosa... A ver, a ver señorita, ¿cuál era la segunda parte de su pregunta tan complicada?

—¿Cree usted que el conocimiento e incluso la asimilación de formas de arte extrañas —el cubismo, el surrealismo, la novela realista norteamericana, la obra de Kafka o la de Lawrence, Malraux o Faulkner— daña a los artistas mexicanos?

—En el dominio de la cultura, nadie puede dañar a nadie. En el universo no puede haber el miedo del hombre ante el conocimiento ajeno. La cultura consiste en conocer. Hay que conocer y yo no me imagino que se puedan establecer

fronteras y aduanas en el universo del conocimiento.

—¿Qué opina usted del reproche que con frecuencia se ha hecho al arte moderno de ser cosmopolita?

—¿Pero quién hace este reproche? Creo haber contestado a esa pregunta con lo que dije acerca de la Escuela de París. Quien hiciera a la Escuela de París el reproche de ser cosmopolita no la entendería en absoluto, ni al arte francés entero, ni a su misión humanista y universalizante. No entendería nada ni de arte ni de cualquier otra cosa.

—¿Cuáles cree usted que sean las consecuencias de la "desestalinización" en el campo del arte? ¿Habrá una rectificación "del realismo socialista" y de su gemelo el "nacionalismo"?

(Jean Cassou gruñe definitivamente y yo me echo a temblar. Se saca el cigarro de la boca, ese cigarro que humea entre sus labios, como una pequeña locomotora anhelante. Me mira sorprendido, como si dijera: "¿De dónde sacó esta muchacha todas estas preguntas?" Luego se indigna como buen francés y bate las alas como un gallina bajo el vuelo del gavilán...).

—Yo no contesto a esa pregunta. No, no la contesto. No me interesa. (Se rasca la cabeza. Interrumpe el funcionamiento de sus brazos y de nuevo se rasca la cabeza). Bueno, espere usted. (Otra vez serio y mediático.) No le voy a contestar nada. (Pero nuevamente ganado por el énfasis declara:) Bueno, bueno, apunte usted, si quiere, lo que le voy a decir. Toda liberación en el dominio político implica una liberación en el campo de la cultura, de las ideas y del arte. Habiendo sido yo, en mi país y en todas las ocasiones que se presentaron, un combatiente de la libertad, tengo que aprobar todo progreso que pueda facilitar la libertad de otros países.

—Señor Cassou, esta es la segunda parte de mi pregunta pero creo que ya no me la va a contestar. ¿Se dejarán de usar criterios puramente políticos y dictados por las necesidades del instante para enjuiciar las obras de arte?

—Creo que mi respuesta está implícita en toda la entrevista. ¿Cuál es su otra pregunta?

—¿Cuál es la función social del arte?

—Ser eso, arte. Ser arte.

—¿El artista debe someter su creación a los dictados de un partido o de una iglesia?

(En este momento entra el pintor Fito Best Maugard y se ríe al oír la pregunta).

—Podrías añadir, Elenita, alguna industria, además de un partido y una iglesia. ¡Pero oigamos la contestación del maestro!

—No, asienta Cassou. Eso no cabe ni preguntarlo.

—¿Socialismo y libertad son términos contradictorios o complementarios?

Deben ser términos idénticos, si el socialismo y la libertad son debidamente entendidos.

(Jean Cassou da un suspiro de satisfacción al ver que mi cuestionario ha llegado a su fin. Best Maugard, por su parte, lleva al gran crítico de arte a aquella región del espíritu donde él se mueve a sus anchas y a donde yo no supe conducir la entrevista, queriendo como quise hablar, ante todo, al militante de la libertad y del socialismo que es Jean Cassou.)

NOTAS DE VIAJE

Por Tomás SEGOVIA

V

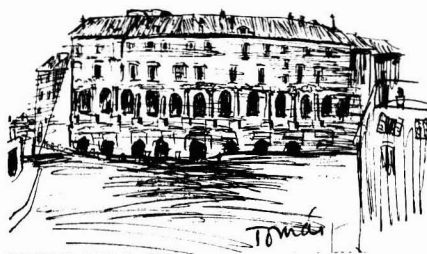
Roma

AVECES, casualmente o no, los símbolos no simbolizan sino que expresan. El símbolo de Roma me parece ser de esos; más que símbolo es una feliz imagen poética, es decir viva. Esa loba tierna, esa fiera maternal, feroz y protectora, armada de sus dientes y de su dulzura, entregada a proteger y alimentar a unos niños desnudos con su violento y delicado amor, con su gesto salvaje y su fértil fila de ubres que dan la sensación de repetirse en número improbable, es casi una plasmación expresiva de Roma misma.

En aquellas calles desordenadas y obstinadas, entre aquellos edificios que amontonan los estilos más dispares y violentos, en una promiscuidad más de madriguera que de ciudad, me parecía sentir palpar una fuerza animal, y Roma me parecía como una gran fiera suelta por la Historia. A pesar de sus monumentos y sus obras de arte, pocas ciudades hay menos estéticas que ésta. Roma está bien lejos de la perfección de París, de esa unidad de estilo, de ese buen gusto lúcido y cuidado, donde nada rompe la armonía, o son tan pocas estas rupturas que acaban por sumarse al orden. Aquí en cambio todo coexiste, cada cosa tira por su lado, las épocas se amontonan en lugar de fundirse. El monumento a Víctor Manuel, gigantesco pisapapeles o monstruoso bibelot, se apoya casi en la maravillosa Sta. Maria in Aracoeli, obstruye completamente, con su descomunal retórica barata que se ve desde todas partes, una perspectiva sobre la iglesia y el Capitolio que debió de ser de las más hermosas. El barroco más melodramático asoma por todas partes, superpuesto a la antigüedad romana o al más puro Renacimiento. Las fuentes teatrales y retorcidas de Bernini, y algunas más aparatosas todavía, llenan la ciudad de surtidores, al lado de otras como la Navicella, tan pura y delicada. Y presidiendo todo esto, San Pedro se alza en su tamaño tan exagerado que parece un error de perspectiva, grandilocuente y orgulloso, con su horrorosa avenida adornada de una doble fila de faroles del peor moderno.

Y sin embargo toda esta confusión no impide que Roma sea fascinante. Es que su fascinación no está en la armonía sino en la abundancia. Si París es un milagro

Teatro Marcello



de estilo, Roma es también un milagro, pero de vitalidad. Esta ciudad llamada Eterna, donde el turista va a darse un atracón de Historia, a mí no me pareció eterna sino presente, y lo que más me impresionó fue lo poco que toda esa historia agobia a ese presente. Claro que la eternidad bien entendida debería ser precisamente presente, pero no creo que el epíteto se refiera a eso, sino más bien a una supuesta inmovilidad sustraída a la corriente del tiempo. La sensación que produce pasearse por Roma es precisamente la contraria, es la de recorrer una ciudad que navega constantemente en la comba central de la ola del tiempo.

Cuando ve uno esas iglesias barrocas asentadas sobre las ruinas del Foro Romano, o aquel palacete de un gótico de aspecto veneciano que aprovecha unos muñones de columnas del Foro de Augusto, o el Teatro Marcello coronado de un edificio de habitaciones donde la gente sigue viviendo tan tranquila, y tantas otras cosas parecidas, comprende uno que ese espectáculo abigarrado y desbordante no es el de la Historia, sino el de la vida. Y esa vida persiste, se abre paso a codazos entre los despojos históricos, alienta entre ellos contra viento y marea, se yergue en el deslumbramiento de un sol bien vivo y presente. Abrumada de una historia que la corroe por todas partes, la ciudad ha tomado ante ella la única actitud viva que podía tomarse: le ha perdido el respeto. Que el Foro Romano, medio sepultado por sucesivas capas de tierra, haya servido hasta hace poco más de un siglo de mercado de ganado, es sin duda lamentable para el arte y para la Historia; pero es también una expresión de la pervivencia de la vida y de la inocencia de sus necesidades, y esta expresión tiene su hermosura.

Desde el punto de vista de la vida la Historia es presente o no es, y al poner las cosas del pasado en el mismo nivel cotidiano que las de hoy, la vida les da una actualidad que no pueden tener cuando están artificialmente preservadas. El punto de vista histórico, si no quiere quedarse paralizado ante el montón infinito de hechos brutos, no tiene más remedio que ser formal en alguna medida, imponer unos principios o categorías que extraigan de esa materia una forma asimilable para la razón. La resurrección integral del pasado que soñaba Michelet es un propósito más de artista que de historiador, e insensato para la razón: para ella o existe la totalidad o sólo existe la forma, pero la forma no hace resucitar

la vida. Valéry decía que todo lo que la Historia puede observar es insignificante. Sin duda exageraba, pero se entiende el sentido de una afirmación así. Lo que es significativo para el artista es precisamente lo que no interesa a la Historia, porque el arte no es voluntad de forma, sino voluntad de vida. El concepto de voluntad de forma, que tanto éxito tuvo en una época, no va aunado a la boga del arte, sino a la boga de la *historia* del arte, o sea al triunfo de lo histórico incluso en arte. Pero la vida que es pura presencia, actualización de cuanto toca, no tiene motivo alguno para amar las formas como tales, y las reliquias que el historiador quiere precisamente salvar del presente, mirándolas únicamente como portadoras de forma, como objeto de pura razón, la vida en cambio las vuelve a meter en el presente, las vive en el tiempo o temporalidad concreto y no en el tiempo formal de la Historia. Para el historiador del arte el Coliseo es una forma, un signo, y no lo ve como acontecimiento de su vida propia, sino como acontecimiento de la Historia. Pero para la pareja de jóvenes romanos que van de noche a besuquearse entre aquellas arcadas, y dejan apoyada su triste bicicleta en aquellas piedras venerables, el Coliseo tiene un sentido bien vivo. No es que prescindan de la historia, es que para ellos la reliquia, el monumento y hasta el hecho no terminan en lo histórico sino que se prolongan en su vida individual, y en cierto sentido saben lo que es el Coliseo mucho mejor que Walter Pater. No sólo saben, más o menos confusamente según el grado de su cultura, qué significa ese monumento en la Historia, sino además qué se puede hacer con él en la vida. La vida no es nunca desinteresada, y por eso, en todo lo que el pasado le va legando, puede entrar a saco sin escrúpulos, sin respetar nada más que a ella misma. Por eso también es por lo que debe respetar al arte, no porque en su forma respete a la Historia, sino porque en su contenido se respeta a sí misma, que allí vive y palpita en toda su temporalidad y fugitividad y con todos sus intereses —pues el arte no sólo no es desinteresado, sino que consiste en los más esenciales intereses, y es lo más alejado que pueda imaginarse del gusto por lo puramente especulativo. Enfrentarse a los despojos de la Historia con ese desenfado es darles categoría de arte, es decir buscar en ellos los intereses de la vida, y tal vez en este hábito milenariego tenga un sentido más profundo esa relación que suele establecerse entre la abundancia de vestigios históricos y el “espíritu artista” que se atribuye a menudo a los italianos.

