

¿QUE HACE LA SOCIEDAD?

EN TORNO A LOS PROBLEMAS de la DELINCUENCIA JUVENIL

Por Henri MICHARD

La revista francesa *Esprit*, que dedica a un tema particular la parte sustancial de cada uno de sus números, escogió para el núm. 7 (julio de 1950) el tema de "la juventud delincuente". Parecía entonces que la postguerra había dado a ese problema una virulencia anormal, pero que podía esperarse fuese pasajera. Ocho años después esta esperanza se presenta todavía alejada, y, por lo menos en apariencia, el problema tiende antes a agravarse que a resolverse. El artículo que presentamos no es pues de rigurosa actualidad, y por ejemplo la lista de películas sobre el tema nos parece hoy reducidísima y hasta algo ingenua. Pero la rareza entre nosotros de los estudios de este tipo justifica el interés que las cifras y ejemplos presentados por *Esprit* hace 8 años pueden todavía despertar, si no como datos vigentes, sí como ejemplo de la magnitud del problema, de sus dificultades y de una manera de abordarlo.

DESDE hace unos veinte años, y sobre todo desde la Liberación, la delincuencia juvenil está a la orden del día. La prensa periódicamente se apodera de este tema y los artículos de fondo, con estadísticas impresionantes, alternan con los reportajes melodramáticos, en la más pura tradición de los folletones. En 1947 no se contaban menos de tres revistas francesas especializadas que trataban el problema; ¹ dos subsisten todavía. Los libros sobre la "infancia desdichada", "la infancia culpable", "la infancia irregular", se multiplican con un ritmo casi inquietante, desde el tratado técnico o la tesis, hasta la obra de vulgarización seminovelada. ² Las películas no son menos numerosas. Rusia había indicado el camino con la obra maestra del género, *El camino de la vida*. Francia siguió con *Prisión sin barrotes*, *La encrucijada de los niños perdidos*, *La jaula de los ruseñores*, *El reino de los cielos*, *La jaula de las muchachas*; Norteamérica con *Unos hombres han nacido*, *Ángeles de caras sucias*, *Muchachas enjauladas* (paso por alto muchas otras). Italia con *Suscia*, Hungría con *En algún lugar de*



—Dibujo de Ronald Searle

SUMARIO: *¿Que hace la sociedad?*, por Henri Michard • *La Feria de los Días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Cinco poetas argentinos contemporáneos* • *Los Malabé*, por José de la Colina • *El hombre marginal en la historia*, por Manuel Durán • *Introducción al americanismo literario*, por Emilio Carilla • *Visiones de Bruselas y de Brabante*, por Alfredo A. de Micheli • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Adolfo Salazar*, por Luís Cernuda • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Anaquele*, por Francisco Monterde • *Libros*, por Manuel Durán, Huberto Batis, Alberto Bonifaz Nuño y Carlos Valdés • *Dibujos de Andrée Burg, Bartolí y Jesús Reyes Ferreira.*

Europa, han dado las dos obras actuales más sobresalientes.

Se pudo creer durante un instante en una moda pasajera alimentada por el brote de delincuencia que señaló la ocupación y la postguerra. Pero hay que reconocer que la opinión ha sido tocada en su fondo. El simple hecho de que el cine no vacile en repetir el mismo tema es ya significativo: es la prueba de que el inconsciente colectivo encuentra pasto en él. Otro indicio: los medios oficiales han sido contaminados. Los congresos nacionales e internacionales se multiplican: en diciembre pasado, una sesión de estudios europeos, que tuvo lugar en París, bajo la égida de la O.N.U., realizó un substancial reporte, preliminar de un protocolo internacional.³ El congreso mundial de criminología que se reunirá en septiembre, también en París, dedicará una parte importante de sus trabajos a la delincuencia juvenil.

Más aún: no nos contentamos ya con hablar o escribir: actuamos. Las legislaciones penales están en plena evolución. Las instituciones las siguen. Los métodos de reeducación se renuevan o se crean. La noción misma de "menor delincuente" está modificándose, perdiendo la hermosa simplicidad que le habían dado los juristas del siglo pasado. Pues a medida que nos asomamos más de cerca al problema, se revela más complejo; casi diría uno que más misterioso; también más rico en enseñanzas.

No podré pues en estas pocas páginas dar una visión completa. Me limitaré a una modestísima "introducción".

Algunos datos estadísticos

Todo estudio serio empieza por cifras. Apeguémonos a la regla. En Francia, el número de procesos de menores juzgados en estos últimos años es el siguiente:

1912 . . . 13.870	1943 . . . 34.781
1924 . . . 12.671	1944 . . . 23.384
1936 . . . 10.879	1945 . . . 17.578
1939 . . . 12.165	1946 . . . 28.568
1940 . . . 16.937	1947 . . . 26.841
1941 . . . 32.327	1948 . . . 27.638
1942 . . . 34.781	

Así pues: antes de la guerra un promedio anual de 12.000 casos; con la guerra, una subida vertical y en 1942 un punto culminante con más de 34.000 casos, o sea un nivel casi tres veces superior al de 39; una primera recaída en 44, 45, que traduce sencillamente la desorganización de los tribunales en el momento de la Liberación; finalmente una tendencia a la estabilización alrededor de los 26.000 casos.

Parecería pues que la delincuencia juvenil se ha doblado en los últimos diez años. De hecho, la interpretación de la estadística debe ser más matizada. En primer lugar, aunque la cifra global de 1949 no se conoce todavía exactamente, ciertos indicios dejan entrever que será inferior a la de 1948. Además, la creación de jueces especializados para los niños, en 1945, tuvo por consecuencia una investigación mucho más sistemática de los delitos, que se convierten a menudo en simples pretextos para intervenir en bien del niño: tal magistrado, por ejemplo, hace comparecer ante él a un muchacho que ha robado unas frutas de un puesto, no porque conceda al hecho la menor im-

portancia, sino porque este "robo" le proporciona la oportunidad de sacar al delincuente de un medio familiar corrompido.

Pero, en cambio, desde el decreto-ley del 30 de septiembre de 1935, la vagancia no es ya un delito. En consecuencia las cifras antes citadas no comprenden a partir de 1936 los juicios de vagabundos (alrededor de 5.000 por año). Ahora bien, la distinción entre un delincuente y un vagabundo es puramente formal.

Es pues innegable que la delincuencia juvenil tiende a establecerse en un nivel claramente superior al de la preguerra.

Si nos asomamos más de cerca a las estadísticas, descubrimos que los delitos cometidos por las muchachas son alrededor de cinco veces menos numerosos que los delitos cometidos por los muchachos:

En 1946, 23.985 muchachos delincuentes contra 4.583 muchachas.

En 1947, 22.514 muchachos delincuentes contra 4.327 muchachas.

En 1948, 23.013 muchachos delincuentes contra 4.625 muchachas.

Encontramos la confirmación de la idea corriente de que los medios urbanos son los mayores centros de criminalidad:

En 1946, 6.519 delitos en París contra 22.049 en las provincias.

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, 10° piso,
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

PATROCINADORES

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

En 1947, 5.826 delitos en París contra 21.015 en las provincias.

En 1948, 5.698 delitos en París contra 21.940 en las provincias.

Nos enteramos, sin sorpresa, de que la edad crítica de la delincuencia se sitúa entre los 14 y los 17 años: en Lyon, por ejemplo, sobre un total de 1.172 niños examinados en la consulta de medicina legal, sólo 161 tienen menos de 14 años.

Finalmente encontramos interesantes indicaciones sobre las formas que toma la delincuencia. Los crímenes son raros: menos de 3%. En los muchachos el robo predomina claramente: en 1942, de 3.452 juicios pronunciados por el tribunal del departamento del Sena, se encuentran 2.482 robos simples; en Lyon, de 188 casos sometidos en 1948 al peritaje médico, se cuentan 125 robos (contra 17 delitos de moral, 10 delitos contra las personas, 4 incendios voluntarios y 32 delitos de vagancia). Entre las muchachas el robo es relativamente frecuente: 25 a 30% de los casos; pero son los actos de prostitución los que predominan con mucha diferencia: 60 a 70% de los casos.

Los factores de la delincuencia juvenil

Por muy interesante que sea, la lectura de las cifras constituye una toma de contacto muy exterior con el fenómeno de la delincuencia de los jóvenes. El estudio mismo de sus formas no da sino indicaciones superficiales. El examen de sus causas es el que puede llevarnos hasta el corazón mismo del problema.

A decir verdad, en este terreno, nos encontramos todavía en el estadio en que tomamos una exacta conciencia de nuestra ignorancia, de tal manera que el próximo congreso internacional de criminología se propone modestamente como meta la simple determinación de un método de investigación.

Porque se ha embrollado —o simplificado— exageradamente la cuestión. La mayoría de los que la han abordado hasta ahora, concentrándose en una dirección particular en función de sus preocupaciones personales, de su formación o de su espiritualidad, han puesto de relieve causas diferentes apoyándose sobre estadísticas parciales. Y así vemos acusar sucesivamente a las disociaciones familiares, a las perturbaciones del carácter, al cine, a la prensa infantil, a la debilidad mental, a la habitación-tugurio, al analfabetismo, a la sífilis, a la sociedad capitalista, a la pérdida del sentido de autoridad y de disciplina.

Al hacer esto, no sólo se aísla artificialmente un elemento entre muchos, sino que se recurre a elementos de naturaleza muy diferente.

Tratemos, en la modesta medida en que lo permiten nuestros conocimientos actuales, de desbrozar algunos datos objetivos.⁴ Hay que ser consciente en primer lugar de que la infancia delincuente no constituye una categoría aislada, esencialmente distinta de las otras categorías de niños "irregulares". Se distingue de éstas casi exclusivamente por el hecho de que el delito es un "paso al acto" (y por lo tanto señala más o menos a su autor y provoca una reacción social más o menos violenta). Su etiología se confunde pues en gran parte con la etiología de las inadaptaciones infantiles.

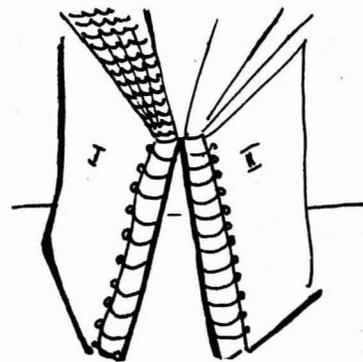
(Pasa a la página 9)



LA FERIA

DE

LOS DIAS



EL LIBRO VACIO

HE AQUÍ un fracaso necesario, probablemente, deliberado; de cualquier modo, más interesante que muchos triunfos.

Josefina Vicens —nombre nuevo en nuestras letras— ha querido registrar en estas prosas, casi noveladas, la dramática experiencia de un hombre que lucha por “escribir”, que no puede hacerlo, y que se limita a dejar correr la pluma, día tras día, sin afán de comunicación ni trascendencia, recogiendo sólo el eco de sus propias inhibiciones y el asedio marginal, apenas entrevisto, de un acontecer precario en torno suyo.

PLUMA CONDENADA

INTENTADO, como en el caso lo está, desde la perspectiva del personaje mismo, tal propósito entrañaba un problema insoluble; pues quien resulta capaz de redactar, según se finge, una obra como ésta, por íntima e intransferible que fuere, por efímero que se juzgue el fruto obtenido, ya no es, en definitiva, alguien que no puede escribir: ha encontrado a pesar de todo una manera de expresarse. En principio, la tragedia de una rigurosa esterilidad literaria no podría ser descrita jamás a través de una pluma condenada, por definición, a la mudez.

EXPEDIENTE

PERO JOSEFINA VINCENS no se ha conformado con semejante insolubilidad. Para tratar de superarla, acude al expediente de suponer dos cuadernos, sobre uno de los cuales “que es una especie de pozo tolerante, bondadoso”, el personaje

va “dejando caer... sin aliño y sin orden” cuanto va pensando. “Me obstino en escribir en éste”, nos explica, “lo que después, si considero que puede interesar, pasaré al número dos, ya cernido y definitivo”. Obvio es agregar que el segundo cuaderno, mientras el primero crece, permanece virgen, escrupulosamente intocado.

DEMOSTRACION

NO DEJA de ser un procedimiento hábil. Mas lo único que la autora consigue demostrar es que José García, su pálido héroe, bien que reducido a la pura



confesión de su intimidad y temeroso, a la vez, del riesgo —o si se prefiere: del impudor— que ella representa y de su fragilidad inoperante, *si es un escritor*. Abrumado acaso por la misma morbosa obsesión que tiene de llegar a serlo; desesperadamente monótono (¿y cómo podría prescindir de esa monotonía, si su labor responde y cede a la idea fija de una infecundidad decisiva?); débil, egoísta, inútil; pero al fin y al cabo, apto para definir en palabras su miserable laberinto y pergeñar la constancia de todos aquellos rasgos, no sin aliño y dentro de un orden evidente. Que el segundo cuaderno se mantenga en blanco, constituye una prueba de inmadura aprensión, de ciega desconfianza de sí y de los demás; en último extremo, de mezquindad neurótica, no de la pretendida carencia de voz expresiva.

¿QUIEN FRACASA?

A DECIR VERDAD, no es Josefina Vicens la que ha fracasado en su empeño; es José García quien ha frustrado en parte, forzándola hacia el verbo, la esterilidad virtual que lo destruye.