Todas estas cosas contribuían a esa impresión de vida casi animal que me

Trinità di Roma



Piazza della Bocca della Verità





producía Roma, loba palpitante que devora sin un remordimiento cuanto encuentra a su alrededor, porque le es preciso fortalecerse para cobijarnos y amamantarnos. Las ruinas mismas adquirirían así un sentido ligeramente cambiado. Siempre había tenido cierta reticencia ante el fenómeno de la ruina: esa belleza tan casual y alejada de su primitiva intención me parecía que debía de ser más literaria que real. En la ruina se superponen dos bellezas bien distintas: la que reconstruimos imaginariamente y la que la acción ciega del tiempo pone ante nuestros ojos, y no se sabe qué es más falso, si conservar celosamente la "ruina" (o hasta fingirla) sin respetar su intención originaria, o reconstruirla voluntariamente sin respetar su caducidad tan real. Pero ahora veía que la ruina como tal es una de esas casualidades irrenunciables, una de esas cosas que hay que aceptar sin pedir demasiadas explicaciones. Las esculturas y monumentos que no conocía sino en fotografía me parecían, vistos en la realidad, mucho más palpitantes y expresivos de lo que había imaginado. La frialdad del mármol no era tanta como había supuesto, y hasta en los capiteles y cornisas veía algo mucho más de modelado que de talla; el mármol me parecía más barro que piedra, y su pureza no la sentía como la del diamante, sino como la de una espuma tibia que se solidificara bajo la palma de la mano que intenta transmitirle y plasmar en él su calor y vivo y su latido secreto. Así la acción del tiempo venía a menudo a favorecer esta intención, porque no sólo le quitaba dureza y frialdad a la piedra, sino que le daba además una caducidad que es el signo de la vida porque es el signo de su temporalidad. La ruina conserva el latido de la mano y el latido del tiempo, y al estar caída no se yergue en una especie de impasible eternidad, sino que da nacimiento a nueva vida y acepta perecer. Esto es lo que distingue una ruina de un escombros, porque el escombros no es caducidad sino demolición y desaparición: se sale de pronto del tiempo sin disolverse en él y darle su savia. La vetustez es propia de la vida, es curva, ciclo, y lo mecánico no tiene vetustez sino sólo derrumbe.

Esto me explicaba también que los grandes monumentos romanos, el Coliseo, el Panteón, que había imaginado un poco como lo opuesto a lo griego, me parecieran mucho más alados que su imagen: eran también modelado, plasmación más que construcción. Entonces Roma,

sacudiéndose el polvo milenario, limpia de su historia, se ponía a vivir ante mis ojos con una intensidad y un exceso de gran fiesta perpetua. Las fuentes de Bernini seguían siendo teatrales, pero juzgadas como lo que eran, como algo para ser más vivido que admirado, se sumaban al desbordamiento general. Los edificios proseguían piso sobre piso a través de épocas enteras, alimentándose como plantas parasitarias de la savia de sus predecesores, eran los vivos a caballo sobre su pasado, sometiéndoselo y haciéndolo vivir a la fuerza. Y esa primera impresión que me había producido la ciudad de puerto de mar, abierto y bullanguero, con sus palmeras, sus gritos, sus ríos de gente, era esa obstinación de la vida y de la alegría que hace de su caducidad su alimento y de sus ruinas su casa. Las inagotables riquezas que Roma atesora por todas partes, sus obras de arte que casi no caben en los museos, sus antigüedades que abundan hasta entorpecer el tránsito, sus iglesias medievales y sus catacumbas, sus viejas calles tan sobadas y vividas, sus rincones provincianos o regios, todo aquello, bajo el cielo azul, entre todos esos pinos espléndidos, con sus extensiones de campo que parece brotar de la ciudad (al revés de Floren-

cia, que parece puesta ella en el campo) se hacía ahora más rico, más vivo y más real por ser arrastrado sin miramientos a la ceremonia conmovedora del presente.

Y entonces todo aquello empezaba a poblarse de personajes, de seres humanos que iban adquiriendo cada vez más relieve y presencia y pasando a primer término. El espectáculo de Roma se convertía finalmente en el de la fraternidad. Los romanos me producían la impresión de haber comido todos en el mismo plato. Hijos de una misma loba, de una misma historia pero devorada, porque la Historia de por sí no tiene entrañas, aquellos seres se sabían solidarios, partícipes de una condición común y de un destino semejante que cada uno leía, inobservable para la Historia, más allá de la Historia, en los ojos del otro. Esto era lo que descubría emocionado: que en Roma la Historia —y qué historia— no podía ponerse entre el hombre y el hombre, no nublabla la imagen concreta de cada uno, no convertía sus rostros en una fantasmal transparencia detrás de la cual se ocultaba ella con sus formas y sus leyes; no les impedía encontrarse calurosamente en un presente vivo y concreto. Ella, obligada a vivir, no era sino la ocasión de este encuentro.

ARTES PLASTICAS

LA EXPOSICION DE ARTE FRANCES CONTEMPORANEO

Por Justino FERNANDEZ

LA EXPOSICIÓN de Arte Francés Contemporáneo, organizada por el Museo de Arte Moderno de París, bajo la dirección de Jean Cassou, quedó muy bien instalada en el gran salón del Palacio de Bellas Artes, montada por los expertos con que cuenta el Instituto Nacional de Bellas Artes.

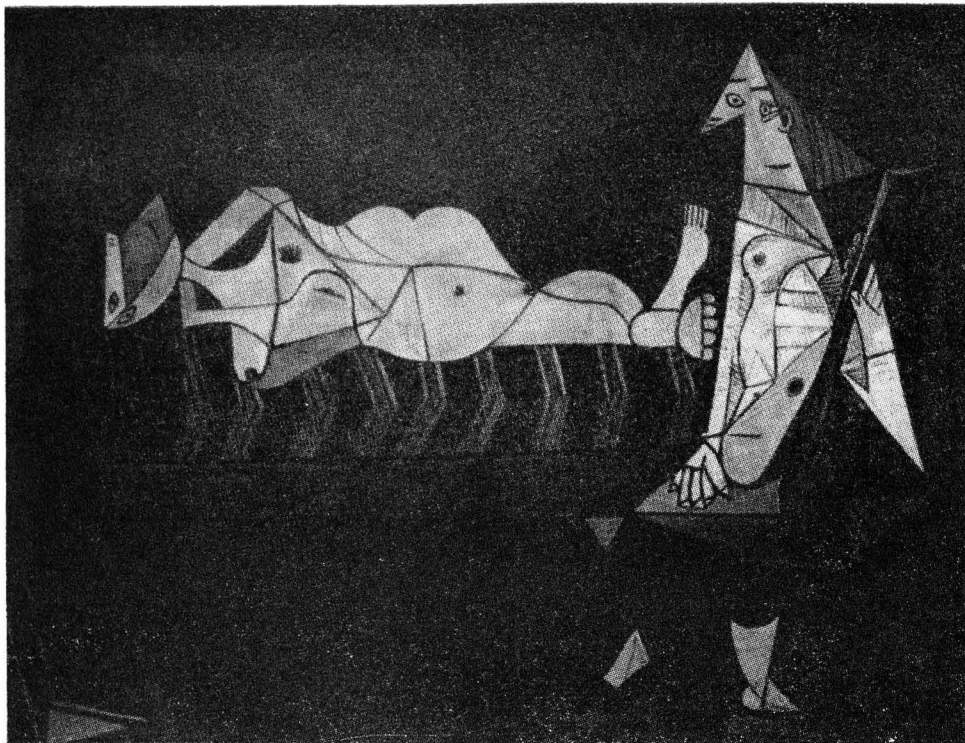
La impresión general es excelente, en cuanto a que las cincuenta piezas exhibidas, pinturas y tapices, tienen espacio conveniente; en conjunto ya se advierte un colorido general muy característico, que si bien rico no tiene esos contrastes violentos de que gusta el arte romántico, sino tonos claros en general, bien armonizados.



Alrededor de ella —Chagall

Lo que atrae la atención desde la entrada es un gran tapiz de Lurçat y un espléndido cuadro abstracto de Soulages; ambas piezas dan el tono a la exposición de sus dos aspectos que, sin duda, marcan dos tendencias del arte actual francés. Seis cuadros llenan lo que viene a ser el vestíbulo. En la sección de la derecha, dos bosquejos de Dufy, dos tapices de Matisse y un cuadro de Chagall es lo que más atrae. En el salón del fondo, muy bien instalado, el mural de Lothe, que tiene cualidades decorativas y de composición sobre todo en el color, pero que resulta de escasa fuerza, y unos proyectos para vitrales de Léger, amén de otras cosas. En la sección de la izquierda atrae el cuadro de Tanguy, siempre original y refinado, y el tapiz de Adam, que con sus tonos grises y complicada geometría de líneas negras es de excelente efecto. En el salón del fondo domina el gran cuadro de Picasso "Mujer con mandolina y desnudo tendido en un diván", pintado en mayo de 1942 y exhibido por primera vez en el Salón de Otoño de 1944, en París; un cuadro de Miró, y otro de Masson y un tapiz excelente de Le Corbusier, es lo que más interesa.

Si se consideran aparte los tapices principales: Lurçat, Adam y Le Corbusier y los proyectos para esto o aquello: Dufy, Léger, de la pintura —pintura nos queda ante los ojos: los cuadros de Chagall y Tanguy, el de Soulages y, sobre todo, el de Picasso, que se lleva la exposición por entero y que por sí solo hace que valga la pena la visita. Lo curioso es que, como se dice en un texto colocado a la entrada de la exposición, si la "escuela de París" está formada por mayoría de extranjeros



La alborada —Pablo Picasso

y especialmente por españoles, el cuadro de Picasso corrobora que este genial artista es lo más grande que se ha producido dentro de ella. Sin embargo, hubiera sido necesario dar alguna idea de la "escuela" con obras de Braque, de Matisse, de Rouault, de Dufy y otros. Era de esperarse que el "arte abstracto" que sin duda es una corriente importante de la pintura francesa actual, estuviera más ampliamente representado y, por otra parte, que artistas como Du Buffet y el otro Buffet, estuvieran presentes. En suma, si la idea era mostrar solamente las últimas corrientes del arte francés ¿qué hacen allí Chagall y Tanguy y el mismo Picasso? Por otra parte, si se trataba de la "escuela de París" y de sus consecuencias ¿por qué junto a Chagall no están Braque, Matisse, Rouault y Dufy, en serio, y otros?

Lo heterogéneo de la exposición no permite al público darse cuenta qué es lo que de veras es el arte francés actual. Un defecto de la misma es la falta de fechas en las etiquetas de los cuadros, pues sin ellas hay momentos en que uno piensa estar en una exposición del Grand Palais de hace muchos años. Mas sin considerar lo que nos hubiera gustado ver de la pintura francesa, muestras siquiera que apoyaran lo demás, tal como se nos presenta a la vista la exposición y las corrientes actuales, resulta desequilibrada, pues dominan los cuadros de expresión figurativa y no hay suficientes obras de "arte abstracto", o más propiamente dicho "no objetivo", por ejemplo, Manessier no puede estar representado convenientemente sólo por medio de un pequeño cuadro. Quizá los equívocos provienen del título: *Exposición de Arte Francés Contemporáneo*, pues el público espera ver lo que no se encuentra allí. Ciertamente el cuadro de Soulages demuestra la altura a que puede llegar el arte, más que "abstracto", "no objetivo", pues esta diferencia hay que tenerla en cuenta; el ritmo creado por este artista en una sabia composición en tonos solemnes produce el mejor efecto; es magnífico.

El gran cuadro de Picasso es importante dentro de la obra del pintor y es el mayor de una serie en que desarrolló el tema,

hasta llegar a esta conclusión. Las dos mujeres, el espejo a la izquierda, el interior de la habitación, todo sugiere uno de esos raros momentos de intimidad en que hasta la música queda quieta (aunque se lleva por dentro), en que el espejo no refleja nada; es algo así como la suspensión del tiempo, de la reflexión — de todo; no queda sino el abandono de la carne yecta. Construido con fina y complicada geometría y en tonos severos, resplandece el desnudo sobre el diván. Es una obra rotunda y clásica por su aplomo, por su serena grandeza. Es, quizá, la obra más importante de Picasso después de "Guernica" hasta ese momento, mayo de 1942, es de-

cir, del período de la guerra, si bien hay que considerar la que hizo dos años después: "La casa de Charnel" (1944), y que dejó inconclusa.