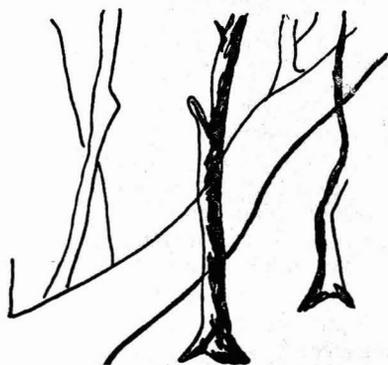
EL CAMINO DIFÍCIL

MÁS ELOCUENTE hubiera sido presentar este drama desde un punto de vista ajeno al de José García, explicando lo que él no puede explicar, enfocando un medio cuya objetiva plenitud él desconoce, enriqueciendo su existencia con otros aspectos que su obsesión unilateral lo mueve a soslayar. Sin embargo, Josefina Vicens prefirió el camino difícil. Emprendió la faena con los solos ojos, con el solo balbuceo de su personaje. Y así, le ha cumplido entregarnos hoy una obra honrada, que si no logra consumar la imposible tarea de hacer hablar a un perpetuo silencio, descubre en cambio el retrato fiel de una “tenue vida sin fulgor”, dominada por la mediocridad y la angustia; y el rumor secreto de esa vida, rumor que inconscientemente va cobrando forma y sentido, a despecho de las opacas fuerzas que procuran disolverlo en la nada.

NO ES UN LIBRO VACIO

ES ÉSTE, sin duda, un libro menor. No por ello deslucen la disciplina —ya profesional— que lo ha engendrado. Lejos de terminar vacío, lo pueblan una original y severa inteligencia, un lenguaje a menudo perspicaz y una sensibilidad digna de mejores, menos virtuosos, aprovechamientos literarios.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

AÑO DE ANIVERSARIOS el de 1958: *La gloria de don Ramiro*, de Enrique Rodríguez Larreta, es de 1908; *Tabaré*, de Juan Zorrilla de San Martín, y *Azul...*, de Rubén Darío, aparecieron en 1888. *Por la vida*, la primera obra de Carlos Reyles, en noviembre del mismo año. La propia vida de Reyles oscila entre fechas terminadas en 8: nació en Montevideo el 30 de octubre de 1868 y murió en la misma ciudad el 24 de julio de 1938. Otros acontecimientos de su vida literaria incluyen dicha cifra: la tercera de sus "academias", *El sueño de rapaña*, se publicó en 1898; los primeros *Diálogos olímpicos*, en 1918.

Como para preparar la celebración de tantos aniversarios reyleanos, se ha impreso recientemente la obra póstuma de Luis Alberto Menafrá, bajo el título escueto de *Carlos Reyles* (Montevideo, Universidad de la República, 1957, 344 pp. + ind.), estudio biográfico y crítico, a la vez. Es una de las Publicaciones del Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencias de Montevideo, cuyo jefe, el profesor Alfonso Llambías de Azevedo, presenta como "la contribución más valiosa que hasta el momento se haya escrito sobre una de las figuras representativas de la literatura iberoamericana". El profesor Tabaré J. Freire tuvo a su cargo "el ordenamiento de sus papeles [de Menafrá] y el cuidado de la presente edición"; esta labor consistió principalmente en distribuir una serie de notas autógrafas de Menafrá al pie de las páginas correspondientes, y en formar apéndices con los textos desconocidos de Reyles (I-V), que interrumpían la redacción de la obra, y con otras notas autógrafas (VI), de carácter más general.

Por la vida (1888), narración panfletaria y autobiográfica, es una obra juvenil, de los 20 años del autor. "Jamás la citó entre sus producciones —dice Menafrá—, e hizo todo lo que estuvo a su alcance para hacerla desaparecer. La primera edición fue muy limitada; posiblemente unos quinientos ejemplares. Sus amigos sabían que le producía enorme satisfacción el regalo de uno de esos volúmenes, para quemarlo inmediatamente. Sin embargo, algunos han quedado. Hemos visto dos o tres y suponemos que existan algunos más. Uno de ellos lo tuvo siempre sobre la mesa de trabajo, pues le agradaba leer el Prólogo, escrito con empaque y soberbia, so pretexto de humildad y sencillez... Creemos que su repudio se debía a razones de índole artística, y no al afán de borrar ciertos pasajes de su vida... Del punto de vista literario, no posee valor alguno... En 1888 atravesaba un período lleno de dudas e inquietudes, que no le permitieron acertar con su auténtica expresión. Además, le faltaba el ejercicio de la expresión, única vía por donde destila la concentrada esencia del estilo original. Sin embargo, y a pesar de sus flaquezas, demuestra que posee capacidad para decir las cosas sin recurrir a las formas corrientes. Su manera es áspera, pero está llena de sinceridad. Es una fuerza poderosa, que desdeña los caminos hechos, procurando trazar su

cauce original" (pp. 53-54). La cita es buena muestra del método expositivo de Menafrá: utilizó los datos de la vida y la obra muy objetivamente, pero acertó a darnos una valoración de cada una de sus etapas.

No siempre usó Menafrá las primeras ediciones de Reyles, a lo largo de su trabajo; por eso la bibliografía cronológica es más indispensable en este libro que no la registra. Se nota que el autor no tuvo tiempo de usar *La conversación de Carlos Reyles*, de Gervasio Guillot Muñoz (Montevideo, Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1955, 55 pp.), N° 2 de la Serie II ("Estudios y Testimonios") de las publicaciones del Instituto dirigido por Roberto Ibáñez. Este simple "testimonio" es valiosísimo para conocer la personalidad, las ideas y lecturas de Reyles, entre 1929 y 1933; debe leerse paralelamente con biografía y crí-



Reyles— "empaque de ave solitaria"

tica de Menafrá, para llenar las lagunas de éste, en cuanto a la información literaria y las opiniones verbales de su héroe. Las dos fotografías que acompañan al folleto y la descripción física de Reyles, tomada de *La cruz del sur*, de Alvaro Guillot Muñoz (Montevideo, 1930), nos presentan a un Reyles de cuerpo entero, no exento de la hondura y complejidad espiritual que se percibe en sus obras: "Pequeño de estatura, pálido y magro, liviano y musculoso, Carlos Reyles tiene cierto parecido exterior con Amado Nervo y con aquel gonfalonero florentino del siglo XIV, Niccolò Da Uzzano, que inmortalizó Donatello, después de la guerra de los Médicis, en un busto policromado, íntegro de vida interior. El rostro enjuto, el ademán displicente, la mirada tajante como hoja toledana, la osatura y rasgos de busto romano, la elevación castellana de la ceja derecha, los labios apenas hilvanados, su empaque de ave solitaria, tal como lo estampó Zuloaga". Imagen patente todavía en el apunte póstumo de Paul Valentín, de 1939, que ilustra esta página, seguramente basado en fotografías.

Un reclamo de Menafrá a los críticos de la literatura americana hace pensar que

la redacción definitiva de su manuscrito es anterior a 1954 por lo menos, o sólo un poco posterior a sus artículos sobre *Carlos Reyles y la generación del 98* y la *Génesis de "El embrujo de Sevilla"*, publicados en "La Prensa" de Buenos Aires, 4 de febrero y 16 de marzo de 1941, y recopilados en su libro, pp. 205-208 y 222-236, respectivamente. Dice Menafrá: "En este sentido, mucho nos extraña que los críticos de la literatura americana pasen por alto a Reyles, cuando se trata de estudiar el Modernismo. Presentan a Rodó, con su opúsculo *El que vendrá*, como el estructurador del programa modernista. Olvidan que sólo comentaba a Reyles, siendo mucho menos categórico que éste. Recién en nuestros días, los críticos se han puesto más o menos de acuerdo sobre la verdadera naturaleza del Modernismo. Y lo más curioso es, que si comparamos sus conclusiones con las ideas de Reyles en 1896, llegamos al convencimiento de que, habiéndole prestado la atención que merece, hubieran llegado más pronto al mismo resultado" (p. 90). El reclamo es injusto después de la inclusión de Reyles en la *Breve historia del modernismo*, de Max Henríquez Ureña (México, Fondo de Cultura Económica, 1954, pp. 229-234), donde se cita el prólogo a sus "ensayos de modernismo", las *Academias* de 1896 a 1898, y se hace justicia a Reyles, porque "ese afán de recoger los latidos del vivir contemporáneo, tan inquieto y complejo, es precisamente uno de los aspectos que dieron carácter al movimiento modernista" (p. 230).

A este respecto cabe señalar, a guisa de complemento de la bibliografía antes apuntada, las páginas que Alberto Zum Felde ha dedicado a Reyles en su *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. El ensayo y la crítica* (México, Editorial Guaranía, 1954, pp. 356-360), no muy halagüeñas al ensayista, metido a predicador de *La muerte del cisne* (1910). Más ecuánime, Arturo Torres Ríosco, había estudiado la vida y la obra de Reyles, a propósito de su muerte en 1938 (*Revista Iberoamericana*, mayo y noviembre de 1939, N° 1, pp. 47-72; y N° 2, pp. 339-351).

Hora es ya de volver a las primeras narraciones y a las novelas que dieron firme prestigio a Reyles; a sus comentaristas de la primera hora: Rodó, Valera, Unamuno, etc., que justipreciaron la obra a la luz de su tiempo. Pueden leerse las críticas de Rodó a las *Academias* (*La novela nueva*, en *El que vendrá*, Barcelona, Editorial Cervantes, mcmxxx, pp. 137-158) y el prólogo a la edición retocada y definitiva de *El terruño* (Madrid, Sociedad General Española de Librería, S. A., 1927, pp. ix-xxix); las de Unamuno, sobre la "envidia hispánica" en *La raza de Caín* (*Obras completas*, III, Madrid, Afrodisio Aguado, S. A., 1950, p. 852), y sobre los temas hispánicos de *El embrujo de Sevilla*, las de R. Cansinos-Assens (*Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1936, pp. 193-201).

La revaloración de Reyles no debe descuidar, ciertamente, su primera filiación modernista; tampoco la influencia que tuvieron sus temas hispánicos en la "generación del noventaiocho". *La personalidad literaria de Carlos Reyles*, que ha estudiado Martha E. Allen (*Revista Iberoamericana*, octubre de 1947, N° 25, pp. 91-115), es más rica de lo que a la simple vista parece.

MEXICO EN LA CULTURA

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

como las mejores del mundo



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

50 ¢ ejemplar



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



XELA

830 Kcs

**BUENA MUSICA
EN MEXICO**

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su di-
nero que le permitirá termi-
nar su Carrera y le ayudará
al principiar su profesión.



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 74 Años al Servicio de México —

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

Mido Powerwind



INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

NO

TENEMOS AGENTES

DE

SUSCRIPCIONES

ADMINISTRACION Y PUBLICIDAD

EN

ESTA REVISTA

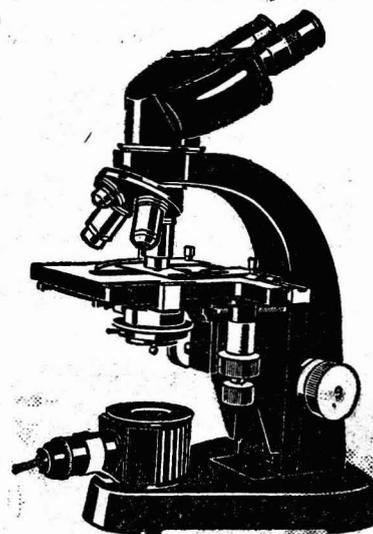


Tacuba 5, Palacio de Minería
México 1, D. F. Tel. 21-30-95

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTO-
RES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el
LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

**CARL
ZEISS**

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15 Desp. 116-119
Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07
México, D. F.

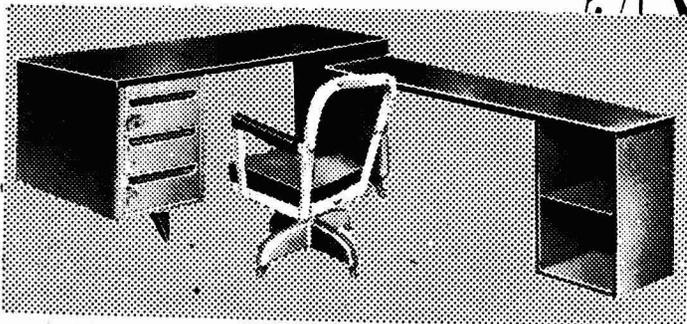
modernicese...

con Muebles de Acero

Steele

SECCIONALES

LINEA **4000**



Funcionales Duraderos Económicos
con 47 piezas básicas se logran fácil-
mente hasta 200 combinaciones muy
útiles y prácticas.

Visítenos y compruébelo

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA

OFICINAS GENERALES
MARIANO ESCOBEDO Y LAGO ALBERTO
TEL. 25-75-00 MEXICO 17, D. F.

SALA DE EXHIBICION
ESQ. JUAREZ Y BALDERAS
TEL. 18-04-40 MEXICO 1, D. F.

que exige calidad
MODERNA CREMA DENTAL COLGATE
que limpia y embellece sus dientes
y combate el mal aliento

COLGATE no sabe a jabón porque
no contiene ni pizca de jabón.
COLGATE no raya el esmalte de los
dientes porque no contiene abrasivos
fuertes.

Sienta en su boca el fresco sabor
único de Colgate. Compre y use la
Moderna Crema Dental Colgate que
al mal aliento combate.

**CREMA DENTAL
COLGATE**

COLGATE
da a usted la MAXIMA PROTECCION
que ha ofrecido hasta hoy
para ayudar a prevenir la caries dental

LAS SONRISAS MAS BELLAS SON SONRISAS COLGATE

Reg No 42248 S.S.A Prop. B-6490/58 2/54

EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

- COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES, por Fernán González de Eslava. 2 tomos (Colección de Escritores Mexicanos, Nos. 74-75) 293-266 páginas, 1958. A la rústica. \$ 30.00.
- HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA. Desde los orígenes hasta nuestros días, por Carlos González Peña. 6ª edición corregida y puesta al día xvi-468 páginas, 1958. A la rústica. \$ 35.00.
- PROMOCIÓN, ORGANIZACIÓN Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 páginas, 1958. Encuadernado en Keratol. \$ 40.00.
- POR LOS CAMINOS DE OAXACA, por Alfonso Francisco Ramírez. 357 páginas, 1958. A la rústica. \$ 25.00.

Distribuidores exclusivos:

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

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

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



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

NO OLVIDE QUE:

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

Cinco Poetas Argentinos Contemporáneos

POEMA

CUANDO llegas
a la hora precisa
algo se despierta
es la hora de tu piel
de tu mediodía
el sol sigue su camino
los niños se agolpan
en los puntos cardinales
tu voz
tu puño vuelve a aclararse
dios mío
deja que por una vez sola
mi palabra rueda a la luz del día
todo es inmortal
ahora
y al viajero que llega
fatigado y tarde
le es permitido callar su nombre
comprendemos
le dicen
puedes sentarte a nuestra mesa
tanta libertad
tanta ardida mudanza
no ha sido en vano
los ojos se vuelven
a la mañana del sueño
han visto lo suficiente
en la calle
entre las sombras
en el aire
en el grito
en el pecado y la salud
han conquistado su alegría.

POEMA

ESTA MANO no es la mano ni la piel de tu alegría
al fondo de las calles encuentras siempre otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido
después del rostro hay otro rostro
tras el canto un nuevo roce se prolonga
y las madrugadas esconden abecedarios inauditos islas remotas
siempre será así
algunas veces tu sueño cree haberlo dicho todo
pero otro sueño se levanta y no es el mismo
entonces tú vuelves a las manos al corazón de todos de cualquiera
no eres el mismo no son los mismos
otros saben la palabra tú la ignoras
otros saben olvidar los hechos innecesarios
y levantan su pulgar han olvidado
tú has de volver no importa tu fracaso
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
y cada gesto cada forma de amor o de reproche
entre las últimas risas de dolor y los comienzos
encontrará el agrio viento y las estrellas vencidas
una máscara de abedul presagia la visión
has querido ver
en el fondo del día lo has conseguido algunas veces
el río sube los dioses
sube murmullos lejanos a la claridad del sol
resplandor en frío
amenazas no esperas nada
sino la ruta del sol y de la pena
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada.

EDGAR BAYLEY

EL AGUA DE LA SELVA

REMINISCENCIAS del otoño espacial.

Es la gala del orden del que participan las fieras,
el infantilismo penal.

Ah, si no tuviéramos esta tierra del amor,
¡Cataratas y cataratas de bestias!

TORMENTA Y SERVIDUMBRE

LA LUNA raya al rapaz de los ojos de ganso. Entra una sombría corona de sombra y agua hirviente. Un relámpago crea la guardia del amor entre los astros. Adiós, adoración del sueño, hija de los caballos, que arrancas los limones por la noche con tu muñeca de sífilis golpeada por el rey del estero.

LOS VIAJES REALES

SÓLO los amores podían reclinarme sobre su propio arpegio real de inocencia y de incendio.

Los fuegos de las graciosas tristesimas cuyo rostro se enciende y se apaga a la entrada de los túneles con puertas de manzanos.

LOS CORREOS NATALES

ESPECIALMENTE sacado de la arena, de la arena con agua, ¿odias las tumbas peligrosas?

Color sagrado de los niños perdidos en las lagunas de noviembre, el agua es el deseo inmortal, el bestio puro nace de los manantiales que sorprenden.

Nadie puede decir nada contra las siestas de la tierra, no tengáis miedo a los pequeños monarcas de la siesta: los niños ignorados por mi madre boquiabierta en el Templo del Fuego.

Oh víctima de la casa roja tragando todo el sol, no has sabido defenderme de los viejos correos natales, los pequeños de ojos de azufre y agua sangrante golpeando su unidad en mi pecho.

FRANCISCO MADARIAGA

LA SOLEDAD O ES ELLA

ELLA abre sus brazos al horizonte
pero el mar es tan grande
que sólo una gaviota la atraviesa

ella abre sus brazos al mundo
abre sus brazos pero es tan grande el dolor
que sólo se acercan los niños

ella abre sus brazos a la oscuridad
abre los brazos pero no viene nadie
y entonces el hombre que la habita fuma
y la hace toser.

LOS VISITANTES

¿QUÉ HEMOS venido a traerte, hermana en suspenso, amante,
para romper esta muralla nocturna de frío y de temor?

Creíamos llevarte las maravillas de la tierra, pero en tus brazos,
en tus brazos hemos sabido que no teníamos nada que fuera
para ti.

PARA ELLA LA VIDA ES SIMPLE

PERO nos es difícil a nosotros, hombres de un duro tiempo
de elección.

Sabemos leer y las fronteras nos detienen —hemos aprendido
demasiado—, pero ella pasa.

Criatura de ojos grandes y extraordinarios, ella los vuelve al
recién venido, y ha olvidado el horror que le siguió otras veces,
en casos semejantes. En este mundo de simulacro y deslizamiento,
sólo ella ha podido conservar una mirada de asombro.

Puedes tomarla un día entre tus brazos para asir la belleza
del mundo.

Pero es preciso partir. Hay tanta nieve, tanto dolor más lejos,
que no demorarse aquí es casi un deber, un asunto de honor.

¿Pero qué harás en otra parte, oh soberbio incapaz, maldito
enamorado?

COMO INMENSO ES EL MUNDO...

YO CONOCÍA tu rumor en mi alma, y en mi alma eras libre de hacer cuanto quisieras. Yo conocía el sol de tu presencia, y te llevaba en mi alma como el mar, como el viento hubieran querido llevarte. Yo cambiaba tu cuerpo por el mío, yo era la eternidad.

Al azar te encontraba, una y otra vez, y el mundo era demasiado grande, como para retenerte o como para que nuestros destinos se contradijeran. (Y tú, tan parecida al aire de pronto, eras tan libre como yo, y nos cambiábamos sin saberlo, sin vernos, sin descubrirnos la razón de nuestra maravillosa indolencia). Pero esta sombra no durará, no durará.

RAÚL GUSTAVO AGUIRRE

HIJA

ELLA se salva y crece sobre mis fisuras, sobre la piel que se ha secado, sobre el tambor que suena lejos.

Ella también será el primer amor para alguien.

EN EL DILUVIO

LOS SALTOS que imitan y entretienen dolorosamente al mundo, no cobijan la gracia, no esconden la esperanza.

Venías a escuchar, pero has confundido los brincos de la maravilla, el cuero del desastre.

Sin mirar casi, te has topado con los errores y la bondad: has visto algo.

Oye.

Oye, ahora: con ese galope la música ordena sus ruidos.

TELON CORRIDO

HIJA del largo viento
dónde está
la vieja inquietud
y la corteza de la crueldad
y la mirada de tu tiempo
dónde está

y tu bondad
tu ancho riesgo de amor
dónde está
hija del aire
sorpresa que huyes

dónde ha de saltar
tu grito compartido
tu libertad oculta

dónde estará la forma
de tu abandono
el pliegue distraído y hondo
de la tibieza
que te secunda

dónde cobijas
los días prohibidos
los días que aún
no concluyeron

esa tela turbia
que recién
puede empezar.

FRANCISCO URONDO

SIMUN

CANTA, aliento irreparable.

Tu mano pule las curvas ávidas del mundo, gasta el aire, nada en su propio abismo sobre los desiertos más recientes y espera dominar aún desde el pasado con una tierna oscilación,

ULTIMO CIELO

DÍA
hecho para mí
día cargado
insomne
sólido
yo me dejo llevar
día de días
señor
como una hoja
yo beberé tus aguas
navegaré tu altura
caeré contigo
día de prisión
de luz
alto
insolente
tu cara para todos

EL CORAZON DIVIDIDO

JIRA el asombro
sobre las islas del verano
el aire mueve
la dulce maravilla
el sol de pájaros
oh ávida voz
gracia cansada
cadenas de tu rostro

AMORE

LA MANO rápida y feliz
abrió un aire demente
la mano lenta canta en la boca del mundo
clima suntuoso y fértil
donde las bellas nadadoras
beben
al borde del silencio.

QUERER ES PODER

DESNUDOS
ante la noche o la miseria
la mirada sangrante
hace la luz del día

RODOLFO ALONSO

NOTICIA SOBRE LOS AUTORES

Edgar Bayley nació en Buenos Aires en 1919. Fue uno de los iniciadores del movimiento invencionista. Participó en la dirección de las revistas "Arturo", "Arte concreto - invención", "Conjugación de Buenos Aires", "Poesía Buenos Aires". Ha publicado: "Invención 2" (1945), "En común" (1949), "Realidad interna y función de la poesía" (1952). Las ediciones Poesía Buenos Aires publicaron en 1954 una antología de sus poemas en la colección Poetas Argentinos Contemporáneos. En 1951, un grupo de jóvenes actores estrenó su "Farsa de primavera". Tiene escrita, además, otra obra de teatro: "Dulio". Dirigió el "Teatro Contemporáneo". Traduce a poetas y escritores extranjeros.

Francisco Madariaga nació en Buenos Aires en 1927. Vivió en la provincia de Corrientes sus años de infancia. Colaboró en revistas y otras publicaciones. Ha publicado: "El pequeño patíbulo" (1954). Tiene en prensa su segundo libro de poemas: "Las jaulas del sol".

Raúl Gustavo Aguirre nació en Buenos Aires en 1927. Fundó y dirige, desde 1950, la revista y ediciones "Poesía Buenos Aires". Ha publicado: "El tiempo de la rosa" (1945), "Cuerpo del horizonte" (1951), "La danza nupcial" (1954), "Poèmes" (versión francesa de la revista "Botteghe oscure", 1954), "Cuaderno de notas" (1957). Además: "Antología de una poesía nueva" (1952). Ha publicado una amplia tarea de traducción y difusión de poetas contemporáneos. Colabora en importantes publicaciones del país y del extranjero. Tiene en prensa su último libro de poemas: "Conocimiento previo".

Francisco Urondo nació en Santa Fe en 1930. Ha viajado por el país con los títeres del "Retablo de Bartolo". Colabora en publicaciones argentinas y extranjeras. En 1957, organizó en Santa Fe, con los auspicios de la Universidad del Litoral, la "Primera Reunión de Arte Contemporáneo". Ha publicado: "Historia antigua" (1954). Tiene en prensa: "Lugares".

Rodolfo Alonso nació en Buenos Aires en 1934. Desde muy joven colabora en publicaciones del país y del extranjero. Ha publicado: "Salud o nada" (1954), "Buenos vientos" (1956), "El músico en la máquina" (1958). Tiene en prensa otros dos libros de poemas: "Duro mundo" y "El jardín de aclimatación". Traduce a poetas y escritores extranjeros.

LOS MALABE

Por José DE LA COLINA

Dibujos de BARTOLI

TOMÁBAMOS el café bajo el parasol circular, mirando un mar liso y resplandiente de luz y volviendo las espaldas a las casuchas de madera gris que se veían amontonadas allá abajo como por un colérico manotazo de gigante. Los barcos paraban allí a recoger el café que don Francisco Malabert enviaba a los Estados Unidos. A eso y nada más. Los marineros no bajaban a beber y pelear en la única taberna del puerto, ni a vaciar su lujuria en un cuerpo negro o mulato. No; allí sólo cargar la mercancía —los miles y miles de sacos con las invariables letras en negro: *Malabert*— y descargar algún piano de cola, algunas cajas de vino, algunos finos perfumes, algunos frondosos sombreros o un automóvil último modelo (encargos de los altos empleados de la compañía, de sus mujeres o bien de la misma familia Malabert).

Durante cuatro soleados atardeceres yo había intentado obtener para mi compañía una importante rebaja sobre una partida de café, pero a pesar de mi persuasiva labia —de eficacia comprobada por mi magnífica historia de agente— no conseguía atraer al viejo hasta la transacción. Aquella tarde, como las anteriores, don Francisco me escuchaba cortésmente. Es decir, escuchaba mi voz, atendía a mi gesto, pero rechazaba las palabras, las ignoraba. Aún me pregunto que había de irreductible en aquel mulato sesentón de piel casi azul, de labios finos, de recortado ademán y elegante atuendo blanco. Tomaba un sorbito de café, otro de ron, me miraba un momento, miraba hacia el mar, bebía un trago de café, otro de ron y me preguntaba, la voz quebrada intentando ocultar el origen tropical, esforzándose en una buena pronunciación castellana:

—¿Le parece a usted, don Felipe?

Y yo redoblaba mis razones, traía a colación argumentos patrióticos. Porque represento a una compañía cuyo membrete, al menos, se imprime en español: “La Consolidada Mercantil, S. A.”

Y don Francisco Malabert:

—¿Le parece, don Felipe?

Su pequeña mano cuidaba de que la ceniza del cigarro no cayera en sus cegadoras ropas. Uno de sus pies, casi de niño, balanceaba dulcemente una sandalia.

—¿Le parece a usted, don Felipe?

Aquel hombre tenía colgado el corazón de un cable de acero. De las rendijas de sus ojos salía muy poco de aquella mirada que parecía un tranquilo humo interior.

—¿Le parece a usted?

El mar refulgía, el sol giraba en el cielo, carbonizando los ojos. Un runrún tartajeó en la lejanía, acercándose hacia nosotros; distinguí sobre la palpitante llanura de agua un punto que trazaba detrás suyo un surco de espuma. El punto adquirió el aspecto de un escarabajo y, finalmente, su más auténtica apariencia: la de una lancha a motor. El blanco surco se hacía circular, apuntaba hacia un pequeño embarcadero de la bahía.

Don Francisco Malabert se inclinó; sacando la cabeza del círculo de sombra, y

lanzó toda su mirada hacia la embarcación. Sus ojos no pestañearon hasta que el runrún no se detuvo en el desembarcadero; un negro joven, en pantalón de baño, saltó a tierra, amarró la lancha y entró en una caseta. Don Francisco recogió su mirada, suspiró y dijo:

—Muy bien, don Felipe, tendrán ustedes la rebaja.