Si fijamos nuestra atención en dos obras, la de Picasso y la de Soulages, podremos darnos cuenta precisa de lo que es el arte de la pintura cuando alcanza los más altos niveles, según sus propósitos. El cuadro de Picasso no sólo produce de golpe una emoción positiva, sino que a manera que se le contempla va sugiriendo una rica serie de sensaciones e ideas hasta completar una imagen eidética de la intención del artista, que se corrobora con la perfecta expresión que le dio. El cuadro de Soulages también produce una emoción positiva, de tono grave, dramático, y después no queda sino interesarse por sus formas. Es decir, que la expresión abstracta de Picasso, con símbolos, es tanto más amplia y rica en significaciones concretas, mientras que la expresión no objetiva (porque no se propone considerar imágenes de la realidad visible, ni como punto de partida siquiera), si bien produce un efecto es tanto más limitada justamente por evitar la relación con el mundo objetivo. Este cuadro produce la sensación de *lo dramático* (en sentido universal e intemporal) ... y punto. El de Picasso produce la sensación de la intimidad y es una reflexión sobre un sentido de la existencia en un momento dado, todo lo fugaz que se quiera, pero profundo, rico en significaciones e intereses vitales, circunstanciales, filosóficos e históricos; expresa lo particular y es universal.

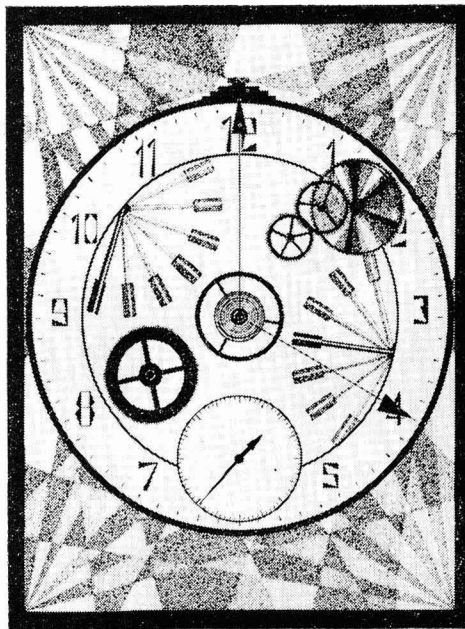
En resumen, esta exposición, a pesar de las dos obras anteriores, deja desconcertado al público, los conocedores quedan insatisfechos y no acaban por comprender cuál fue el criterio que se tuvo para su organización. En todo caso es un gusto y una lección ver el cuadro de Picasso y el de Soulages.

E L C I N E

CRONOS O LA CUARTA DIMENSION DEL CINE

Por C. V.

Dibujos de Constance HACKER

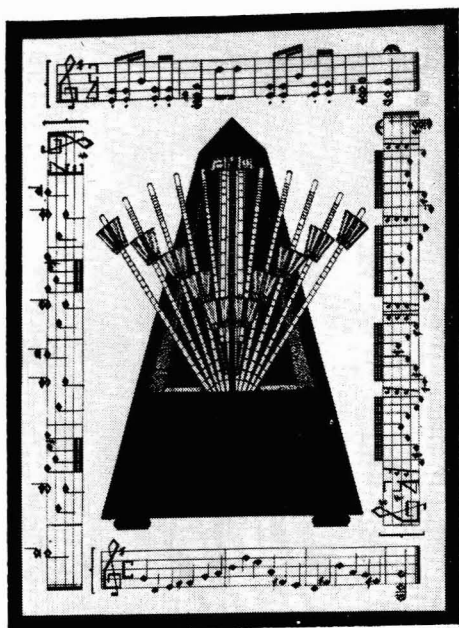


EL CINE en apariencia es un arte que se desarrolla en tiempo y espacio, sucesión de imágenes espaciales que se proyectan durante un "tiempo" sobre una pantalla.

La imagen cinematográfica difiere de la pictórica y de la escultórica por el tiempo variable de su duración.

La imagen plástica se distingue por ser más o menos invariable y duradera, independiente del tiempo, incluso la de la fotografía, mientras que la del cine varía a voluntad del artista de la cámara engendrando geometrías de existencia efímera, según el efecto que se quiere producir.

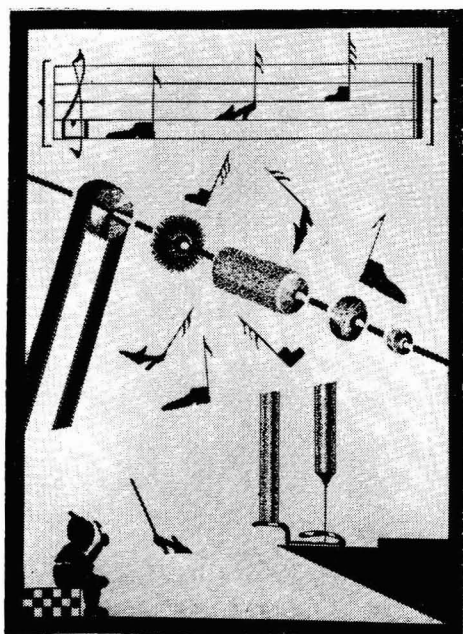
Su dependencia al tiempo es lo que le confiere a la imagen cinematográfica su peculiar condición casi humana. Sin ésta el cine sería un arte de geometría pura, imposible mosaico carente de calor humano. El tiempo humaniza al cine hasta el grado de ser la más real de las artes. Pierre Mac-Orlan opina: "El cine nos permite traducir de manera más fiel la psicología de nuestra época. Podría incluso decirse que el arte cinematográfico ha surgido de manera instintiva, a fin de proveer a nuestra época de su medio de expresión adecuado".



Al referirme a la realidad del arte no pienso en la social y psicológica. Aunque el cine es capaz de "retratar" como ningún otro estas realidades, no por esto es realista, sino por ser el medio más eficaz para crear la ilusión de realidad.

El cine es el artificio más efectivo para reproducir experiencias vitales, debido a esta cualidad de inmediato conquistó el favor del gran público. Desde el primer momento superó al teatro por su capacidad para introducir al espectador detrás del séptimo velo de la existencia. Para el cine no hay secretos, muestra la vida en su máxima desnudez, permite el contacto de espectáculo y espectador a través de un medio impalpable: luz y sombra que se animan al influjo del espíritu creador del artista. Con un mínimo de materiales permite un máximo de aprovechamiento de la materia artística. René Clair dice: "¡Sombras queridas! Han creado en nosotros una forma de amor que nadie conoció antes de descubrirse el cine... La pantalla nos abre una puerta inmaculada, tras la cual todo cuerpo de tres dimensiones nos parece imperfecto".

El monólogo interior es el medio más activo con que cuenta la novelística moderna para crear la ilusión de realidad, porque produce en el lector la impresión directa y libre del transcurrir de la corriente del pensamiento. Si observamos un ejemplo muy destacado en que se emplea este artificio literario, el *Ulises* de



James Joyce, nos daremos cuenta del parentesco de esta obra con el cine, de su característica yuxtaposición de imágenes para producir un efecto plástico, de su cámara lenta que imita la corriente del pensamiento, de su *close up* sobre la mente de Bloom y demás personajes, de su pantalla panorámica que refleja la existencia múltiple de la ciudad de las prostitutas. Pero *Ulises* a pesar de su eficacia expresiva no es popular. Su lenguaje intrincado y culto es una barrera para las masas. "BRONCE Y HIERRO OYERON LAS HERRADURAS HIERRO, ACEROSO-NADO".

Ni el monólogo interior de las novelas más accesibles es tan popular como el cine. Entre la palabra y la imagen el público siempre se decide por la última. La imagen ofrece una representación más directa y menos intelectual, y cuando está auxiliada por el factor "tiempo" alcanza su cuarta dimensión.

Los teósofos han afirmado que el tiempo es la cuarta dimensión del espacio. Esto es cierto, al menos para el cine.

El cine representa, hace visible un monólogo interior perfecto, no necesita anotaciones literarias para ser comprendido, por medio de imágenes comunica un mensaje directo a la sensibilidad. Paul Valéry piensa que "debería existir un arte de cine puro, de un cine que operase con sus propios recursos. Este arte debería oponerse al teatro y a la novela, que sobre todo son artes de la palabra".

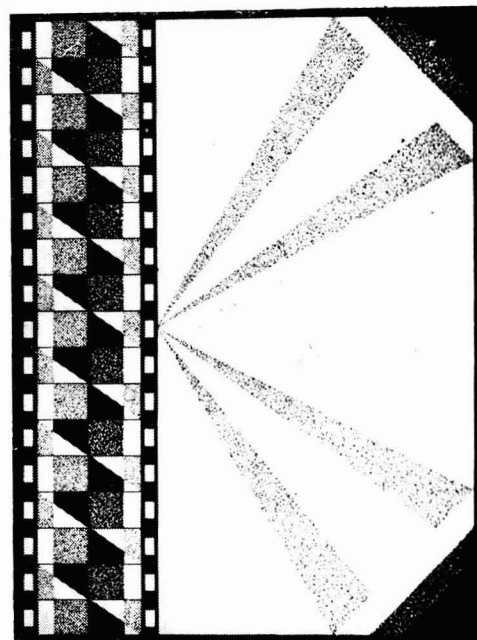
Al cinematógrafo por su capacidad para retener y acelerar el ritmo de la vida le es posible recrear todos los *tempos* que se dan en el espíritu. Mientras que *Ulises* sólo puede retratar en cámara lenta la existencia de Dublín, y su resultado es dudoso cuando pretende reproducir la ágil simultaneidad de la vida; en cambio el cine presenta imágenes en casi todos los tiempos existentes, al menos los de la música y muchos *tempos* emocionales, como lo demuestra Walt Disney en su *Fantasia* con una serie variadísima de sinestesias, en la que se confunden el color y el sonido.

La mayoría de la crítica cinematográfica parte de bases falsas, juzga las películas desde un punto de vista literario, teatral, sociológico, psicológico, y desde otros muchos ángulos, menos desde el propiamente cinematográfico. Jean Cocteau, comprometido con infinidad de disciplinas, no deja por esto de reconocer la independencia del cine: "El cine está en un callejón sin salida. El primer día, desconcertado por el nuevo invento, se puso en marcha con un error: fotografiar el teatro. Poco a poco se ha ido transformando en teatro cinematográfico, pero jamás en cine puro. Los progresos serán siempre nefastos. Conforme avancemos —relieve, color, voz— iremos hacia un cine tan pobre como el teatro actual. Al fin de este callejón sin salida, sobre ese muro que los jóvenes habrán de arruinar, está como excepción perfecta de ese error, *Vida de perros* de Chaplin. *Caligari* es el primer paso hacia un defecto más grave: limitarse a fotografiar unos decorados excéntricos, en vez de ser la cámara quien verdaderamente nos ofrezca algo sorprendente".

Cuando un crítico dice que una película es lenta, tenemos la plena seguridad de que se refiere a la sucesión de las imágenes en la pantalla; pero tampoco se debe juzgar el cine como si fuera un ballet. Dejando a un lado la diferencia

que existe entre *Las zapatillas rojas* y *Los cuentos de Hoffmann* y una zarzuela de Hollywood, reflexionemos que la cámara no es un simple espejo que retrata el movimiento, sino que imprime movimiento a la materia estática, y alcanza mayor efecto al contrastar lo animado y lo inanimado.

Si hablamos con rigor debemos afirmar que el tiempo sólo actúa dentro de la mente, y que la cámara sólo trabaja en el espacio. Al catalogar el cine como arte espacio-temporal hay que tener en cuenta que la duración de las imágenes en la pantalla es un artificio, como cualquier otro, para producir ilusión de realidad. El *tempo* de una película es cosa mucho más complicada, pues, que el ritmo con que se mueven las imágenes. El cine mudo no era más ágil que el de nuestros días por la sucesión más rápida de sus imágenes, sino porque estaba mejor orientado hacia lo que constituye la esencia del cine. Esto en boca de Fernand Léger suena menos a lugar común: "El detalle de un objeto, convertido así en todo absoluto, proyectado en grandes dimensiones, queda personalizado; el fragmento humano proyectado en gran-



des dimensiones, queda personalizado. Estos son los elementos dramáticos del porvenir..."