El asombro y el contento cayeron sobre mí como una catarata de dólares. Hubo un paréntesis de silencio. Luego, don Francisco, otra vez la mirada escondida tras las inescrutables rendijas, el pie columpiando la sandalia, añadió:

—La partida saldrá en cuanto arribe el “Espíritu Tranquilo” ¿Le parece a usted?

La voz se deshizo en el sol, junto con el humo de su cigarro.

Eran monótonos los días en espera del buque principal de la flotilla Malabert, el “Espíritu Tranquilo”. La biblioteca de aquel caserón de múltiples patios y pasillos sólo me ofrecía libros sobre historia y economía... y además en francés. Pensando en la ganancia que arrojaría mi tanto por ciento en aquella comisión, procuré ser por lo menos un huésped divertido para la pequeña y elegante momia azul y sus dos hermanas, doña Rosario Dulce y doña Gloria de los Angeles Malabert, solteronas algo más que maduras. Había advertido que ninguna de ellas se hablaba con su hermano, salvo para darle los buenos días, las buenas tardes y las buenas noches. De modo que en las sobremesas nocturnas debí repartir mi conversación entre don Francisco y las dos hermanas, las dos sesentonas atrincheradas en un acre olor de santidad, en un silencioso aire de intransigencia; intransigencia para él, para su mundana elegancia, para su mirada, para sus gestos, o quizá para algún error cometido en un ayer no muy lejano. En retribución a mis *interesantes charlas*, las señoritas me obsequia-

ron con repetidos conciertos gramofónicos de Verdi y Schubert.

Una tarde, víspera del arribo del barco, recordé que no conocía el poblado —que bien podía llamarse Malabert, porque ese era el nombre del que lo hizo surgir de la nada, o mejor dicho, del café, en aquella olvidada costa. Me extrañaba que el mismo don Francisco no me hubiera invitado a visitarlo. A decir verdad, nunca había visto al viejo dar un solo paso más allá del caserón...

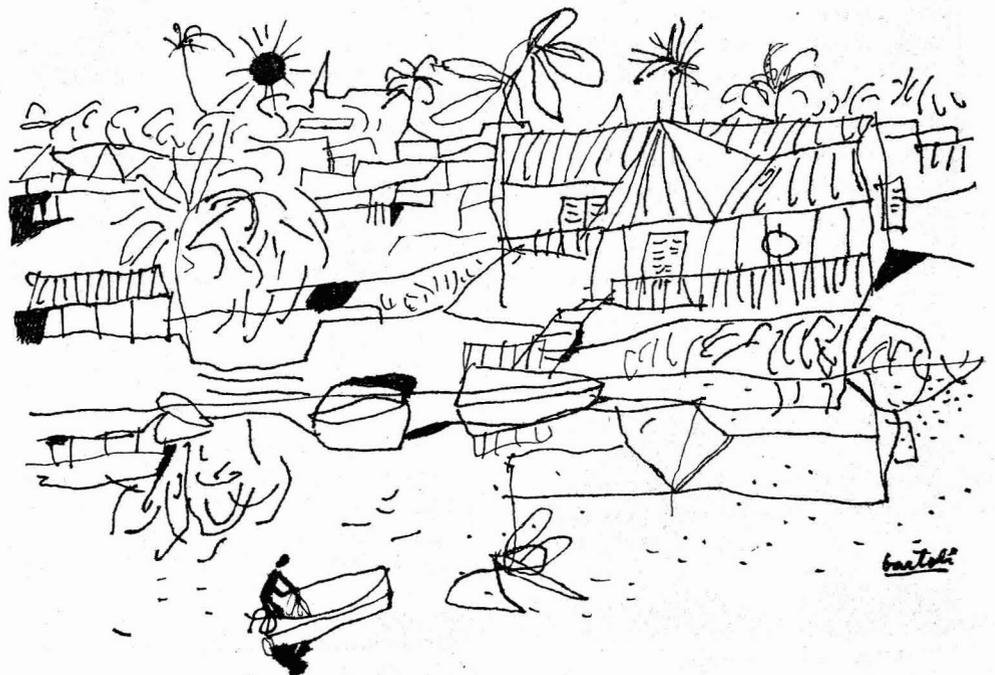
Decidí proponer a don Francisco un paseo por sus dominios. Lo hice cuando admirábamos su amplia colección de mariposas —mariposas cruelmente fijadas con alfileres al terciopelo escarlata de sus cajitas. Don Francisco me miró repentinamente, algo alterado, despegó los labios, creo que para aceptar. Escuchamos el frufrú de doña Gloria de los Angeles cruzar la sala, perderse en el corredor. Don Francisco bajó la cabeza.

—Oh, le acompañaría encantado —murmuró—, pero ellas... Quiero decir, yo... ¿Me disculpará usted si le digo que me es imposible acompañarlo?

Apresuradamente, me ofreció su automóvil, pero lo rechacé diciendo que prefería estirar un poco las piernas. Me despedí con un gesto vago, como si fugazmente hubiera cruzado su ánimo el intento de retenerme.

Así que recorrí el pueblo. Pero acaso la palabra pueblo sea un nombre excesivo para aquellas dos líneas paralelas de casas de madera gris, en medio de las cuales sólo había un espacio de tierra aplanada, con charcos y pedruscos, que tampoco merecían llamarse calle, aunque de cuando en cuando pasara por allí un flamante automóvil. Pero los del lugar decían pueblo porque había una taberna, una peluquería, una iglesia, una tienda que tenía de todo un poco. Al final de la... bien, llamémosla calle, estaba la estación ferroviaria, con los destartados vagones que traían de tierra adentro el café de don Francisco.

En veinte minutos había finalizado mi paseo y, un poco deprimido, busqué el mar. Al pasar por un desembarcadero reconocí una lancha y un negro joven con pantalón de baño guinda. Sí, eran los mismos. La lancha, se balanceaba en el agua dando ligeros tirones a la amarra,





como si quisiera tímidamente irse mar adentro. El dueño, con el sombrero de paja inclinado sobre los ojos y las manos enlazadas bajo la nuca, yacía sobre ella bien despatarrado, moviendo los dedos de los pies.

—¡Ola, blanco! —gritó al verme—. ¿Paseando?

—Sí —respondí, deteniéndome—. ¿Descansando?

—Ya tú veh. Ehperando la brisa, que no ha de tardá en llegá. Aquí el só eh un tormento de crihtiano. Pero tú llevah un buen sombrero pal só. Se ha de sentí frehquito el melón, ¿no eh verdá, blanco?

Me acerqué a él, divertido.

—Oye, blanco, de verdá: súbete aquí a gosá del balanceo.

Saturado como me hallaba de Verdi, Schubert y familia Malabert, pensé que la charla del negro me haría olvidarlos; lo que realmente olvidé era que el sello de los Malabert estaba impreso en todo, hasta en el aire de aquel lugar. Subí al bote y una blanquísima medialuna me saludó desde el rostro oscuro.

—Tú veh, s'está bien aquí, ¿eh, blanco?

—Muy bien.

—Es tó lo que yo pido, tó lo que yo pido.

La quietud nos rodeaba. Como si sólo unos metros de agua se balancearan bajo el bote. Y el sol flameaba arriba, quemando un cielo blanco. Miré hacia la casa de los Malabert: en la terraza vigilaba solitario el rojo parasol. El negro había seguido mi mirada.

—¿Te acomoda don Paco Malabé, blanco?

—Es un caballero —dije.

—Sí señó, qué caraho. Un caballero, un perfeto caballero. Y una persona de verdá verdá. Mira, blanco, ahí donde tú lo veh a Paco Malabé tan caballero y tan millonario, él se venía con mucho gusto a platicar acá con nosotros...

Meneó la cabeza, mirándose los dedos de los pies.

—Pero no lo dehan... —dijo.

"Imposible", me había dicho don Francisco. Imposible. Eso había dicho el poseedor de los cafetales más extensos del mundo, el dueño de cuatro barcos de carga y de todo objeto, animal y ser humano de aquellos lugares.

—Esah cañah sin asúca, esoh esqueletoh con faldas no lo dehan ni sacá lah narish. Sólo para ir a misa.

Casi lo tenía en mis oídos: el frufú de la falda de doña Gloria de los Angeles Malabert.

—No lo dehan...

—¿Por qué? —pregunté—. ¿Está enfermo?

—¿Enfermo, dise? Según como tú lo veh. Sí señó, según como tú lo veh. Aunque pué que se le llame enfermedad, pué.

—¿Qué le pasa, entonces?

El negro hurgó con su mirada en mis ojos, movió el brazo hacia atrás, palmeó el motor de la lancha.

—¿Te fijah, blanco? Eh un motó Disel. Un Disel de loh buenoh. Arranca casi solito.

Siguió palmeando el metal. Paf paf paf... Callábamos. La sombra veloz de una gaviota me cruzó la frente sudorosa, como queriendo enjugármela. Allá lejos, detrás de las ondulantes paredes de calor, bufaba un automóvil.

—El me lo regaló —añadió el negro—. Y te voy a desí por qué, por un favor de ná, sólo por callarme la boca.

Me miró inclinando la cebeza a un lado, la quijada suelta.

—Oye, blanco, ¿tú me dah tu palabra de caballero que no se loh cuentah a nadie? ¿Que no cuentah lo que yo te voy a contá?

—Palabra de caballero.

—Júralo.

—Lo juro.

—Pueh tú veráh...

Una mañana de domingo, Nepomuceno Sánchez, recostado en su bote, esperando la brisa que no tardaría en llegar, soñaba, como siempre, con su motor Diesel y calculaba los años y centavos de espera que iban de aquel día al motor. Y salían muchos años, demasiados centavos. Y Nepomuceno suspiraba.

En uno de sus cálculos vio venir las tres correctas figuras de los Malabert: don Francisco y sus hermanas. Iban al cobertizo que hacía de cochera, en donde estaría esperándolos, ya con el motor en marcha, aquella eficaz combinación de Cadillac y chofer blanco que don Francisco adquiriera hacía poco.

Don Francisco saludó al joven negro:

—¡Ola, Nepomuceno!

—¡Ola don Paco! —saludó el negro con su voz de tronco húmedo—. ¡Ola, niña Gloria de loh Anheleh, niña Rosario Dulce!

Pero doña Gloria de los Angeles y doña Rosario Dulce eran así: no saludaban a un negro aunque les pusieran brasas bajo los pies. "¡Pobre don Paco, viví entre esoh dóh ejqueletoh!" Tan buena persona, tan caballero que sus millones y millones no le impedían tomarse una o dos cervecitas con los negros en la taberna de Concepción Mejía.

Los Malabert entraron en el cobertizo. Un minuto después salió de allí el automóvil, un zumbido envuelto en metal que se perdió entre las palmeras calvas y las ondas que el calor meneaba perezosamente sobre la carretera.

Un enorme, un quieto espacio de sol y de silencio. El mar dejando sobre la arena morosas planchas de agua. Una gaviota repitiendo su milésimo círculo en la altura. Luego, la silueta recortada en blanco, de pequeños pasos saltarines, don Paco Malabert, apareció caminando por la vere-



dita costera, venía hacia Nepomuceno, ya llegaba, decía:

—Negro, yo quiero que tú vengas a casa, que deseo hablar contigo.

“Y qué caraho, blanco, yo le seguí, porque pa eso tá uno, y máh cuando la gente eh de verdá verdá. Y me llevó al caserón, abrió la puerta y entramoh loh doh en lo ojcuero, tú te imaginah, ahí loh doh solitoh...”

Los dos, el atlético negro en traje de baño guinda, y el mulato rico, delgado, pequeño, con sus labios finos, sus canas, sus ojitos soñadores. Ahí, en la húmeda sombra del zaguán, a unos pasos del jardín incendiado en colores.

“Y entonseh noh vimoh un ratito, ¿te fijah?, yo a él y él a mí. Y luego don Paco Malabé me dise con una vosesita de ná, me dise:

—Oye negro, ¿tú me hablasteh una vé de un motó?”

En aquella mañana dominical, una vez terminado el servicio religioso, doña Rosario Dulce y doña Gloria de los Angeles Malabert vuelven en el impetuoso coche, inquietas porque su hermano las abandonó en pleno sermón del padre Barriga, y Paco nunca había hecho eso. Dan prisa al chofer, le palmean el hombro, para llegar pronto a casa y enterarse de si Paquito está enfermo, en cuyo caso sacarán de cajones no abiertos en muchísimo tiempo toda una romería de yerbas medicinales, de pastillas infalibles, de benéficas pomadas, y le harán tomar humeantes infusiones, lo acostarán en la gran cama en que el pobrecito quedará como náufrago, y volverán a sentir que es un niño que juega al enfermo para darles oportunidad de sacar a relucir los tesoros de ternura que ellas, ¡ay!, guardan en el interior de sus secas estampas.

Descienden del coche, las dos caminando bajo sus sombrillas de color impreciso (acaso verde, acaso amarillo), las dos agitando los armatostes que ahuecan sus vestidos; se llegarán al portón de noble madera labrada, harán que el aldañón, la principesca mano metálica y verdinegra, dé tres golpes —que resuenan en todos los pasillos, en todas las habitaciones, en el jardín, en toda la amplitud inmóvil y callada que habita la mansión—, esperarán, volverán a tocar, pero antes del tercer aldabonazo, la puerta rechina alejándose de los nudillos de Rosario Dulce, y un soplo de fresca penumbra roza a través de los velos los rostros arrugados.

—¿Paquito?