Por otra parte, las falacias que sustentan la crítica cinematográfica provienen en línea directa de los críticos literarios, quienes olvidan con frecuencia que el arte se funda en convenciones. Cuando se refieren al realismo parece que el artista armado de un cuchillo arrancó un trozo a la vida, y lo expone aún sangriento y con espasmos de agonía; pero la novela más desnuda de retórica y de más cálido tono conversacional presupone una tradición amplísima que se remonta a los narradores de cuentos cavernícolas. El realismo no es más que una etiqueta, como cualquier otra, romanticismo, cubismo.

Todos los novelistas poseen un reloj emotivo que los acompaña siempre en su tarea; pero comparado con el de los realizadores de películas el de los literatos resulta un reloj de arena.

En literatura las obras dramáticas nos parecen más lentas que las cómicas, sin que esto dependa de la mayor o menor rapidez con que se efectúe la lectura, sino de un tiempo interior, subjetivo. Algo semejante pasa en el cine: las pe-

lículas parecen lentas o rápidas sin que su velocidad dependa de los metros de la cinta en cuestión, sino del tiempo anímico.

Si admitimos que el tiempo en el cine es una ilusión, lo mismo debemos decir del espacio. El actor que aparenta una estatura normal, en la pantalla mide varios metros; un rostro en "primer plano" que alcanza dimensiones gigantescas, para el espectador situado en la sala posee un tamaño natural.

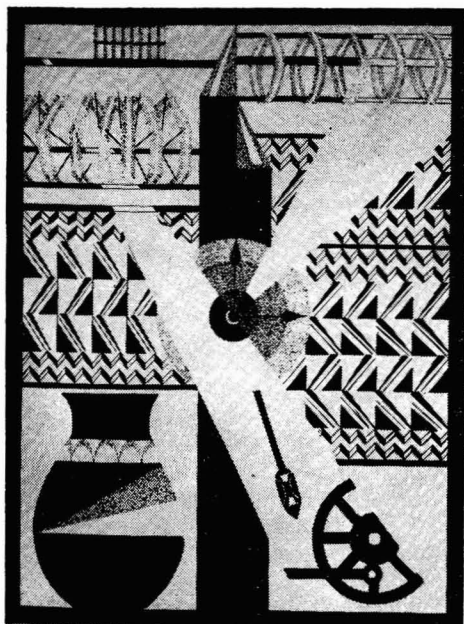
Pero el cine no es admirable por su facilidad de producir ilusiones espaciales, sino por su facultad para crear la ilusión del tiempo con verosimilitud extraordinaria.

Son muy apreciadas las películas de suspenso. Este es propiedad casi exclusiva del cine, el suspenso de la novela resulta pobre junto al del cine. Lo que en la literatura es casi siempre disfraz de torpeza expresiva, en el cine prueba irrefutablemente las facultades del realizador.

El suspenso en la literatura se reduce al "y luego", a ocultar con todo cuidado el desenlace hasta el último capítulo; pero el cine que se libera de la palabra ofrece la sensación de retener los instantes, de estar más allá del tiempo, de ser más verosímil que lo real. Cuando la cámara capta el tiempo no sólo se apodera de las tres dimensiones del espacio, sino también de una cuarta.

El suspenso tiene en el medio cinematográfico un enemigo implacable: la palabra. Ya es muy conocido el efecto hipnótico que causan los diálogos inoportunos sobre el público. Jean-Paul Sartre hace muchos años contaba una anécdota: "No sin melancolía, Pirandello aplica al cine la fábula del pavo real que lucía en silencio su plumaje, orgulloso de la admiración de todos. Hasta que un zorro envidioso, lo convenció para que cantase. El pavo abrió el pico, carraspeó y lanzó ese grito de todos conocido. Pero lo que no cuentan ni Esopo ni Pirandello es que, después de la experiencia, el pavo volvió a ser admirado por su silencio. Creo que el cine escogerá también el derecho de callar".

Las imágenes del cine obedecen a las leyes de la plástica, su movimiento a un ritmo musical; pero hasta que los esquemas plásticos no logran imprimir en el espectador una impresión de temporalidad no han llegado a ser verdadero arte



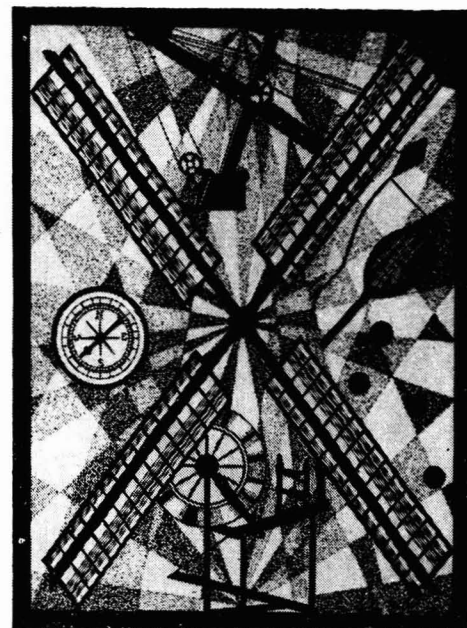
cinematográfico. El tiempo es la misteriosa esencia del cine.

El cine, como el ballet, requiere asuntos muy simples para su representación, y que contengan motivos capaces de traducirse con facilidad en acción física.

El cuento infantil y la leyenda, con todo y sus escasas virtudes literarias, producen mejores efectos que las obras maestras de la literatura. Estas sobreviven, cuando mucho, como un pálido reflejo de los asuntos en que se inspiraron. Las imágenes literarias plenas de tradición se resisten a transustanciarse en símbolos plásticos. Los motivos populares, en cambio, se prestan a vivir en el cine una existencia reconquistada. El asunto consabido facilita la comprensión de las imágenes cinematográficas, y elimina gran parte del contexto literario que es preciso usar en un argumento nuevo.

Los productores deberían tener en cuenta que las películas sin pretensiones morales ni literarias son las que triunfan una y otra vez. Así pensaba Louis Aragon: "Me gustan las películas inmorales, en que el vicio queda sin castigo y la virtud sin premio, sin patriotismo ni soldaditos, sin poesía ni filosofía. La poesía no se busca, se encuentra..."

Buscando la trascendencia y el "valor" las películas se quedan en la pesadez y la cursilería. Se puede afirmar que el cine nació de la pantomima cómica, y que en la comedia ha encontrado su sentido más profundo, sus medios expresivos



más peculiares. La historia del cine no sería nada sin nombres como los de Chaplin, Max Linder y Ben Turpin. Al respecto P. A. Birot opina: "La obra empieza donde acaba la imitación. Recuerdo vagamente las primitivas cintas cómicas, pero creo que eran auténticas creaciones y, lo que es más, dinámicas, verdadero producto de un nuevo medio expresivo puesto a la disposición del ser humano, desde entonces continúa siendo en el cine cómico donde aparece mejor conservada esta cualidad fundamental."

TEATRO

EL ESPECTACULO DE ARTE DE LOS INDONESIOS

Por Francisco MONTERDE

LA EMBAJADA de la República Indonesia en México presentó en el Palacio de Bellas Artes, durante la última decena de octubre, un espectáculo que se integró con danzas y cantos de Indonesia, los cuales tuvieron el acompañamiento musical adecuado.

Precedió a la presentación de ese programa, que se repitió cada tercer día en cuatro veladas, la apertura de una exposición de arte indonesio, instalada en el antiguo salón verde —más tarde, salón de arte popular— del mismo Palacio.

Gracias al espectáculo y a la exposición, el público de México ha podido apreciar ahora, sin deformaciones, algunos aspectos salientes del arte de Indonesia, que sólo conocía a través de páginas y fotografías —estáticas o dinámicas— de viajeros.

PRECEDENTE Y TESTIMONIO

Si se busca un precedente de este primer contacto directo con el arte de Indonesia, se hallará en el libro *Island of Bali* que Miguel Covarrubias publicó hace unos diez años, cuyas láminas a colores y finos dibujos nos acercaron a ese arte remoto.

Las nutridas páginas de esa obra contienen un testimonio entusiasta y veraz del pintor y etnógrafo que en desinteresada

convivencia con los balineses comprendió sus costumbres y dió al mundo occidental la visión más fiel de la isla indonesia.

A ella debe acudir quien se interese por saber algo más amplio que lo frecuentemente repetido, para elemental información de turistas, sobre el pueblo, las costumbres, el arte —y de manera especial, el teatro—, festivales, magia y ritos.

TEATRO Y DANZA

Sabemos por él que teatro y danza son inseparables para los indonesios; a tal punto, que "no hay una palabra que signifique teatro". La danza es teatro y el teatro es danza, que la música y a veces el canto acompañan naturalmente.

Como siempre que se trata de una cultura primitiva, en la cual danza y teatro se hallan íntimamente unidos, en razón del origen de este último, no debe hablarse por separado de una y otro. Ambos constituyen el espectáculo único, entre los indonesios.

Así lo ha comprobado el que acaban de ofrecernos, ya que en él, a través de la danza, conectada con el canto por la música que los acompaña, se pasaba —alguna vez— insensiblemente del ballet al drama o la comedia, y de éstos, al verdadero melodrama.



LA MARCA DE PRESTIGIO EN APARATOS ELECTRONICOS PRESENTA A LA CONSIDERACION DE LOS AMANTES DE LA BUENA MUSICA, SU LINEA COMPLETA DE APARATOS DE ALTA FIDELIDAD, PARA TODAS LAS NECESIDADES ECONOMICAS Y TECNICAS.

FLAVIO FRANYUTTI LEBRIJA

MONTE BLANCO N° 835.

LOMAS. TEL.: 20-45-48.

Ud. los puede adquirir por solo



\$500

¡Las obras más selectas de los mejores autores nacionales e internacionales, AHORA, al alcance de todos los bolsillos...

BUENA LECTURA
MAGNIFICA PRESENTACION,
PRECIO ECONOMICO.

Las 3 bases del éxito de
POPULIBROS

Se venden en... ¡TODAS PARTES!

Editora de Periodicos S.C.L.

MANTENERSE A LA CABEZA REQUIERE CONSTANTES ADELANTOS

Super G



Constellation

Gracias al **Super G. Constellation**, la nave más moderna, cómoda y rápida con que cuenta la aviación comercial, usted puede transportarse desde México hasta París haciendo solamente 19 horas de vuelo, con una sola escala en Nueva York.

Este magnífico avión que pone a su servicio **AIR FRANCE**, realiza la travesía México Nueva York, en sólo 8 horas de vuelo directo, sin escalas.

A bordo se cuenta con todas las comodidades que constituyen el confort moderno, camas, sillones camas en Primera Clase y sillones reclinables de nuevo tipo en Clase Turista.

La magnífica cocina de que está dotado el **Super G. Constellation**, permite a los sobrecargos servirles deliciosas comidas calientes que se comparan con las de los mejores restaurantes de Europa. También se sirven vinos, licores y champaña a todos los pasajeros de Primera Clase sin cargo adicional.

Sí, mantenerse a la cabeza requiere constantes adelantos y **AIR FRANCE** se mantiene a la cabeza incorporando a su flota aérea lo más moderno que existe, el nuevo y fantástico **Super G. Constellation**.