Avanzan por el pasillo, sus nerviosos murmullos apagados por el murmullo de las faldas, avanzan y pasan la sala, una alcoba, y luego otra —es la de Gloria de los Angeles, y el armario muestra los cajones abiertos, desbordando ropas revueltas—, llegan a la habitación de Paquito, empujan la puerta, y entonces se han quedado quietas como por un fogonazo de magnesio: en la habitación, de pie, hay una mujer extraña, una mujer pequeña, de piel casi azul, de labios delgados, de ojitos que encierran un lento humo interior; luego una fugaz silueta negra y guinda ha saltado por la ventana, se oye su zambullida en el mar, mientras esa mujer, esa desconocida mujer de apellido Malabert, sonríe temerosa, recordando que cuando Paquito, hace muchos años, en la infancia, se disfrazó de niña, el entonces vivo señor Malabert lo castigó con dos meses de encierro en casa.

¿QUE HACE LA SOCIEDAD?

(Viene de la página 2)

Después de tomar esta precaución, comprobemos que, cuando se plantea el problema de las causas, es ya un hábito oponer las causas individuales y las causas sociales.

Las causas individuales, las que dependen de la estructura personal del sujeto, son, por ejemplo, una enfermedad del sistema nervioso, una anomalía del carácter, una debilidad mental o motriz (la inmensa mayoría de los delincuentes son caracteriales, cerca del 40% son débiles mentales).

Las causas sociales, las que dependen del medio vital, son, entre otras, la miseria, la habitación-tugurio, la no frecuentación escolar y, sobre todo, las deficiencias de familia, bajo todas sus formas (85% de los niños delincuentes provienen de familias disociadas).

Es curioso observar de paso que las dos reacciones contradictorias de la sensibilidad popular, frente a la criminalidad de los jóvenes, se explican por el hecho de que el acento se carga unas veces sobre unas de estas causas y otras veces sobre las otras. Sobre las segundas: y el niño aparece como una “víctima”, se tiene piedad de su suerte, indignan las medidas represivas de que se le hace objeto

por añadidura. Sobre las primeras, y vuelve a ser responsable, es el “golfo”, la “semilla de canalla” contra la que hay que actuar severamente.

La distinción es clara, seductora en su simplicidad, demasiado clara, por desgracia, y demasiado simple.

En primer lugar, la noción misma de *causa* no resiste a un examen objetivo. Un delito no puede nunca reducirse a un mecanismo elemental, cuyo punto de arranque puede individualizarse y definirse limitativamente (como por lo demás, un acto normal tampoco). Hay siempre entrelazamientos complejos de un conjunto de elementos más o menos heterogéneos. Por eso vale más hablar de *factores* que de *causas*.

Además, en cada una de estas dos categorías, los diferentes factores que el análisis puede individualizar se condicionan unos a otros. La interdependencia de los factores biofisiológicos es demasiado conocida para que sea útil insistir. La de los factores sociales aparece fácilmente: en una familia disociada, por ejemplo, el niño, mal vigilado, faltará a la escuela, vagará por las calles, frecuentará exageradamente el cine.

Finalmente, los factores sociales no bastan nunca para explicar un delito: el medio no condena sin apelación a la delincuencia. Los factores individuales muy rara vez son suficientes: hay los pocos casos en que interviene una forma bien clasificada de enajenación mental (secuela de encefalitis, epilepsia, demencia precoz); hay sobre todos los casos de perversión constitucional. El síndrome clásico es bien conocido: el sujeto es inafectivo, inintimidable, incorregible; hace el mal por el mal, por placer. Pero es muy raro que se llegue a semejante diagnóstico. Además, en la práctica, es casi imposible distinguir la perversión constitucional de la perversión adquirida; y, en la segunda hipótesis, lo social ha influido.

En la génesis de los actos delictuosos del niño hay pues interdependencia estre-



“vagará por las calles”



“nuevos apaciguamientos”

cha de lo social y de lo biopsicológico; dicho de otra manera, concurrencia de *circunstancias* favorables y de un *terreno* receptivo.

Esta interdependencia resalta más claramente aún cuando se analiza el proceso de acción de los factores sociales. No hay simple condicionamiento exterior al sujeto. Apenas se puede pretender a veces, cuando el niño afiliado a una banda, o arrastrado por adultos, no hace más que seguir a los otros, que haya intervención de la restricción social que le era cara a Durkheim, bajo su forma más elemental, más periférica. En la inmensa mayoría de los casos, la acción del medio se traduce por una modificación profunda del psiquismo. Aquí es donde se plantea el problema crucial de los factores "psicogénicos". Bien sabida es la importancia que los psicoanalistas conceden a los conflictos del niño con su medio vital, esencialmente con su medio familiar, y a las reacciones afectivas que de ellos resultan. Se sabe que, en virtud del automatismo de repetición, estos conflictos tienen tendencia a ser revividos indefinidamente. Los que el adolescente resuelve por medio de un delito deben ser pues interpretados como la reviviscencia de los que ha sufrido durante su primera infancia. Algunos trabajos recientes, los de Aichorn, de Alexander y Staub, de Redl, de Bawbee revelan poco a poco la importancia de estos mecanismos. Alexander y Staub, por ejemplo, insisten sobre la acción de los comportamientos autopunitivos. Bawbee, estudiando con método el caso de 44 jóvenes ladrones, demuestra que sus robos se explican por una frustración materna. A la luz de estos trabajos se comprende mejor el papel predominante de las disociaciones familiares, que las estadísticas ponen de manifiesto groseramente. Hay aquí un dominio cuya riqueza empezamos a entrever y cuya exploración es susceptible de renovar no sólo la idea que tenemos del mecanismo de la delincuencia juvenil, sino también, en parte, nuestros métodos de curación.

Se comprende ahora por qué insistía desde el principio en la complejidad del problema y en la precariedad de nuestros conocimientos.

La legislación francesa y la infancia delincente

Una vez cometido el delito, la sociedad interviene. En algunos países, es un organismo administrativo el encargado de tomar las decisiones relativas a los menores delincuentes: en Suecia, por ejemplo, es, en el marco de la comuna, el "Consejo para la protección de la infancia". Francia, como Inglaterra, mantiene la competencia de la autoridad judicial, pero dispone de un juez especializado: *el juez de los niños*, y de un tribunal especializado: *el tribunal para niños*. Desde hace poco tiempo, por otra parte. El sistema del código penal de 1810, inspirado en la teoría clásica de la responsabilidad, reposaba todo él sobre la noción de "discernimiento". El menor de menos de 16 años⁵ que había actuado "con discernimiento" era condenado exactamente como el adulto (gozaba únicamente de la excusa atenuante de minoría de edad); si había actuado "sin discernimiento", era absuelto y, o bien devuelto a su familia,

o bien confiado a una casa de corrección hasta los 20 años.⁶

El sistema era de una bella simplicidad lógica, pero únicamente represivo, y se basaba en una pura abstracción, sin correspondencia con la psicología real del niño. Se necesitó un siglo para llegar a una primera reforma de conjunto: la ley del 22 de julio de 1912 reconoce irresponsable al menor de menos de 13 años, instaura el régimen de la libertad vigilada y crea un tribunal para niños; pero no especializa a los magistrados⁷ y mantiene la *noción de discernimiento*, lo cual le quita todo alcance práctico. Sólo después de la Liberación el legislador dota al menor de justicia con un estatuto verdaderamente protector: la ordenanza del 2 de febrero de 1945, aunque sigue en la línea de la ley de 1912, individualiza el derecho de la infancia delincuente hasta el punto de hacerla salir casi del derecho penal. Organiza, en efecto, un procedimiento simplificado e instituye el



"causas sociales: la miseria"

juez de los niños. Este dirige normalmente la investigación (el juez de instrucción no interviene ya sino excepcionalmente, cuando el asunto es complejo). Sólo él puede tomar ciertas medidas protectoras sin ningún formalismo, después del simple careo del niño y de sus padres en su gabinete. Y la noción de "discernimiento" desaparece por fin.

El problema por resolver no es ya un problema penal; no se trata de valorar el grado de culpabilidad; se trata de determinar las medidas de reeducación que hay que adoptar. El juicio no está ya vuelto hacia el pasado, sino hacia el porvenir; el delito se borra totalmente detrás de la personalidad del delincuente; ya no es a la materialidad de los hechos adonde van a dirigirse los esfuerzos de conocimiento del magistrado; la asistente social, el médico, el psicólogo, el observador se convierten en sus auxiliares indispensables. Y él mismo, arrancando a sus preocupaciones de mero jurista, ve evolucionar sus funciones hacia las de un verdadero educador: de grado o por fuerza, *se convierte en un personaje social*. No deja, a veces, de asustarse de ello. Pero no es posible ya ninguna vuelta atrás. La evolución prosigue, ineluctable.⁸

Principios de la reeducación

Después del juicio viene la reeducación. Después del magistrado interviene el educador especializado.

Decir reeducación es decir en primer lugar "reclasificación social". El delito es casi siempre índice de un comportamiento habitualmente asocial, una manifestación particularmente brutal o torpe de una inadaptación crónica. Hay que "readaptar" al niño, volverlo a insertar en el marco de la vida normal. Ya sé que se preguntarán en seguida: ¿Qué es una vida socialmente normal? ¿No es normal, según eso, la vida de la *demi-mondaine* que todos los días sube en Cadillac por los Campos Eliseos? ¿O la del traficante que navega hábilmente en las fronteras del código penal?" Claro. Pero el educador es un ser sencillo y sin malicia. No trata de resolver problemas que escapan de su dominio directo. Comprueba, por experiencia, que el aprendizaje de un oficio, al instalar al muchacho en el mundo del trabajo, lo estabiliza; estima pues que lo ha "reclasificado" cuando lo ha dotado de una sólida formación profesional. Y la educadora estima que ha reclasificado a una muchacha cuando la ha preparado para sus futuras funciones de ama de casa y madre de familia, y cuando por añadidura —porque podría no casarse— le ha dado igualmente un oficio.

Pero ni el educador ni la educadora se quedan ahí. La reclasificación no es más que la primera etapa de la reeducación, la más exterior. Los resultados a que conduce pueden ser precarios, en efecto; poner un oficio entre las manos del adolescente no basta: si se deja subsistir en él la insatisfacción que su delito había intentado resolver, hay el riesgo de que un buen día empiece a buscar nuevos apaciguamientos en nuevos delitos. Y además, si no se apunta más alto, pueden tentarnos medios demasiado simples; podemos orientarnos hacia la adquisición de un conjunto de reflejos condicionados, hacia una verdadera *domesticación*; en el plano de la estricta reintegración social, el método puede ser eficaz: el estado, por ejemplo, a que había llegado en 39 la juventud alemana es prueba de ello. Pero no hay que olvidar que la fabricación en serie, según un modelo oficial, de buenos obreros y de buenas madres de familia, no sería más que una grosera caricatura de la reeducación.

Toda reeducación verdadera no puede ser más que *personal*; más allá de la socialización del delincuente, aspira a su liberación, al florecimiento de su persona.

La calidad de la reclasificación corre parejas, en general, con la calidad de la reeducación personal. No siempre, sin embargo. Puede haber entre nuestros delincuentes auténticas vocaciones asociales, "anárquicas". ("Hay vocaciones de prostitutas", me decía una vez un viejo amigo que se había ocupado durante mucho tiempo de un centro de muchachas; y esto no era un chiste). Ignorarlo, querer a cualquier precio conformar a todos los inadaptados equivale fatalmente a mutilar a algunos. Los casos son lo bastante raros para que un sistema educativo no los tenga en cuenta prácticamente; pero los educadores por su parte no pueden pasarlos por alto.

No hay pues un método *standard*. Cada caso plantea un problema único. Para resolverlo hay que conocer sus datos singulares. El fundamento de toda reeducación es la *observación*.

La observación de los menores delincuentes

El principio ha sido introducido sólo timidamente en la legislación francesa por la ordenanza de 45 (mientras que en Bélgica se practicaba desde hace más de 30 años). Las realizaciones rebasan ya ampliamente el marco de la ley.

Sus medios son variados. En los casos simples, una encuesta social, completada por un examen médico y un examen psicológico, puede bastar (cada juez de niños dispone de un servicio social especializado). En los casos más complejos se utilizan "centros de acogida". Son pequeños internados, cuya apertura se deja a la iniciativa privada y que existen ahora en la mayoría de los departamentos de Francia. Su creación se había propuesto como meta evitar para los menores, con quienes se tomaba una medida de detención preventiva, la internación en una casa de arresto. Se practica en ellos cada vez más una observación directa del comportamiento que viene, felizmente, a completar y a matizar los exámenes del psiquiatra y del psicólogo. La adquisición de equipo se prosigue en Francia a un ritmo alentador: no existía ningún centro en 1939; en 1946, 28 habían sido abiertos; su número ha llegado a 55 en 1948, a 64 en 1949.

En las grandes aglomeraciones urbanas, se dispone de organismos más importantes: los "centros de observación". Ponen en práctica un conjunto complejo de técnicas y realizan por ello una observación más importante, que les permite resolver casos difíciles. No existen todavía más que tres: en París, Lyon y Marsella.⁹ Son administrados directamente por la cancillería.

Señalemos finalmente que una forma nueva de observación tiende a desarrollarse: la de los niños confiados a sus familias durante el período que separa al delito del juicio (según la fórmula técnica, la "observación en medio abierto"). Mantenedos en su marco de vida natural, sus reacciones son evidentemente más ca-

racterísticas. Pero no es fácil conocerlas. Los métodos utilizados son todavía vacilantes. Sin embargo tal vez sea ésta la fórmula que prevalecerá el día de mañana en los casos medios.

El conjunto de las medidas de reeducación se subdivide muy esquemáticamente en dos tipos principales: el internado, la cura libre.

La reeducación en internado

El internado es el tipo más antiguo, y esto por una razón muy sencilla: porque la primera reacción de la sociedad para con los menores delincuentes fue encarcelarlos. Todo el mundo ha oído hablar de las "colonias penitenciarias" del siglo pasado, de las "casas de corrección" que fueron sus sucesoras. Se vivía en ellas sobre la concepción al mismo tiempo muy moralista y muy coercitiva del "enderezamiento". El personal era el mismo que el de las cárceles. La atmósfera era casi igual. Subsistieron así hasta alrededor de 1936.