Consulte
a su Agente
de Viajes o



AIR FRANCE

LA RED AEREA MAS EXTENSA DEL MUNDO

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 10.00 (diez pesos). Para el extranjero: Dlls. 2.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Justo Sierra 16.
México, 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.**



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

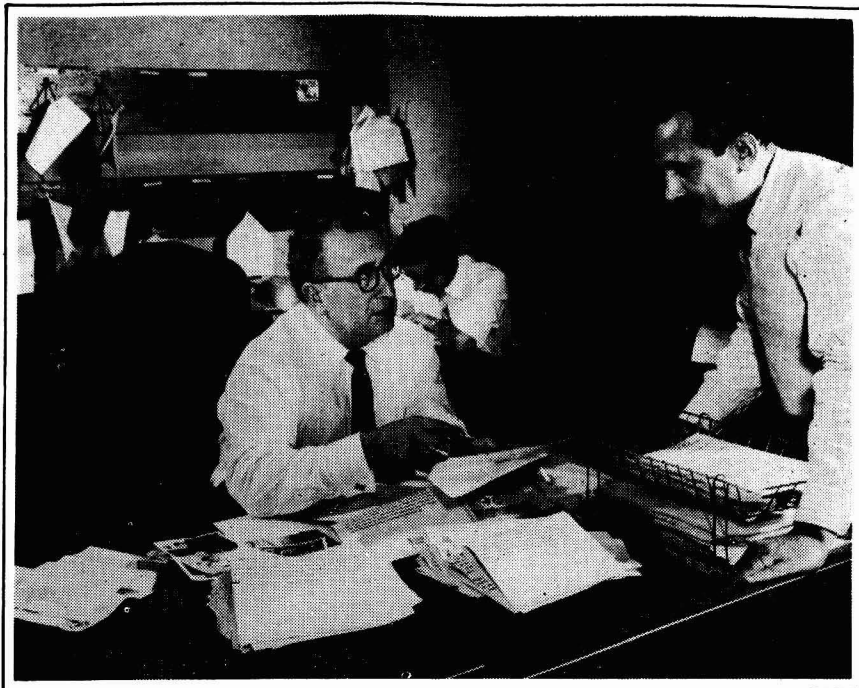
CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN ESTA REVISTA



12-35-72



1080 personas que
piensan y actúan
en **NOVEDADES**
sirven a Ud.
DIARIAMENTE.

EL JEFE DE INFORMACION

Enterado, por obligación, de todos los asuntos que forman la urdimbre de los acontecimientos de la vida de México que por su importancia interesarán al lector, el Jefe de Información formula una lista de asuntos que tendrá que investigar el reportero.

El Jefe de Información entrega a temprana hora del día, a cada reportero, un memorándum debidamente razonado al que debe someterse acudiendo a las fuentes de información necesarias para lograr la noticia bien documentada. Esta diaria labor hace que los lectores de **NOVEDADES** tengan la noticia "fresca" e interesante.

Seguiremos describiendo en esta serie de publicaciones la compleja labor que se desarrolla para que Ud. reciba **NOVEDADES** con las mejores informaciones.

NOVEDADES
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO
además de dar un servicio informativo superior entregará a sus suscriptores
MAS DE MEDIO MILLON DE PESOS



- 1er. Premio CIENTO MIL PESOS de inmediato y MIL Pesos mensuales durante 10 años.
- 2o. Premio CINCUENTA MIL PESOS de inmediato y Quinientos Pesos mensuales durante 10 años.
- 3er. Premio TREINTA MIL PESOS de inmediato y Quinientos Pesos mensuales durante 10 años.

15 PREMIOS-DE CINCO MIL PESOS C/U- DE INMEDIATO
MAS 45 premios de MIL PESOS CADA UNO que se entregarán diariamente mediante sorteos que se iniciarán el 17 de noviembre para terminar el 31 de diciembre, entre las personas que vayan suscribiéndose.
Si Ud. se suscribe antes del 17 de noviembre, su número jugará en 45 SORTEOS EXTRA.

ESTOS PREMIOS SERAN ENTREGADOS EN "BONOS DEL AHORRO NACIONAL"

Los Bonos del Ahorro Nacional son más que dinero en efectivo porque aparte de su liquidez, ya que puede hacerlos efectivos en el acto, desde el momento en que usted los obtiene y conserva empiezan a darle ganancias.

Además de estos premios, hay VEINTE MIL PESOS en finísimos relojes OMEGA y Tissot para recompensas menores.

Recorte y envíe este cupón

90 PESOS POR 6 MESES

Publicaciones Herrerías, S. A. Bucareli 23 o al Apdo. Postal 128 Bis Mexico, D. F.

● Deseo suscribirme a "Novedades" por seis meses Adjunto envío \$90.00 (NOVENTA PESOS) en Cheque, Giro Postal o Giro Telefónico, con derecho a participar en el 27o. Sorteo de Novedades

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____ Estado _____

(FAVOR DE LLENAR CLARAMENTE ESTOS DATOS CON LETRA DE MOLDE)

¿ES USTED NUEVO SUSCRIPTOR? SI ☐ NO ☐



¡YA COMPRO SUS
Populibros
LA PRENSA ?
¡COMPRELOS HOY!



¡no los!
Confunda...
Populibros
LA PRENSA
LLEVAN EL SELLO
de GARANTIA



EDITORIA DE PERIODICOS. S.C.L.



COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
 Embotelladores Autorizados
 de

Pida

Pepsi



REG. S.S.A. 14616 A" P. 8/31/55

Calle Doce N° 2840. Clavería Sur. • Tel.: 27-61-80
 MEXICO 16, D. F.

ESTA REVISTA

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

L A

Ciudad Universitaria

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

NOVEDADES

Guía de carreras universitarias, información profesional sobre las 55 carreras que ofrece la UNAM. 1955. 115 pp. \$ 3.00

Teatro Indígena, Prehispánico (Rabinal Achi). Prólogo por Francisco Monterde. (Biblioteca del Estudiante Universitario N° 71), 1955. 145 pp. \$ 5.00.

Selva y Mármol, por Joaquín Arcadio Pagaza. Introducción, selección y notas de Gabriel Méndez Plancarte. Biblioteca del Estudiante Universitario, N° 19. Segunda edición. 1955. 180 pp. \$ 5.00.

Prosas, por Justo Sierra. Prólogo y Selección de Antonio Caso. Biblioteca del Estudiante Universitario, N° 10, 2ª edición. 1955. 217 pp. \$ 5.00.

Determinación de la Latitud, Longitud y Azimut, por observaciones del Sol, por Ricardo Toscano. 1955. 88 pp. \$ 12.00.

Anales, del Instituto de Investigaciones Estéticas, N° 23. 1955 y Catálogo de exposiciones de arte. \$ 10.00.

Dos concepciones de la Tarea Histórica, con motivo de la idea del descubrimiento de América. Por Marcel Bataillon y Edmundo O'Gorman. 1955. 115 pp. \$ 10.00.

Historia Jurídica de la Universidad de México, por Julio Jiménez Rueda. Ediciones del IV Centenario de la Universidad de México. Vol. xvi. 1955. \$ 20.00.

Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano, por Ralph Warner. 1955. 219 pp. \$ 16.00.

Entraña poética del Himno Nacional, por Joaquín Antonio Peñalosa. 1955. 172 pp. \$ 13.00.

Tres Inventores de Realidad: Stendhal, Dostoyevsky, Pérez Galdós, por Jaime Torres Bodet. 1955. 286 pp. \$ 23.00.

El crecimiento mental del niño, su investigación por medio del diagnóstico evolutivo de la conducta, análisis de 40 casos estudiados en el Hospital Infantil de México. Por Jorge Avendaño Inestrillas. 1955. 188 pp. \$ 12.00.

Principios de Sociología criminal y de Derecho Penal, por Raúl Carrancá y Trujillo. 1955. 248 pp. \$ 22.00.

Montaña y los orígenes del movimiento social y científico de México, por J. J. Izquierdo. 1945. 442 pp. \$ 60.00.

Desde la fundación de Roma, por Tito Livio. Versión española y notas por Agustín Millares Carlo (Biblioteca mexicana bilingüe de escritores griegos y romanos. Vol. xxi), 1955. 252 pp. \$ 20.00.

Relaciones de la Nueva España, por Fray Toribio de Benavente (Motolinía), Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer (Biblioteca del Estudiante Universitario N° 72), 207 pp. \$ 5.00.

Boletín del Instituto de Derecho Comparado, N° 24, septiembre-diciembre, 1955. \$ 5.00. Números atrasados \$ 7.50.

Problemas económicos actuales de México, por Diego López Rosado, Gustavo Romero Kolbek y otros. 1954 pp. \$ 25.00.

La intervención del Estado en la economía, por Fernando Zamora, Rosa M. Tirado, Diego López Rosado y otros. 1955. 302 pp. \$ 20.00.

La expresión Nacional. Letras Mexicanas del Siglo XIX, por José Luis Martínez. 1955. 307 pp. \$ 20.00.

La ideología norteamericana sobre inversiones extranjeras, por Pablo González Casanova. 1955. 189 pp. \$ 12.00

Textos de Orozco, con un estudio y un apéndice, por Justino Fernández. 1955. 157 pp. \$ 13.50.

Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, Alarife que trazó la Ciudad de México. Texto preparado por J. L. Mantecón. Introducción de Manuel Toussaint. 1956. 134 pp. \$ 17.00.

Relaciones de la Nueva España. Introducción y selección de L. Nicolau d'Olwer. (Biblioteca del Estudiante N° 72.) \$ 5.00.

Vidas de mexicanos ilustres del siglo XVIII. Prólogo, selección y notas de Juan Luis Maneiro. Manuel Fabri. (Biblioteca del Estudiante N° 74.) \$ 5.00.

Vallarta en la Reforma. Prólogo y selección de Moisés González Navarro. (Biblioteca del Estudiante N° 76.) \$ 5.00.

El brownismo en México. J. J. Izquierdo. 311 pp. \$ 18.00.

Imprenta Universitaria

LA REVISTA

Universidad de México

se encuentra a la venta en

LIBRERIAS:

ATLANTIDA.—Balderas N° 36.

BRITANICA.—Lerma N° 2.

COSMOS.—Cinco de Mayo N° 24-D.

CENTRAL DE PUBLICACIONES. — Av. Juárez N° 4.

CRISTAL.—Pérgola Alameda.

CHARLES.—Av. Insurgentes N° 180.

EDITORIAL POLIS.—Pasaje Iturbide N° 4.

FRANCESA.—Paseo de la Reforma N° 12.

GARCIA PURON.—Palma N° 22.

HIDALGO.—Av. Hidalgo N° 17.

IDEEA.—Cinco de Mayo N° 6-A.

JUAREZ.—Av. Juárez N° 104.

LABOR.—Cinco de Mayo N° 20.

MADERO.—Av. Madero N° 12.

PORRUA HERMANOS.—Argentina y Justo Sierra.

PASAJE HOTEL DEL PRADO.—Av. Juárez N° 70.

WASHINGTON.—Londres N° 28-A.

ZAPLANA.—San Juan de Letrán N° 39.

GALERIAS DE ARTE:

GALERIAS EXCELSIOR.—Reforma N° 18.

GALERIAS ARTE MODERNO.—Reforma N° 34.

GALERIAS ANTONIO SOUZA. — Génova N° 61.