Desde esa fecha se ha producido una verdadera revolución: renovación completa del personal (los vigilantes penitenciarios han sido sustituidos por educadores); renovación completa de los métodos; creación de una dirección de la Educación vigilada, distinta de la Administración penitenciaria.¹⁰

El internado de reeducación es ahora un verdadero establecimiento de cura. Recoge a los delincuentes lo bastante graves como para que sea necesario retirarlos de su medio, privarlos de una parte de la libertad de que gozan los niños y adolescentes de su edad, someterlos a la acción continua de educadores especializados, ayudados por médicos y psicólogos. Los métodos que se ponen en práctica son complejos: combinan la acción personal directa del educador y la que ejerce por el intermedio de diferentes técnicas; la acción que toca al conjunto del grupo y la que toca electivamente a cada uno de sus miembros. La experiencia permite precisarlas y matizarlas un poco más cada día. Ya en la actualidad el sistema belga, que se apoyaba sobre los principios bastante rígidos de la selección y de la progresividad en la enmienda, ha sido sobrepasado.



—Dibujo de Ronald Searle

Muy esquemáticamente, se pueden distinguir dos tipos de internados:

Los que recogen adolescentes de cierta edad (de 17 a 21 años); son importantes, de 100 a 200 lugares, y toman el aspecto de escuelas profesionales;¹¹ son: para los muchachos los seis establecimientos de Estado¹² (que ahora se llaman "Instituciones públicas de Educación vigilada") y tres o cuatro establecimientos privados; para las muchachas dos instituciones públicas¹³ y unas cuatro decenas de "Buenos pastores".

Los que recogen niños y jóvenes adolescentes; sus efectivos son más restringidos (oscilan entre 30 y 60); su carácter más familiar, su número mucho más elevado; con una sola excepción,¹⁴ son todos establecimientos privados.

A estos dos tipos corrientes hay que añadir un tercero: el "internado de defensa social" encargado de recoger los casos desesperados, para los cuales, en el estado actual de nuestros conocimientos pedagógicos, la única medida eficaz es una medida de segregación; en Francia no existe, hablando con rigor, ninguno; dos instituciones públicas, Aniane para los muchachos, Cadillac para las muchachas, los sustituyen.

Algunas cifras para precisar la importancia de nuestro equipo:

— el número de plazas en las instituciones públicas ha aumentado de 918 en 1947 a 1.538 en 1949;

— el número total de establecimientos privados es de 151: 53 de muchachos y 98 de muchachas; su efectivo ha aumentado de 3.727 en 1947 a 5.487 en 1949.¹⁵

Desde hace algún tiempo, la reeducación en internado es muy discutida. Se le hacen tres críticas principales:

- cuesta caro;
- es absurda: hacer vivir en común a los inadaptados, es precisamente crear las condiciones necesarias para la exageración de su inadaptación;
- es ineficaz porque es fatalmente incompleta: puesto que el internado es un medio artificial, no puede aspirar a "normalizar" niños.

La primera crítica es exacta. Pero no es más eficaz que la que consistiría en decir: los sanatorios cuestan caros; mandemos a su casa a los tuberculosos.



"hay que readaptar al niño"



"reclasificación social"

La segunda aborda el fondo del problema. Es exacto que ciertos menores salen del internado peor que como habían entrado. Pero, inversamente, una experiencia ya larga prueba que, para muchos, es la *única* medida eficaz. La verdadera cuestión es pues saber qué tipos de delincuentes son adecuados para el internado y qué tipos son rebeldes a él; saber también qué categorías es posible o incluso deseable hacer vivir en común, y qué categorías hay que disociar. Abordamos aquí un sector muy especializado de la intercaracterología que apenas empieza a explorarse.

La tercera crítica tiene más fundamento. Es evidente que el internado solo no basta. Para muchos es una etapa necesaria; nunca es una etapa suficiente; una adaptación progresiva a la vida normal debe siempre venir después; éste es todo el problema de la "postcura". Confesemos lealmente que las medidas utilizadas hasta ahora: liberación experimental, colocación profesional, *home* de semilibertad, no están absolutamente maduras.

En resumen, el internado no es una panacea. Pero tiene su lugar en todo sistema de reeducación y este lugar es importante. Se puede estimar que, de los 26.000 casos anualmente juzgados, la cuarta parte por lo menos cae dentro de su órbita, y entre ellos la mayoría de los casos graves. Lo cual significa que si el equipo francés es más o menos suficiente para las muchachas, no lo es para los muchachos.

La "cura libre"

La "cura libre" o "reeducación en medio abierto" se encuentra en Francia, en la etapa de su primera organización. En efecto, dejando aparte el sistema ya antiguo de los pensionados familiares, tiene cinco años de existencia: sólo desde 1945 ha habido una preocupación seria por organizar la libertad vigilada, y los hogares de semilibertad apenas empiezan a abrirse.

Tiene la ventaja de mantener al niño en su medio natural; de no romper ese lazo esencial que es el lazo familiar (por lo menos en la generalidad de los casos); de permitir el ejercicio de una libertad

sin la cual no hay reeducación completa. En cambio, permite el juego de las sollicitaciones del medio, y apenas protege, por lo tanto, contra los riesgos de recaída, ni permite a los especialistas de la educación intervenir de manera eficaz.

Con esto quedan expresados sus límites. Se aplica a los casos ligeros, que no necesitan ser sometidos a una acción educativa continua y cuyo medio vital presenta un mínimo de garantía. Por otra parte, estos casos son los más numerosos: en números redondos, las tres cuartas partes de los que se someten al juez (entre ellos, la inmensa mayoría de aquellos en que se ven implicados menores de quince años).

Adopta tres formas principales: la pensión familiar, la libertad vigilada, y la pensión en un hogar de semilibertad.

La pensión familiar es su forma primitiva. A fines del siglo pasado, en la época en que se creía en la vuelta a la tierra, conoció una boga particular. Las sociedades de patronato se dedicaron entonces a colocar a los jóvenes delincuentes en casas de campesinos escasos de mano de obra. Algunos éxitos. Muchos fracasos. La mayoría de los pensionistas eran originarios de los suburbios de grandes ciudades y muy pocos se aclimataban al campo. El problema debe ser pensado de nuevo. La pensión familiar es sin duda una fórmula excelente para algunos jóvenes, pero a condición de no crear en ellos, por una trasplantación inoportuna, una inadaptación suplementaria. El porvenir está en las pensiones urbanas. Algunas tímidas experiencias están en proceso. No hay que olvidar, además, que los que reciben a estos jóvenes deben tener vocación de educadores y que debe organizarse un estricto control.

La libertad vigilada es una imitación del viejísimo sistema inglés de la "probation".¹⁶ El juez devuelve el niño a su familia, pero nombrándole una especie de tutor, el "delegado a la libertad vigilada" que está encargado al mismo tiempo de controlar su conducta y de cooperar a su reeducación. La originalidad del sistema francés consiste en que estos delegados son voluntarios. Su reclutamiento encuentra graves dificultades; hay pocos voluntarios y muchos menos voluntarios competentes. Su misión es en efecto muy delicada: hay antinomia entre su función de vigilantes y su función de educadores y no es fácil encontrar un equilibrio; por añadidura, tienen que ser aceptado no sólo por el niño, sino por la familia. Cada juez dispone de uno o de varios "delegados permanentes" que son funcionarios (lo mismo que los "probation officers" ingleses). Tienen la responsabilidad administrativa del servicio; reclutan, forman, controlan voluntarios. Hacer desde ahora un juicio definitivo del sistema es difícil. En los casos en que magistrados competentes se han propuesto organizarlo bien, se han obtenido resultados ciertos (sobre todo entre los muchachos). Pero en muchos tribunales no existe todavía más que un embrión de servicio. Hay que hacer todavía un gran esfuerzo para que una organización coherente cubra el conjunto del territorio.

Los hogares de semilibertad son de origen muy reciente. Recuerdan a los hogares de jóvenes obreros u obreras que funcionan en la mayoría de las grandes ciudades. Los niños y adolescentes albergados en ellos van a clases o trabajan

fuera. Y el papel que desempeñan los educadores es muy comparable al que desempeñan los padres de una familia normal. Por eso es deseable que su atmósfera sea lo más familiar posible: pequeños efectivos (una veintena máximo), pensionistas de todas las edades (desde 7 u 8 años hasta 20 años o más); participación en los gastos de los que ganan un sueldo. La fórmula es una de las más felices para los delincuentes que son sobre todo casos sociales. Desgraciadamente el equipo francés se reduce todavía a unas cuantas unidades.

Un hogar de semilibertad, en suma, se parece mucho a un pequeño internado de tipo familiar. Este parentesco nos hace descubrir que la distinción que opone el internado a la cura libre es bastante artificial. En el fondo no hay más que dos tipos divergentes de reeducación, pero una serie compleja de medidas que se escalonan desde la devolución pura y simple a la familia, hasta el internamiento en una cárcel-escuela; desde la libertad completa hasta la privación completa de la libertad; desde el mantenimiento sin reservas en el medio vital hasta la separación integral del medio vital; desde una acción lejana, fragmentaria y fortuita de los educadores especializados, hasta la acción metódica y continua de estos educadores. Se pasa a veces de la una a la otra por transición insensible. Y a medida que se descubren nuevas posibilidades, nuevas modalidades vienen a intercalarse en la serie.¹⁷

En su límite inferior, las medidas de reeducación se tocan, sin solución de continuidad, con las medidas de prevención. Entre el niño en peligro moral, el inadaptado, el delincuente declarado, la diferencia, como hemos visto, es muy pequeña. Y el exacto conocimiento del mecanismo de la delincuencia tendrá por resultado no sólo permitir una reeducación más adecuada, sino también y sobre todo una prevención más eficaz.

No hay que creer sin embargo que se resolverá todo. El mal tiene raíces profundas. Parece seguro que es la primera vez en la historia de la humanidad que la delincuencia juvenil se manifiesta con esta virulencia. No es sólo porque nuestra sensibilidad de hipercivilizados se con-nueva con lo que dejaba impasibles a



—Dibujo de Ronald Searle

nuestros antepasados de pellejo un poco más coriáceo. Sino porque es verdaderamente una de las enfermedades endémicas de que sufre nuestra sociedad.

Nuestros antepasados conocieron la esclavitud y la peste. Nosotros conocemos, entre otras plagas, la tuberculosis y la delincuencia de los niños. Al mismo ritmo que los automóviles, nuestra civilización fabrica en serie inadaptados. Y el neuro-psiquiatra y el pedagogo especializado se convierten en personajes tan indispensables como el agente de tránsito o el mecánico. Pero no es ni del uno ni del otro de quien depende la solución definitiva del problema.

Depende de todos los que tomen una clara conciencia de él, y acepten luchar para construir un mundo donde el hombre pueda volver a encontrar su equilibrio perdido.

NOTAS

1 *La Revue de L'Education Surveillée. Sauvons l'Enfancé. Sauvagegarde.* Las dos primeras se fusionaron en una revista única: *Rééducation.* Anotemos, además, que la vieja *Revue Pénitentiaire et de Droit Pénal* trata a menudo de los problemas de la infancia.

2 En el conjunto emerge por lo menos una obra de calidad: *Graine de crapule* de F. Deligny.

3 Cf: *Rééducation*, núm. de febrero de 1950.

4 El primer trabajo científico en este dominio fue la tesis que el profesor Heuyer sostuvo en 1914: *Enfants anormaux et délinquants juvéniles.* El profesor Heuyer fue no sólo el fundador, en Francia, sino el iniciador de todas las investigaciones emprendidas sobre la delincuencia de los jóvenes.

5 La ley del 12 de abril de 1926 elevó a 18 años la edad de la mayoría penal.

6 Pero como al principio no había casas de corrección, se le encarcelaba por las buenas. De tal manera que valía mucho más ser condenado que absuelto: en el primer caso se libraba uno generalmente con algunos meses de detención; en el segundo quedaba uno encarcelado durante largos años.

7 Excepto de hecho en París y en algunas grandes ciudades.

8 Un proyecto que se encuentra actualmente depositado en la oficina de la Asamblea Nacional, crea en cada departamento un "Consejo de la infancia y de la adolescencia en peligro" y concede su presidencia al juez de los niños. Este toma por ello la importancia de un jefe de servicio departamental y su zona de acción se extiende muy ampliamente en el dominio de la prevención.

9 Es de notar que ciertos centros de acogida, como los de Nancy y Montpellier, logran una organización técnica comparable a la de los centros de observación y proporcionan los mismos servicios.

10 Esta creación tuvo lugar en septiembre de 1945. El título de "Dirección de la educación vigilada" es por otra parte bastante inadecuado. Sería más exacto hablar de una "Dirección judicial de la Infancia".

11 A título indicativo, en 1949, 189 alumnos de las escuelas públicas fueron presentados al certificado de aptitudes profesionales; 154 fueron admitidos.

12 Aniane, Belle-Ile, Saint-Maurice (en Lamotte-Beuvron), Saint-Jodart, Saint-Hilaire (cerca de Fontevrault). Neufchateau.

13 Cadillac y Brécourt (Seine-et-Oise).

14 "Chanteloup" cerca de Saint-Hilaire.

15 Estos internados son en su mayoría polivalentes; además de los delincuentes albergan a simples inadaptados; las cifras dadas más arriba se refieren sólo a los delincuentes.

16 La *probation* remonta a la Edad Media. El sistema es utilizado sobre todo para los delincuentes adultos.

17 El fenómeno de la "banda", por ejemplo, ha impuesto en ciertos casos de libertad vigilada que el delegado tenga que encargarse de toda una colectividad de niños. El carácter de la medida queda entonces completamente transformado.