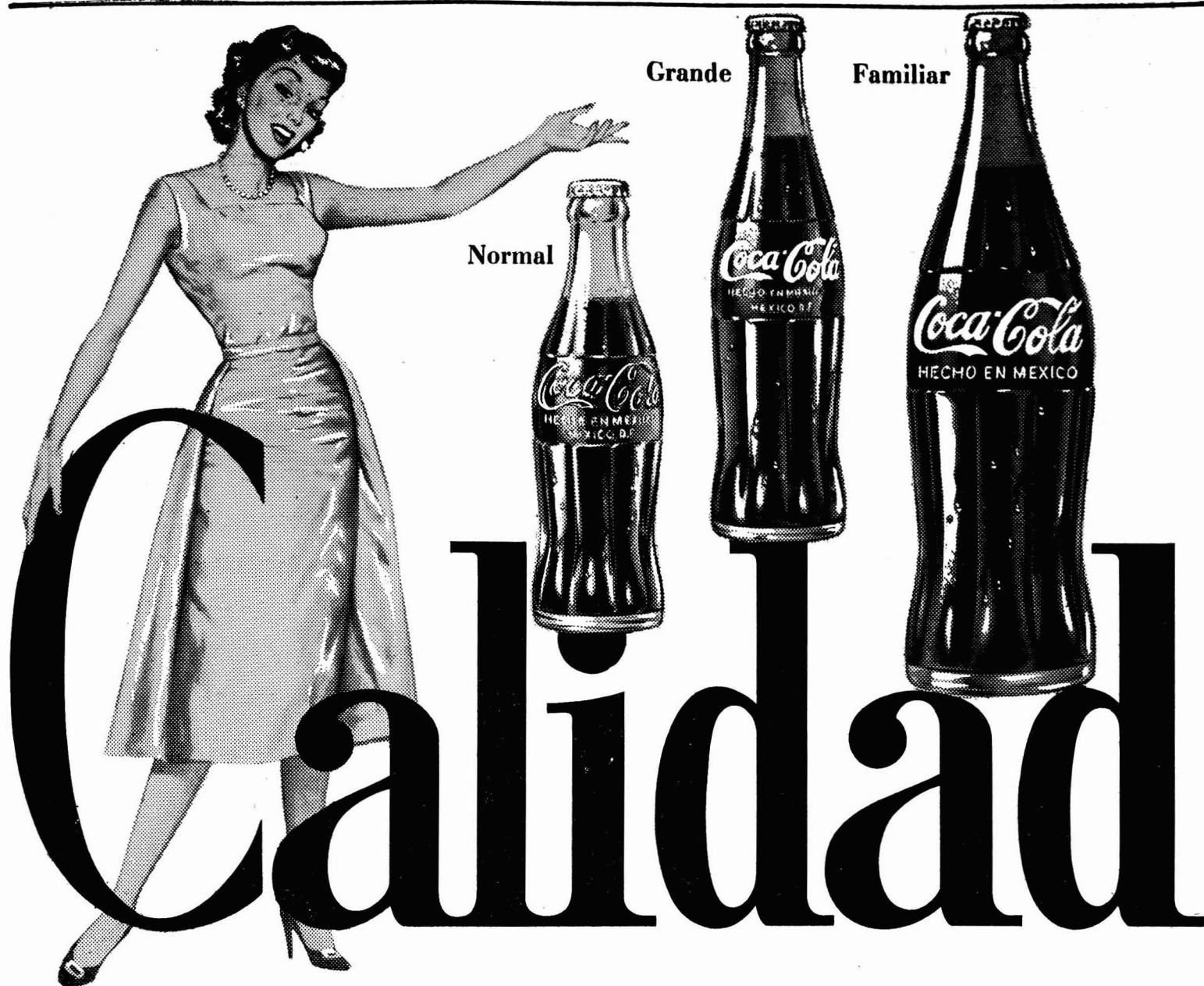
GALERIAS DIANA.—Reforma N° 489.

GALERIAS INSTITUTO NORTEAMERICANO DE RELACIONES CULTURALES.—Hamburgo N° 115.

GALERIAS D. ALVAREZ BRAVO.—Amberes N° 12.

También en expendios de revistas.

Precio del ejemplar: Un peso



en 3 tamaños



INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola



ORIGENES DE LA DANZA

La señorita encargada de presentar el conjunto que actuó en el escenario de Bellas Artes —una gentil compatriota que, con su presencia, hizo olvidar las inútiles reiteraciones, al repetír lo impreso en los programas— pudo hablar del origen de la danza indonesia.

Inventados los instrumentos musicales por Batara Gurú, el Supremo Maestro, según la mitología local, fué Indra, el Señor de los Cielos, quien originó la danza, al crear la belleza incomparable de las *dedari*, ninfas celestes, que la interpretaron para recreo de los dioses.

En la realidad, al menos en Balí —según Covarrubias—, la danza estuvo antiguamente reservada a los ritos; “pero la danza religiosa fué haciéndose más y más teatral”: algunos de sus personajes, que habían sido espantables demonios, se emplean ahora para divertir a la muchedumbre.

RASGOS QUE PERSISTEN

Hay danzas indonesias en las que persiste el antiguo carácter mágico y religioso: aquellas que los sacerdotes ejecutan aún frente a los altares; otras se hallan conectadas con la épica, por el asunto y los personajes, y otras desarrollan temas de amor, como en diferentes culturas.

Sometidas unas y otras a reglas casi invariables, para alcanzar la perfección técnica, requieren largos años de aprendizaje y práctica ininterrumpida. Con ambas, los danzarines superan las dificultades que presenta el arte coreográfico.

Los movimientos y las actitudes quedan sometidos a una austera disciplina. La calidad del intérprete no se apoya sólo en el dominio de la técnica sino en su personalidad que se manifiesta por la intensidad emotiva y lo expresivo de sus creaciones.

INFLUENCIAS RECIPROCAS

Tanto como en su música, en las danzas indonesias ha habido intercambio de influjos: la danza javanesa —danza conservadora, que subsiste casi exclusivamente en viejas cortes— ha influido, a pesar



“une a la maestría rítmica su agilidad”

de ello, en la escuela de danza de Balí que pertenece a un arte popular, no exclusivista.

En la de Java el intérprete no trasmite su emoción: la máscara mantiene una expresión inmutable, y los movimientos recuerdan las angulosas actitudes de las marionetas del teatro de Indonesia, recortadas en pergamino de búfalo, dorado y esmaltado.

La danza balinesa, en contraste con la de Java, es alegre; sus movimientos son vigorosos, llenos de vida, y las máscaras —a menudo caricaturescas, de expresión cómica—, frecuentemente realistas, contribuyen a producir el efecto humorístico deseado.

NUMEROS DEL PROGRAMA

El programa del espectáculo indonesio que patrocinó el Instituto Nacional de Bellas Artes, agrupó en sus nueve números

de danza, repartidos en las dos partes que lo formaron, algunos de los aspectos de ese arte.

El elemento mitológico, ligado a veces con la épica, se advirtió en varios de los números: desde el inicial: “Tari Piring”, en que la singular intérprete —Dewi Wani— une a la maestría rítmica su agilidad de juglaresa, al mantener siempre encendidas las llamas: vida y esperanza, en los dos platos: abundancia y prosperidad, con que la Diosa de la Fertilidad recibe culto al concluir la cosecha.

Lo épico, en forma de pantomima coreográfica, apareció en los “Tari Bali” —el de Lasem y el de Hanuman y la Garuda, con reminiscencias del *Ramayana*—; en “Menak Djinggo” y en “Perang Kembang”, por sus espectaculares luchas que la coreografía estiliza.

EL AMOR Y LA MUSICA

El amor se manifestó, con diversos matices, delicadamente subrayados por la música ejecutada en instrumentos autóctonos —en su mayoría, y en eso consistió uno de los mayores atractivos del programa— en varios de sus números.

La ternura maternal, sutilmente expresada por la danzarina Sumarti, en el “Tari Bondan” de Java; la exaltación del amor, en el de “Sapu Tangan”, en que la acompañó Mara, y en el aspecto humorístico, acentuado por las máscaras contrastadas, en el “Kuda Kepang”, interpretado por los bailarines Sudradjat, Djoko y Hedi Prawoto.

Los danzarines y la orquesta —instrumentos de sonidos tenues y gratos, no escuchados antes por los habituados a la música occidental— se movieron ante un sobrio decorado en cuyo centro se erguían las columnas escalonadas de un templo de Indonesia. Todo de excelente gusto: atavíos de telas suntuosas, ricos en color y sobrio su diseño.

LIBROS

LINATI Y SU OBRA
SOBRE MEXICO (1828)

Por Justino FERNANDEZ

PARA CONMEMORAR su vigésimo aniversario el Instituto de Investigaciones Estéticas ha publicado una nueva edición, la primera en español y la segunda completa, del raro libro del artista italiano Claudio Linati (Parma, 1790 — Tampico, 1832), titulado: *Trajes civiles, militares y religiosos de México* (Bruselas, 1828).

Entre las obras publicadas sobre nuestro país por extranjeros en la primera mitad del siglo XIX ésta tiene un gran atractivo e interés, tanto por sus bellas litografías a color, cuarenta y ocho en total, como por los textos que las acompañan, escritos originalmente en francés. La reproducción facsimilar del libro entero, todo a color, no fué fácil empresa, pero, contando con la anuencia de las autoridades universitarias y la co-

laboración de la Dirección General de Publicaciones, se ha hecho un esfuerzo para presentar con dignidad la obra.

La precede un prólogo del maestro recientemente desaparecido, Doctor Manuel Toussaint, Director que fué del Instituto, quien acogió el proyecto presentado por quien esto escribe con entusiasmo. Por mi parte me pareció conveniente esbozar siquiera la biografía de Linati y dar idea del sentido y de la importancia del libro en una Introducción de la obra; además, intenté una exposición y crítica de los textos, que hasta ahora no habían sido estudiados, y de las litografías, para valorizarlas como obras de arte. En conjunto titulé a mi estudio *La visión de México de Claudio Linati*, porque el título que dió el artista a su obra encubre, por así decirlo, mucho más de lo que enuncia, pues con pretexto de las indumentarias trata una gran variedad de temas que vienen a constituir una visión de la vida, costumbres y circunstancias históricas del México de entonces. Por último, me pareció conveniente también incluir una traducción de los textos al español.



“requieren largos años de aprendizaje”

Es de justicia hacer constar que la Imprenta Universitaria, institución ya benemérita por el número y la calidad de las obras que han salido de sus prensas desde su fundación, puso empeño especial para imprimir una parte del libro, los textos que preceden a la reproducción facsimilar; la responsabilidad de la reproducción estuvo a cargo de la Editorial de Arte, S. A.; los grabados fueron ejecutados por Tostado Grabador y fueron impresos por Eduardo Casas; fué encuadernado por Encuadernación Suari, S. A. Como el arte tipográfico es uno de mis gustos e intereses, la dirección de la obra cae bajo mi responsabilidad.

Quizá parezca extraño consignar los datos anteriores, mas, en verdad, los que hemos trabajado por largos años en la elaboración de libros en nuestras imprentas y talleres, sabemos el esfuerzo que cuesta lograr cierta calidad de presentación a la altura de otras publicaciones extranjeras. Sin duda hemos mejorado en los últimos años, pero aún estamos lejos de poder competir, sobre todo en materia de reproducciones de obras de arte en color y en negro y blanco, con países cuyos medios son mayores y, por lo tanto, están mejor equipados, y cuya tradición en estos oficios no ha sufrido discontinuidad, a pesar de las guerras. En el siglo pasado, para no hablar de otros tiempos, la litografía y la tipografía mexicanas se encontraban a la altura de cualquier país europeo; hoy día podemos mantenernos en un nivel digno solamente.

Este raro libro de Linati que hasta ahora sólo era conocido por bibliófilos se pone, por fin, en circulación por su importancia artística, pero no solamente, pues constituye un documento para nuestra historia social y política.

*

Linati fué un artista de excepción que de joven estudió pintura en París, en el taller de David, así, la escuela neoclásica le dió fundamento a su expresión. Espíritu moderno y, por lo tanto, revolucionario, su vida fué azarosa; luchó por la unidad de su patria, lo que le trajo el exilio, la condena y la expropiación de sus bienes. En uno de esos reveses de la fortuna se encontraba en Bruselas, en donde conoció al señor Gorostiza, Agente confidencial de México, y concibió el proyecto de venir a nuestro país a establecer un taller litográfico, junto con otro italiano, Franchini. El reciente movimiento y consumación de nuestra Independencia lo entusiasaban y con la ayuda del Gobierno mexicano trajo prensas y materiales para el establecimiento del primer taller litográfico en la República. Aquí fundó el periódico "El Iris", junto con el poeta cubano Heredia y otro italiano, Galli. Allí aparecieron las primeras litografías a color y en negro, y artículos del propio artista. Pasó por muchas vicisitudes, Franchini murió en México, pero dejó discípulos. Por fin, tuvo que abandonar el país, donde había permanecido desde fines de 1825 a fines de 1826. Regresó a Bruselas llevando un acervo de dibujos sobre trajes y costumbres mexicanos. Fué entonces, en 1828, que vieron la luz sus litografías a color, acompañadas por artículos, publicados por entregas, en fascículos con tres o cuatro en cada uno;

por fin se completó el libro: *Trajes Civiles, Militares y Religiosos de México*, impreso en la Litografía de Jobard. Linati obtuvo un buen éxito, la prensa europea se ocupó de su obra con entusiasmo, pues decían, y con razón, que tenían que estar agradecidos de que informara sobre México alguien que lo conocía bien y capaz de expresarse tan bellamente.