EL "HOMBRE MARGINAL"

EN LA HISTORIA

Por Manuel DURAN

LO DICE el Arcipreste de Hita con su curiosa mezcla de malicia socarrona y sentido común moralizador:

Tú, rico y poderoso, no quieras

[desear al pobre, ni pretendas al humilde alejar; puede hacerte servicio quien nada puede dar, aquel que menos tiene, te puede.]

Cualquier cosa pequeña y de poca valía puede hacer gran provecho y causar

[mejoría; quien no tiene poder, dinero ni hidalguía puede tener buen seso, arte y sabiduría.]

No hay, pues, enemigo pequeño; el que se debatía en la miseria se encumbra de pronto, triunfa y causa la sorpresa de todos. A estos cambios inesperados en la

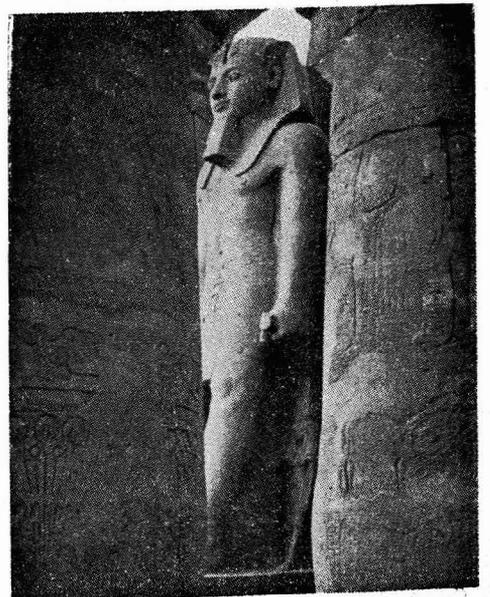


"la primera gran cultura humana"

prosperidad de los hombres y los pueblos solía asociar la Edad Media la imagen de la rueda de la fortuna (Howard Patch nos ha descrito en su libro sobre *The Goddess Fortuna* las mil y una ocasiones en que escritores y artistas recurren a esta imagen y otras parecidas en su tentativa de explicar el cambio, y prefigurando, hasta cierto punto, lo que más tarde será el ritmo barroco del engaño-desengaño). Los sociólogos de hoy desdeñan las alegorías medievales, y cuando se refieren a fenómenos parecidos aluden, por ejemplo, al triunfo del "hombre marginal", lo cual viene a ser más o menos lo mismo, pero, gracias al empleo de un neologismo, consigue dar sabor más científico a sus escritos.

Y es que no se trata de un fenómeno contemporáneo, ni siquiera de un acontecer solamente medieval. En toda agrupación humana o social que no sea puro caos (como es caos, hasta cierto punto, una muchedumbre enfurecida), hay siempre una ordenación, una estructuración que

coloca a ciertos hombres, a ciertos pueblos, en un lugar central, y relega, en cambio, a otros a la periferia. Eso es precisamente el hombre marginal: el que ha quedado a un lado, el que no puede aspirar —de momento— a desempeñar un papel principal, el que siente —y la actitud psicológica puede ser aquí algo decisivo— que, en efecto, no le toca sino un papel de espectador ante el drama de la actividad vital que se desarrolla en lo más céntrico del "gran teatro del mundo". Puede el hombre o el pueblo que en esta situación se halla (¿y quién no se ha sentido a sí mismo como *marginal* en un momento u otro de su vida, quizá en forma constante pero no confesada?), recurrir al mito, al ensueño, a la racionalización forzada y dificultosamente mantenida para ocultarse tal situación; puede, a veces, aceptarla con humildad, a sabiendas de que ciertos lazos religiosos, afectivos, o simplemente el *amour de l'humanité* de que hablaba Molière, le permitirán triunfar vicariamente, a través del triunfo de los demás, identificándose con el poder y la gloria que los demás detentan, aunque en forma indirecta. Puede, también, prepararse calladamente para dominar tan desventajosa situación. La historia nos habla de numerosos casos en que tal cosa ha ocurrido, en que los que parecían no poder ganar acaban por llegar a la meta, en su caballo cojo y triunfan por una nariz; en que ciertos hombres o ciertos pueblos, juegan con el destino, que utiliza cartas marcadas, y acaban por ganar a pesar de todo. Estos relatos no carecen de encanto, de un encanto un poco ingenioso, como el de las películas de vaqueros en que los villanos son poderosos, pero el bueno acaba por derrotarlos después de vencer increíbles dificultades. La victoria de hombres y pueblos marginales nos tranquiliza y nos exalta; creemos entonces que bien pudiera ocurrirnos lo mismo, nos identificamos plenamente con los vencedores, les damos las gracias por introducir en nuestras vidas la esperanza y —lo que vale quizá tanto— la sorpresa. Como el que esto escribe se siente también algo marginal a sus horas, tratará en las breves páginas que siguen de resumir y comentar brevemente ciertos prestigiosos relatos acerca del triunfo de algunos gru-



"ventajosamente instalados en la historia"

pos marginales. El primer relato nos cuenta la victoria de un grupo marginal primitivo, el de los pueblos que no tardarían en crear la cultura egipcia, y se lo debemos a Toynbee. El segundo relato explora los orígenes, sumamente marginales, del capitalismo y la burguesía modernos, al lado de la rígida armazón de la sociedad medieval, pero aspirando a quebrantarla; el historiador belga Henri Pirenne, especialista en historia económica, es quien nos suministra tan preciosos datos. El tercero nos cuenta las vicisitudes de un grupo de ilustres y malhadados hombres marginales: los judíos en la España renacentista, y es producto de Américo Castro. Finalmente, el cuarto relato —para el que no damos fuentes históricas ilustres y que está basado en gran parte en datos contemporáneos que proporcionan la observación turística, las estadísticas y las enciclopedias menos voluminosas— gira en torno a otro pueblo marginal, cuya victoria es patente en estos años: nos referimos a Suiza.

Importa subrayar, pues, que no sólo hay hombres marginales, ocupaciones marginales, grupos sociales marginales, sino también pueblos y culturas marginales, que se agitan en el umbral de la historia sin lograr realidad plena, lugar seguro y bien establecido. Por mucho que quiera la "posición oficial" de sus dirigentes convencer a la población de su importancia, no lo consigue sino a ratos, y a costa de grandes equilibrios; y en su intimidad aquellos mismos dirigentes que exaltan la importancia de sus pueblos se confiesan, si han entrado de veras en contacto con otros pueblos no marginales, que el suyo queda por debajo; el contacto de culturas significa sobre todo, para esos pueblos, la imitación o la incorporación, a veces penosa, de ideas e instituciones que no encajan perfectamente en la vida del pueblo.

Esta afirmación nos hace correr ciertos riesgos. Niega uno de los principios esenciales de la antropología, para la que no existen "culturas marginales": como ha dicho Margaret Mead, "uno de los postulados que han guiado a los antropólogos ha sido el que cada cultura merece ser tratada como un conjunto digno e importante en sí mismo; hay una especie de democracia teórica entre las culturas, con tal de que tengamos en cuenta que los esquimales, por ejemplo, resolvían sus problemas en forma muy sencilla y los peruanos en forma muy complicada." En este punto la antropología se separa de la historia. La antropología estudia las culturas vistas desde dentro; la historia incluye, además, sus contactos, basados casi siempre en desigualdades que se imponen en forma sutil o brutal y que determinan cambios, rápidos o lentos. El antropólogo que viera en madame Bovary una manifestación de su cultura provincial autónoma y no comprendería que Emma está reaccionando contra su marginalismo provinciano gracias a modelos literarios forjados para la gran ciudad y su público, y que en su sentimiento de inferioridad provinciana que hay que superar a toda costa está la raíz de su drama. (Y también Alonso Quijano, antes de convertirse en Don Quijote, es un hombre marginal que busca oscuramente la forma de salir de esta condición.)

El relato de Toynbee sobre la formación de la cultura egipcia forma parte de



Dibujo de Pieter Bruegel— "sólo la tierra garantiza la existencia"

sus ejemplos ilustrativos a la teoría de "reto y reacción" que es, a la vez, la piedra angular de su concepción de la historia y una de sus ideas más acerbamente discutidas y combatidas por otros historiadores (los últimos ataques de otro ilustre historiador británico, Trevor-Roper, son especialmente venenosos). Se ha dicho, quizá con razón, que Toynbee impone a la historia un rígido corsé, que deforma o suprime todo aquello que no se adapte a sus teorías. Uno de los problemas que más le preocupan es el de la larga, casi diríamos desproporcionada, duración de la cultura egipcia. No es de extrañar, por ello, que haya dedicado a la génesis de esta cultura algunas de las mejores páginas de su obra. (Los egipólogos con quienes he hablado de este punto se inclinan a darle la razón a Toynbee y se limitan a señalar que su teoría no es totalmente original, puesto que se halla ya prefigurada en los estudios de Childe, *The Most Ancient East* entre otros). Hacia el final del último período glaciario, según Childe, el norte de África y el sur de Asia gozaban de un clima y una pluviosidad especialmente favorables al hombre. Mientras que en Europa las heladas estepas daban albergue al mamut y al reno, el norte de África, de clima más templado, cubierto por praderas y bosques, debió ser centro importante de población. La crisis se produce cuando, al terminar el período glaciario, la zona de ciclones y lluvias sigue a los hielos en su retirada, y el norte de África empieza a secarse. Las tormentas estivales, que anteriormente descargaban lluvias abundantes al sur del Mediterráneo, tienden a localizarse hacia la Europa central. Cambian la fauna y la flora. Y los cazadores neolíticos del norte de África quedan desamparados ante el avance del desierto. Tienen que escoger entre la emigración, hacia el norte o hacia el sur, en busca de la caza que la sequía ha hecho huir, o el quedarse en el mismo lugar, tratando de subsistir difícilmente gracias a la caza de los animales que no hayan emigrado, o bien cambiar de vida radicalmente y dedicarse a la agricultura. Según Toynbee, los que no cambiaron de país ni de modo de vida pagaron con su extinción el fracaso de no haber reaccionado frente al reto que la sequía representaba; otros,

que se rehusaron a cambiar de región, hubieron de modificar su forma de vida y transformarse en pastores nómadas. Su destino fue menos duro, pero no muy satisfactorio. La vida en la estepa absorbió todas sus energías sin dejarles el sobrante que hace posible la civilización. El nomadismo es una de las formas de vida más exigentes y desarrolla normas elevadas de carácter y de conducta (no en vano es el "Buen Pastor" el símbolo de los más altos valores cristianos) pero no lujos, ni posibilidades de vida cultural colectiva bien desarrollada. Otros grupos se trasladaron al sur, hacia la región en que el Nilo se convierte en un pantano tropical, hacia Bahr-el-Jabal y Bahr-el-Ghazal, y siguieron haciendo allí la vida de siempre; todavía hoy sus costumbres apenas han cambiado, y esos grupos humanos, que, siguiendo la línea de menor resistencia, se negaron a enfrentarse con los problemas que la sequía les imponía, y se retiraron hacia el Sudán, se han quedado simplemente al margen de la historia. Según Childe, "en el Alto Nilo viven hoy pueblos afines a los antiguos egipcios en aspecto, estatura, proporciones del cráneo, idioma y vestido. Son gobernados por magos con poderes sobre la lluvia o por reyes divinos que hasta hace poco eran ejecutados ritualmente, y las tribus están organizadas según clanes totémicos... Parece como si en estas tribus del Alto Nilo el desarrollo social hubiera sido detenido en una etapa que los egipcios atravesaron antes de empezar su historia. Tenemos ahí un museo vivo cuyos objetos exhibidos suplementan y dan vida a las vitrinas prehistóricas de nuestras colecciones". Y, finalmente, un grupo de audaces se atrevió a penetrar en las densas selvas que cubrían el delta del Nilo y se sometió a una dura prueba: abrir canales, desbrozar el terreno y cultivar la tierra. Imaginemos la confusión y la amargura de esas tribus "pre-egipcias": privadas del noble deporte de la caza, exaltado por la tradición y los ritos mágicos, tenían que descubrir nuevas técnicas, posiblemente muy poco productivas al principio; que inventar nuevos mitos para un nuevo modo de vida; que afrontar el desprecio de los que, aparentemente más felices y con mejor suerte, evitaban la nueva, misteriosa y degradante ocupación campesina.