Más tarde Linati quiso regresar a México y, en efecto, se embarcó para venir, tras de su último fracaso político; pero al pisar tierra mexicana en Tampico, fué presa de terrible enfermedad y murió a los tres días en aquel puerto.

La edición de su obra que ahora se publica constituye un homenaje, a más de un siglo de distancia, al artista italiano que estableció la litografía en México. Las circunstancias de ese acontecimiento se encuentran en los "Docu-



"del raro libro del artista italiano Linati"

mentos para la Historia de la Litografía en México", publicados por el Instituto de Investigaciones Estéticas, en la serie de Estudios y Fuentes del Arte en México (Núm. I. México, 1955); fueron recopilados por Edmundo O'Gorman y llevan un estudio del que escribe.

La vida de Linati no sólo es azarosa, sino dramática. Espíritu liberal y progresista deseaba ver triunfar la democracia y la justicia; fué un enemigo de las tiranías. Su obra es un reflejo de sus ideales, presentados en forma depurada y estética, de manera que instruye, deleita y contiene críticas e ideas que aun tienen actualidad. Sin embargo, como todo idealista y romántico que vuelve sobre sí, al final de su vida cayó en el escepticismo, de lo que da idea en una carta dirigida a su esposa y que viene a ser un dramático *mea culpa*, dice así:

"Conducido por mi imaginación, que una falsa educación había exaltado, me sentí siempre lanzado a través de todos los vicios y peligros y no fué sino después de haberme visto envuelto en ellos cuando un fondo de honestidad que tengo en mi corazón me ha aconsejado retirarme, mas por supuesto, demasiado tarde. Toda mi vida ha sido semejante alternativa... Descontento de los hombres he sido llevado naturalmente a juzgarlos sin justicia. Así, he mal interpretado sus acciones, sus intenciones, sus expresiones. Efecto de la hipocondría más que de mis sentimientos verdaderos... Pero el exilio y la soledad son las penas más crueles que el hombre ha podido inventar. Qué largas son las noches de invierno cuando se envejece y los recuerdos y las desgracias pueblan nuestros sueños y atormentan nuestros pensamientos. Sonreímos a todo lo que nos sonríe; creemos por un momento en todo lo que parece que nos interesa, un momento después estamos desengañados... Paciencia: se lleva el peso de la desgracia hasta donde se puede. Después no hay sino la Nada."

Esperamos que el público sepa estimar la singular obra de Linati sobre trajes y costumbres de México, tan valiosa para el conocimiento de un momento de nuestro pasado, en los años posteriores a la consumación de la Independencia. Como dice Toussaint en el prólogo: "Se comprende, pues, que en nuestros tiempos en que existe un desmedido afán por conocer "qué es el mexicano", sea éste (libro de Linati) un documento de primera mano".

MANUEL OLGUÍN, CRÍTICO DE ALFONSO REYES

Por Fernando ALEGRIA

EN CIRCUNSTANCIAS trágicas falleció el tres de marzo del presente año en la ciudad de Los Angeles, Estados Unidos, el filósofo y profesor chileno Manuel Olgúin. La noticia de su muerte viene a enlutar el panorama actual de la literatura hispanoamericana, que lo contaba entre sus críticos más insignes. El profesor Olgúin, nacido en Santiago en 1909, viajó a los Estados Unidos después de graduarse en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile; cursó su doctorado en el departamento de filosofía de la Universidad de California y, en 1947, esta misma Universidad le invitó a hacerse cargo de una cátedra en la ciudad de Los Angeles. Desde entonces concentró sus estudios en el campo de la estética literaria y publicó una serie de brillantes ensayos sobre las ideas y la obra de críticos como Artega, Milá, Revilla, Menéndez Pelayo, Alfonso Reyes y Torres-Rioseco. De su

ensayo *Marcelino Menéndez y Pelayo's Theory of Arts, Aesthetics, and Criticism*, ha dicho Mirabent, el prestigioso esteta español: "Pocas veces se dan resultados de tan acertada síntesis, y es seguro que en cualquier ulterior trabajo que se haga sobre nuestro eminente maestro nadie podrá prescindir de la consulta de esta aportación tan clara y tan metódica del profesor Olgúin."

Como recompensa a sus magníficas dotes de investigador y maestro, la Universidad de California lo había ascendido recientemente al rango de Associate Professor. Sin descansar en sus tareas, Olgúin entregó el año pasado a las prensas una obra que acaso quede como su más alta realización en el campo de la crítica literaria: *Alfonso Reyes, ensayista, vida y pensamiento*. Esta obra salió de las prensas de la Editorial Studium, en México, días antes de su muerte. No es aventurado pronosticar que este libro,

concebido con admiración por el maestro mexicano y sólidamente estructurado sobre una base de amplia documentación, pasará a ser una interpretación clásica de uno de los aspectos más decisivos del humanismo hispanoamericano; en él se unen dos espíritus preclaros: el filósofo chileno, perspicaz, sobrio, atormentado en su búsqueda de valores esenciales, y el mexicano, brillante y hondo, auténtico genio universal, de la mano ambos en la tradición gloriosa de la filosofía griega.

El nombre de Manuel Olgún, chileno que prestigió internacionalmente el nombre de su patria, debe entrar en la zona del espíritu de las nuevas generaciones como un ejemplo de suprema honestidad intelectual, de idealismo sin compromisos y de una vida puesta heroicamente al servicio y a la búsqueda de la verdad.

JOSÉ ZORRILLA, *México y los mexicanos*. Prólogo y notas de Andrés Henestrosa. Colección Studium, 9. Ediciones de Andrea. México, 1955. 160 pp.

Zorrilla vivió en México lo suficiente para enterarse con amplitud del movimiento literario de la época. Dividió su tiempo entre el estudio y el trato con los escritores. Planeaba una antología de poetas mexicanos con sus respectivos apuntes críticos, pero desvió su intención. El proyecto se redujo a unas cartas sobre "literatura y arte" que envió al duque de Rivas. Este intento se concretó a la parte literaria, y dejó para "mejor ocasión" la artística.

El panorama literario que bosqueja Zorrilla, aunque de dudoso valor crítico, es interesante. Al menos, el prestigio del poeta español obliga a la crítica a acudir, una y otra vez, a sus páginas. Un ejemplo son sus juicios sobre Prieto que se volvieron lugar común de nuestra crítica.

Es curioso advertir que Zorrilla, uno de los más conspicuos representantes del movimiento romántico español, califica a los poetas mexicanos desde un punto de vista neoclásico. No sólo condena las infracciones a los preceptos tradicionales, sino que de continuo ataca a sus imitadores, aconseja a los jóvenes románticos que vuelvan los ojos a los modelos clásicos. No es que Zorrilla reniegue totalmente de la escuela romántica, sino que juzga un fracaso el tardío romanticismo mexicano. Compara las revoluciones políticas con las literarias, afirma que en ambas hay auténticos revolucionarios y advenedizos que aprovechan las circunstancias para medrar.

Los defectos de este panorama son los de una crítica impresionista sin orden ni método. Detrás de las protestas de imparcialidad se aprecian sus diferencias y simpatías personales. Por otra parte, se equivoca repetidas veces, cita de memoria y altera los originales. Pero si peca de arbitrario al valorar a los autores, en cambio acierta al describir las circunstancias y el ambiente en que se desarrollaron éstos. Muchos de los asertos de Zorrilla valen en nuestros días, por ejemplo el menosprecio del público por el arte, y su consecuencia directa, el artista que abandona las letras por la empleomanía y la política turbia.

C. V.

INCA GARCILASO DE LA VEGA, *"La Florida del Inca"*. Con prólogo de Aurelio Miró Quesada. Biblioteca Americana, 31. Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 471 pp.

En este libro, que ahora se edita por primera vez en la América Española, se narra la historia de la fracasada conquista en que Hernando de Soto perdió la hacienda y la vida, y su ejército, la mejor banda de gente y caballos que hasta entonces emprendiera aventura semejante, dejó la mayor parte de sus contingentes y la totalidad de sus ávidas esperanzas.

Curiosa historia esta en la cual, tras la declaración del autor de que la escribe porque le da lástima que obras tan heroicas queden en perpetuo olvido, el lector no halla a lo largo de los seis libros en que está dividida, uno por cada año que duró la empresa, casi nada más que una sucesión de penosos tropiezos en que todo es lamentable desde los móviles hasta los resultados.

El ejército de Hernando de Soto se internó a ciegas en la Florida llevando lo necesario para conquistar un imperio; pero allí no se asentaba una sociedad próspera y débil, como en México y en el Perú, sino que tribus dispersas se emboscaban sin atender razones para someterse al vasallaje que se les proponía. Por donde los españoles pasaron hubo derroche de audacia, de crueldad, de soberbia: gran estrépito de armas; pero ni la sombra de un arado.

Obra escrita primorosamente de acuerdo con las normas de los autores del Siglo XVI, la Historia de la Florida posee, junto con sus altas cualidades artísticas, notas suficientes para ser considerada como una crítica de los sistemas españoles de colonización, hecha por quien sabía expresar sus ideas velándolas, todo a la vez, con la bizarría de un ingenio español y con la cautela de un indio menoscabado.

La presente edición se basa fundamentalmente en el texto de la de 1605; pero en ella, con buen criterio, la acentuación y la ortografía en general han sido modernizadas.

A. B. N.

WERNER WOLFF, "Introducción a la Psicopatología". Breviario 119, Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 416 pp.

El problema de los límites entre lo normal y lo anormal es el objeto del presente estudio. Estos límites han de concebirse, más que como una línea divisoria, como un amplio umbral. Y todavía así, los ámbitos de esa zona son tan variables y extensos, que los exploradores de la realidad psíquica no han podido demarcarlos nunca.

A la pregunta: ¿Qué es una personalidad normal y qué una anormal?, se puede responder, sencillamente, que lo anormal es una desviación de la norma o regla; pero no es tan fácil hallar una valoración exacta de la normalidad, porque el concepto de lo normal es relativo.

Tratando de hallar una fórmula eficiente para definir lo normal, y después de examinar los aspectos positivos y negativos que ofrecen el punto de vista estadístico, el normativo y el clínico, se tiene que admitir que, puesto que el concepto de normalidad difiere según las

distintas civilizaciones y sociedades, la situación social y la edad, de acuerdo con las características de cada sexo y de los varios estados mentales que condicionan al individuo; se tiene que admitir, pues, que la "normalidad" no es sino un artificio, y que en última instancia un tipo de conducta es normal, sólo en la medida en que la sociedad se pone de acuerdo en llamarlo así.

Freud, por ejemplo, defendiendo la tesis de que la diferencia entre normalidad y anormalidad es solamente cuestión de grado, expresó: "Ya no creemos que la salud y la enfermedad, los normales y los perturbados se distingan claramente unos de otros". Y por su parte Adler afirma que "el normal alberga y manifiesta al anormal en miniatura y controlado".

Consecuentemente, reconociendo la imposibilidad de medir el impreciso umbral, el doctor Wolff concluye que la normalidad, ya que no puede decirse que existe, es siempre un estado, consistente en el equilibrio del individuo consigo mismo y con su medio, que debe ser logrado.

A. B. N.

G. R. CRONE, "Historia de los Mapas". Breviario 120, Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 207 pp.

Puesto que un mapa es el producto de un cúmulo de procesos e influencias, el autor de esta obra, tomando por materia central de su exposición la evaluación general de los mapas y la cartografía, ha tenido constantemente en cuenta que un mapa, según el punto de vista desde el cual se le mire, puede considerarse como información científica, como documento histórico, como instrumento de investigación o como objeto de arte.

G. R. Crone distingue en el desarrollo de la cartografía tres diferentes etapas, si bien advierte que sería falso representárselas como continuas y consecutivas, ya que hubo períodos de regresión o de estancamiento, y otros en que las ideas pasadas de moda sobrevivieron junto a las nuevas.

Ardua fué, en efecto, la tarea realizada por el hombre en su empeño por aprisionar al planeta en una red exacta de distancias y direcciones. Testimonio de ello son los mapas que de distintas épocas han llegado a nosotros, entre los cuales figuran con especial significación los llamados de T dentro de O, el mapa del mundo según Tolomeo, la esfera de Behaim y el mapamundi de Mercator.

Siempre unida a las más expansivas manifestaciones de la actividad humana, la cartografía, que empezó trazando planos más que mapas, útiles para los viajeros y los comerciantes, fijó luego las rutas bosquejadas por los navegantes inmortales, y actualmente coordina e interpreta los fenómenos de muchas ciencias, habiendo llegado a ser colaboradora inseparable del militar, del arqueólogo, del historiador y del moderno geógrafo.

La presente "Historia de los Mapas", gracias a sus certeros puntos de vista, no defraudará a nadie que se sienta atraído por las grandes hazañas realizadas por el hombre, o que tenga afición al estudio de los problemas científicos, históricos y humanos que en ellas surgen.

A. B. N.

CRONICA PESIMISTA DE NOVIEMBRE

(Viene de la pág. 22)

el alto despeñadero de la vanidad. Es una lección estoica: el amor al nacer ya trae en sí el germen de su destrucción. Más censurable que su cursilería, pecado venial de todos los amantes, es su fin de zarzuela: y fueron felices.

Su popularidad se explica por sí misma, hay en la pieza elementos típicos del culto. Don Juan agasaja e invita a cenar a los muertos, después los insulta y reta: al mismo tiempo la sujeción absoluta a lo sagrado y el sacrilegio, es como el niño que pone el coco y luego se asusta. El espectador ingenuo del don Juan, como el Dante, con un redoblado placer estético sube al cielo y baja a los infiernos.

El pueblo continúa rindiendo honores a este sobreviviente, espantajo casi único de la escuela romántica, a pesar de la opinión de la crítica, y a la larga el populacho demuestra muchas veces tener mejor gusto que los críticos.

El mexicano sólo un mes le rinde culto público a don Juan, pero el resto del año lo incensa en privado. Como el pueblo siempre está más cerca de la muerte que de la vida, es un imaginativo furioso, gusta de los grandes fuegos de artificio de la fantasía, y va de un lugar a otro, inconstante, temiendo siempre llegar tarde, aunque no falta nunca a la última cita.

Noviembre le rinde homenaje a la fatalidad: es la fiesta de lo inevitable, el placer escalofriante de contemplar la caída de las hojas, en árboles y calendarios es evidente la desnudez. El espejo año con año presagia un eclipse total de arrugas y ceniza.

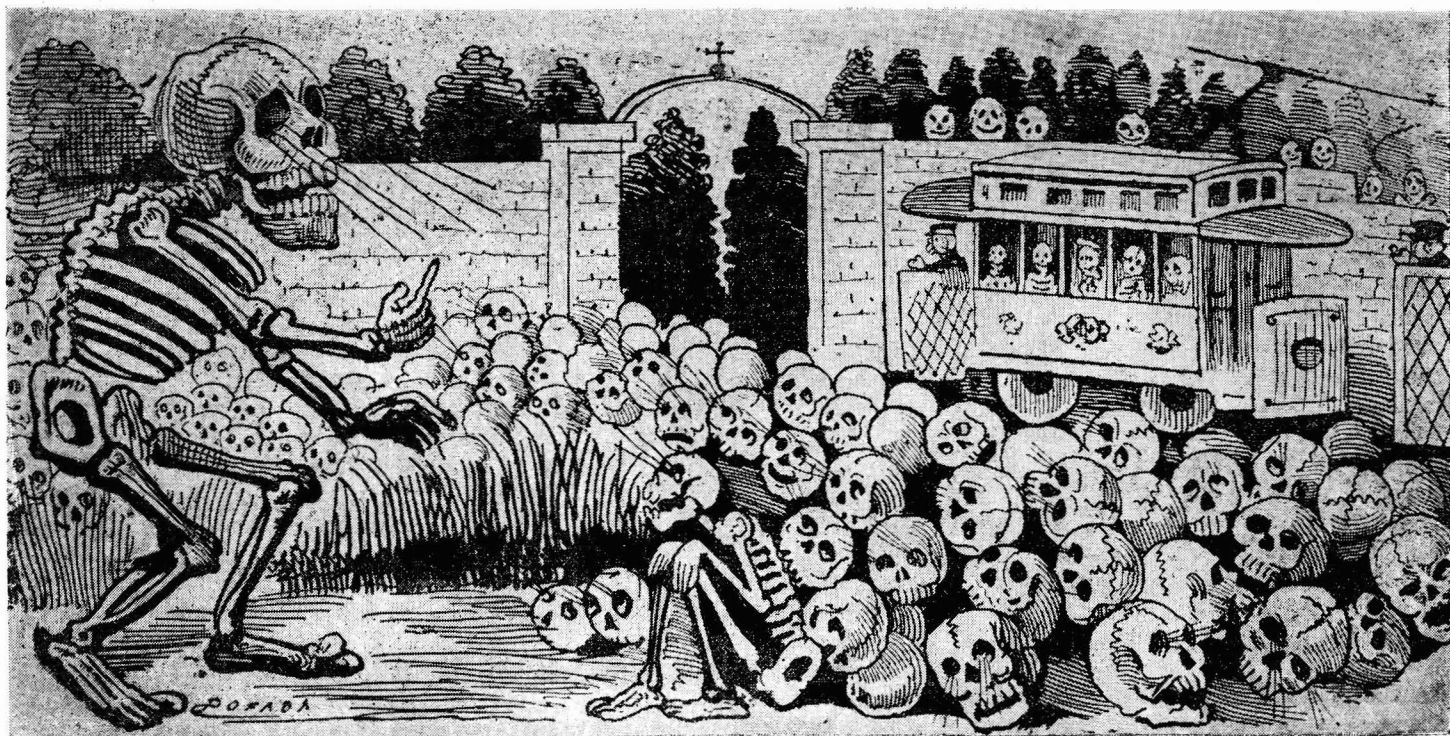
El pueblo sabe que ni un mar de lágrimas puede borrar una sola línea escrita en la palma de la mano. El único consuelo posible es celebrar por anticipado los propios funerales en el recuerdo de los demás. Los muertos como actrices pudorosas permanecen en sus severos camerinos, sus adoradores hacen la ronda por los senderos bordeados de cruces y coronas galantes, y esto les sirve para olvidar que un día, a su vez, también serán cortejados.



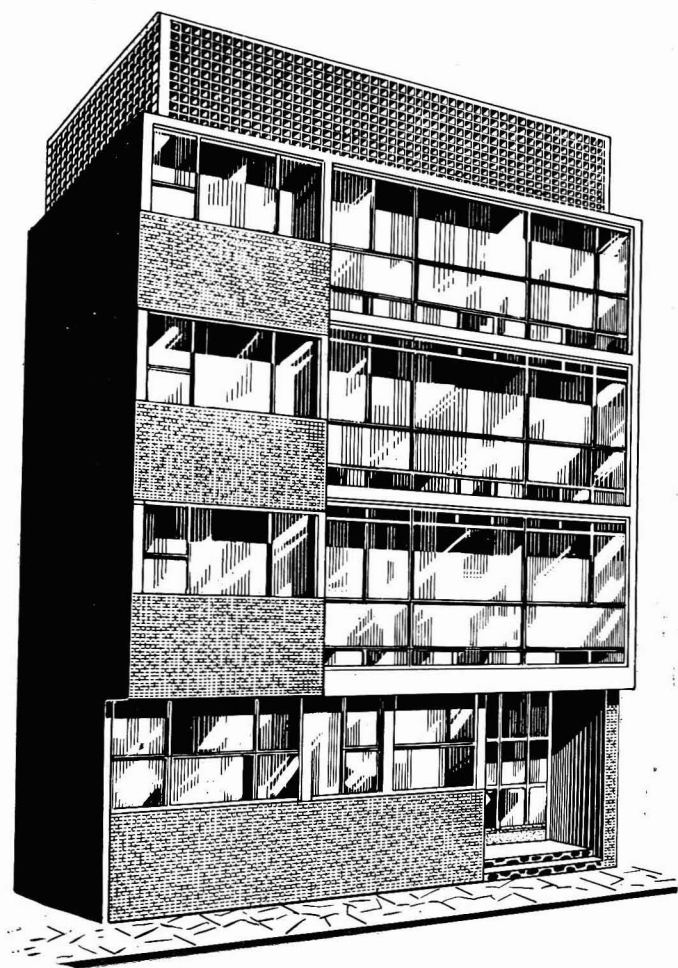
"sentimiento antagónico de total reverencia y burla despiadada"



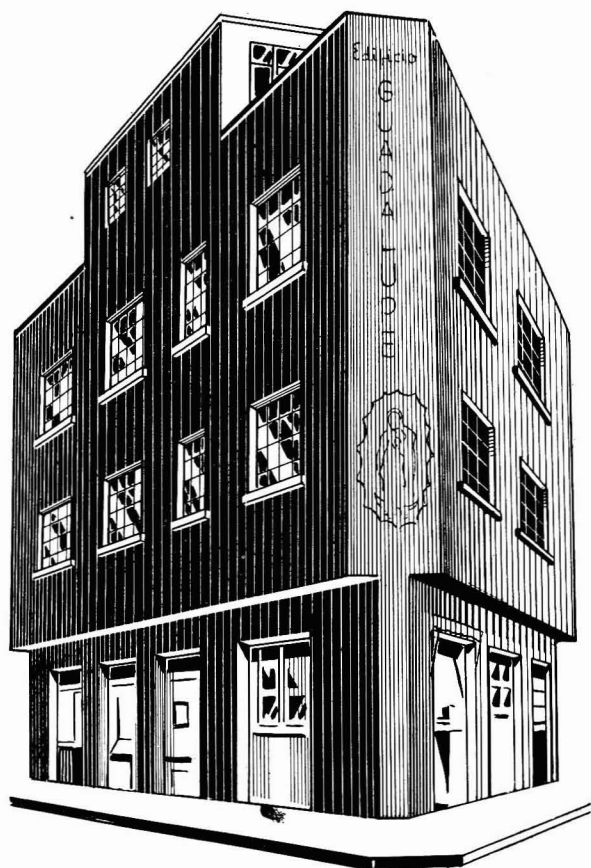
"la fiesta de lo inevitable"



"los grandes fuegos de artificio de la fantasía"



4 Décadas 2 Edificios



La misión de informar —alta y responsable— es diariamente cumplida por

EL UNIVERSAL

Ha sido una misión realizada con fidelidad desde 1916 por El Gran Diario de México para sus lectores, que lo acogen con interés y confianza. 4 décadas de servicio permanente, de relación estrecha entre la opinión pública y su periódico.

Al amplio respaldo que siempre ha merecido **EL UNIVERSAL** —por su eficacia y seriedad— correspondemos con un diario esfuerzo de superación. Ahora, en esa misma línea de servicio, **EL UNIVERSAL** presenta una especial Campaña de Suscripciones: la Campaña de las 4 Décadas.

Todos los suscriptores podrán participar en 2 Sorteos que ofrecen en primer término 2 edificios sólidamente construidos para proporcionar seguridad económica a sus futuros —y ya próximos— propietarios... 2 edificios que se levantan como una firme esperanza... y cercana realidad.

Suscríbase a **EL UNIVERSAL** y aproveche esta magnífica oportunidad.

Y lea —como siempre— todos los días **EL UNIVERSAL** quien tiene 40 años de INFORMAR BIEN A MEXICO... y sigue adelante en su misión.

Suscríbase seis meses, 90 pesos.

2 EDIFICIOS — CAMPAÑA DE LAS 4 DÉCADAS — 2 EDIFICIOS