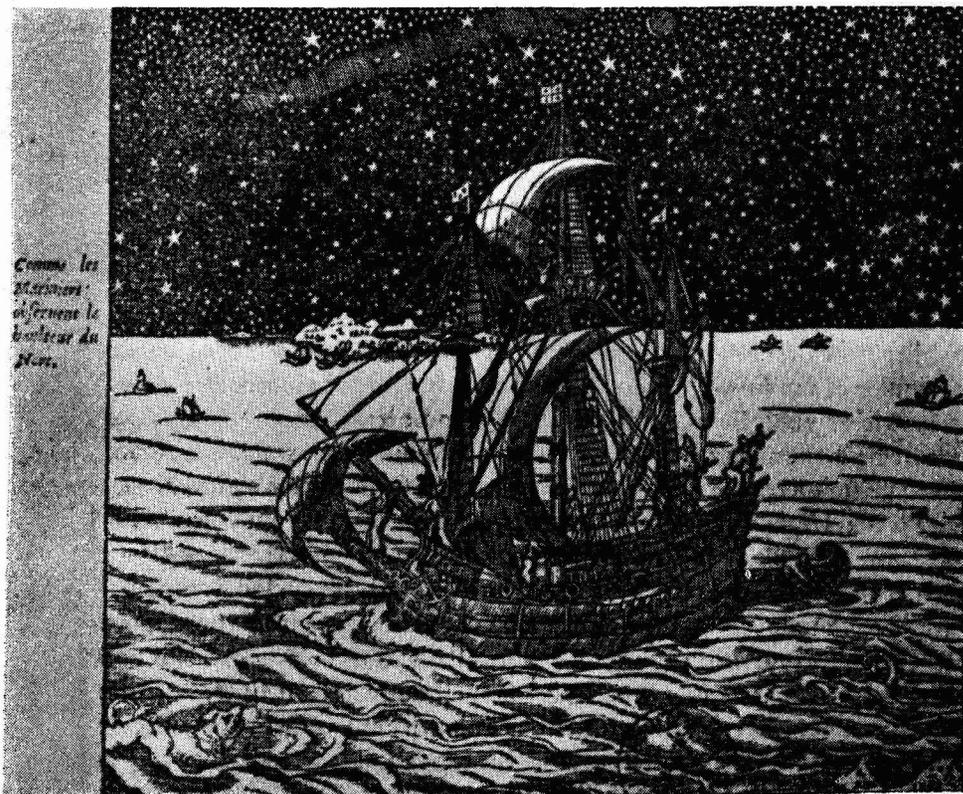
na. Tuvieron sin duda que soportar el desprecio de los pueblos vecinos (para un pastor nómada o un cazador el campesino aparece con frecuencia como un ser absurdo y abyecto). La "cultura hidráulica" de Egipto comienza como una aventura descabellada y poco honrosa. A pesar de la solidez alcanzada más tarde, el escaso vigor combativo de la nueva cultura la expone a ataques y conquistas de sus vecinos que la agricultura no ha pervertido todavía: los hititas, y sobre todos los hyksos, nómadas feroces que imponen una larga tiranía.

Y sin embargo la aventura es un éxito completo, el más total, quizá, de los que registra la historia. El pueblo marginal se convierte en ejemplo para los demás y en fuente de otras culturas. El trabajo coordinado, en común, necesario para domeñar al río y construir canales, impone una organización social y una división del trabajo mucho más completas y eficientes de las que hasta entonces habían existido. Los egipcios invierten una y otra vez el caudal que la agricultura les proporciona en refinamientos, en alegría del vivir, en mitos religiosos, en obras de arte. La prosperidad permite una densidad de población y una coherencia interna que facilitará la resistencia contra el invasor y su absorción eventual. Las presiones de los bárbaros se convierten en choques violentos, pero no fatales, que una y otra vez despiertan el cuerpo egipcio, amodorrado en su bienestar, y le dan larga vida. Los nómadas o los grupos sedentarios del Alto Egipto debieron sentir, en un momento u otro, que habían perdido la partida, y que sus despreciados vecinos agricultores eran invencibles: pero ocurre que lo poco que sabemos sobre los hititas y los hyksos, por ejemplo, es lo que los egipcios han consignado en sus crónicas; los egipcios, ventajosamente instalados en la historia, pretendían derrotar a los hititas en sus inscripciones aunque la realidad fuera bien distinta. En todo caso son los egipcios uno de los más claros ejemplos del triunfo del hombre sobre un destino adverso. Impulsados por una tarea común (a la manera en que los soldados ingleses de la película *El puente sobre el río Kwai* triunfan de su adversidad y dejan de ser prisioneros para convertirse en constructores), los egipcios, vitalizados por la presencia a la vez hostil y prometedora del Nilo, crean la primera gran cultura humana. El hombre marginal se impone a las dificultades y entra en la historia.

En otra época turbia y de transición difícil nos encontramos nuevamente con un grupo de desheredados que convierten su desamparo en factor de victoria. Henri Pirenne observa en su *Histoire économique de l'Occident Médiéval* que uno de los fenómenos más importantes en la historia de la Edad Media es la reorganización del comercio y la construcción de las ciudades, que se inicia a partir de la segunda mitad del siglo X, y continúa sin cesar a lo largo de los siglos XI y XII. De las nuevas ciudades y los nuevos grupos de comerciantes saldrán, evidentemente, los burgueses modernos, creando una cultura laica al margen de la Iglesia y de la nobleza feudal, vistos con recelo y crítica por eclesiásticos y nobles, hasta que, irremisiblemente, toman la delantera e imponen su modo de vida al mundo moder-

no, mundo, ante todo, de ciudadanos, de comerciantes, de fabricantes y de obreros. De las ciudades medievales ha de salir la sociedad burguesa, capitalista y obrera del siglo pasado y del presente. Pero estas ciudades, que empiezan a nacer de pronto en un ambiente que les es hostil, y en que la tierra y la defensa ocupan a la mayoría, ¿cómo y por qué nacen? Pirenne empieza por descartar una hipótesis obvia, pero no satisfactoria: "Los historiadores se han esforzado durante largos años en establecer un lazo de filiación entre estos hombres (los nuevos habitantes de las ciudades) y el personal servil adscrito a los talleres domésticos de las cortes señoriales o los siervos encargados, en épocas de escasez, de aprovisionarlas, y, en épocas de abundancia, de colocar en el exterior el sobrante de su producción." (Eberstadt y Keutgen, por ejemplo, dan tal interpretación del origen feudal de la economía urbana.) Pero, añade Pirenne, ni los textos ni la verosimilitud y el sentido común nos permiten creer en esta supuesta evolución del feudalismo. Cuando logra nacer la economía urbana moderna ello ocurre fuera del feudalismo, en desafío de las costumbres y los valores feudales, y gracias a un grupo de hombres que bien podemos llamar marginales, pues se hallan en verdad fuera de la sociedad. Sin duda conservaron los señores feudales durante bastante tiempo, y en el seno mismo de las nacientes ciudades, ciertas prerrogativas económicas, tales como la obligación impuesta a la burguesía de utilizar los hornos o los molinos pertenecientes al señor feudal; el monopolio de la venta del vino durante cierto tiempo posterior a la cosecha, o incluso ciertas prestaciones de servicios por parte de los gremios, siguieron favoreciendo a los señores. Pero las supervivencias locales de estos derechos no prueba en forma alguna el origen feudal de la economía urbana; "lo que se constata por todas partes, al contrario, es que, en cuanto ésta se manifiesta, lo hace en el seno de la libertad." ¿Cómo explicar, pues, en una sociedad exclusivamente rural y en

que la servidumbre es condición normal del pueblo, la formación de una clase de mercaderes y de artesanos libres? "Es incontestable en primer lugar que comercio e industria han debido reclutar en su origen a los hombres desprovistos de tierras y que vivían, por decirlo así, al margen de una sociedad en que solamente la tierra podía garantizar la existencia." Vagabundos, "fuera de la ley", hombres sin propiedad, sin profesión determinada, sin lugar en la sociedad rígidamente estratificada de la época: es una ironía de la historia que haya que ver en ellos el origen de la gran sociedad burguesa y capitalista moderna. Y esos hombres eran numerosos: sin contar los que, en tiempos de hambre o de guerra, abandonaban su aldea para hallar en otra parte medios de seguir viviendo, y que no regresaban ya, hay que tener en cuenta a todos aquellos, que, en tiempo de paz, abandonaban las tierras que no podían ya darles sustento. Los hijos últimogénitos de un campesino cargado de familia, por ejemplo, no tendrían más remedio que marcharse a engrosar los ejércitos de vagabundos para que el padre pudiera seguir sus prestaciones al señor feudal y no se viera privado de las tierras. A la aventura, sin rumbo fijo, comiendo la sopa boba de los conventos o trabajando en vendimias y siegas, o quizá peleando como mercenarios, la vida de estos hombres, irregular y sin rumbo, debió llevarlos con frecuencia hacia las costas, en que el comercio comenzaba a revivir, tras los duros golpes de los sarracenos y los normandos; los barcos venecianos o escandinavos necesitaban marinero, o bien era posible arrebatarse a las olas — y a los hombres — el botín de algún naufragio. Los más audaces, o los que tuvieran mejor suerte, no dejarían de formarse un pequeño peculio gracias al cual resultarían posibles las operaciones comerciales de mayor envergadura. Así ocurre, por ejemplo, con Rodrigo de Finchal, de padres campesinos muy pobres, nacido probablemente hacia fines del siglo XI en el Linconshire; abandona a sus padres, vagabundea por la cos-



"a la aventura, sin rumbo fijo"

ta, encuentra los restos de un naufragio, se convierte en vendedor ambulante, se une a un grupo de mercaderes, y acaba reuniendo una gran fortuna. Empiezan a surgir los *hombres nuevos* de que más tarde será ejemplo exaltado Jacques Coeur, más rico que los reyes de su tiempo. En una época de escasez y hambres continuas, pero con frecuencia locales, resultaba fácil obtener grandes beneficios con la venta del trigo; los primeros comerciantes modernos son, ante todo, especuladores. La actitud de la Iglesia ante estas actividades es francamente hostil; los señores feudales las ven con desprecio y sólo se asocian a ellas en Italia — y, mucho más tarde, en Inglaterra. Pero los vagabundos han señalado un camino que otros hombres no tardarán en seguir; la tentación era demasiado grande para numerosos siervos que, abandonando sus tierras, se van a vivir a las ciudades como empleados de comerciantes enriquecidos o como artesanos. Los señores los persiguen a veces y los fuerzan a regresar a las tierras cuando consiguen atraparlos; pero muchos logran esconderse, y, a medida que aumenta la población urbana, resulta más difícil arrancarlos por la fuerza a las ciudades que, con frecuencia, consiguen fueros y cartas reales que las protegen. Ha pasado la etapa en que los señores feudales eran una verdadera necesidad; se inicia la etapa en que el comercio se convertirá en fuente indispensable de riqueza. Los *vagabundos* enriquecidos construyen iglesias y hospitales, acaban por ganarse a la Iglesia y hacerse escuchar de los reyes. Sus hijas se casarán a menudo con caballeros; sus hijos llegarán a veces a ser santos, como San Francisco de Asís, hijo de mercaderes. Las ideas libertarias e individualistas acabarán por vencer en el siglo XIX, en que la burguesía triunfa definitivamente, e impondrán una revolución en el derecho y las costumbres sociales. Al ideal ascético o heroico de la iglesia y la nobleza medievales opondrán los *hombres nuevos* nuevas formas de vida basadas en la productividad y el lujo, en los *derechos del hombre* y la movilidad social. El espíritu moderno nace así, casi por casualidad, a lo largo de una lenta evolución de costumbres e ideas que se inicia precisamente cuando ciertos grupos marginales durante los siglos XI y XII, y, con mayor fuerza, hacia fines de la Edad Media, se deciden a aceptar plenamente su marginalidad y a maniobrar al margen de una sociedad que les niega su lugar establecido y sólido. "Los últimos serán los primeros."

Según un viejo proverbio alemán, "el aire de la ciudad hace libre" al hombre que lo respira. A pesar de lo que creía Ortega, en una de sus épocas semi-germánicas, en que decía que la libertad y el individualismo eran "ideas de los castillos" o, mejor dicho, habían sido inspiradas por las minorías germánicas feudales, la libertad moderna, tal como la conocemos, es un producto urbano, que las ciudades empiezan a conquistar frente al señor eclesiástico (más temido que el señor feudal, pues el eclesiástico solía residir en la ciudad) y frente al rey. Libertad y cultura lo deben hoy casi todo a un grupo de aventureros vagabundos que tuvieron la ocurrencia de dejar sus tierras y construir ciudades.

Pero hubo un grupo que no consiguió beneficiar plenamente de la libertad que el aire de la ciudad parecía difundir. Este grupo —hombres sin tierra, fuera del orden medieval, y fuera de la religión cristiana— era doblemente marginal. Nos referimos a los judíos, pueblo marginal si los hay, y que una y otra vez ha sabido convertir la derrota en victoria. La situación de los judíos españoles a fines de la Edad Media ha sido analizada por Américo Castro en *España en su historia* y en *La realidad histórica de España*.

La difícil postura de los hispano-judíos, dueños de enorme poder económico, pero odiados por el pueblo y atacados implacablemente por el bajo clero, los obligaba a vivir en vilo, a verlo todo problemáticamente, íntimamente, reforzando así su tradición cultural. Las presiones internas y externas producen su fruto en una larga serie de escritores cuya tendencia introspectiva, con frecuencia amarga, abre raras veces la puerta hacia la fantasía y la aventura exterior (excepción importante: el converso Jorge de Montemayor y su novela pastoril). De Santob hasta Mateo Alemán —pasando, entre otros, por Luis Vives, Santa Teresa, Fray Luis



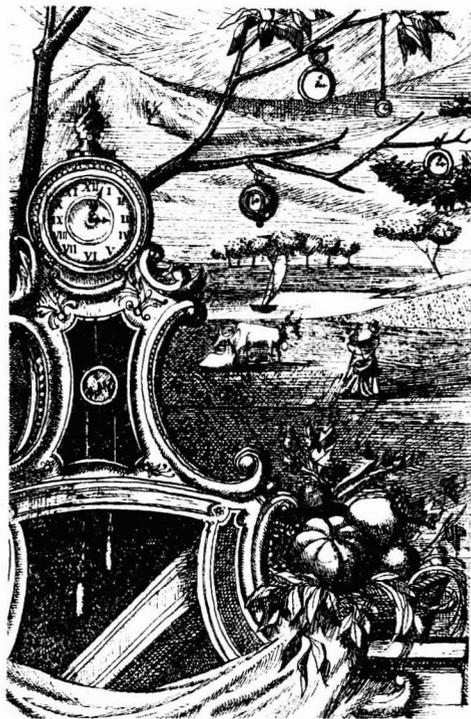
"acaban por ganarse a la iglesia"

de León— los hispano-hebreos aportan a la literatura española un ingrediente único, valioso y fecundo: la atención al proceso del vivir de uno mismo, la reflexión acerca de lo que es específicamente humano. El hombre, *fazienda* variable, ser *peligroso*, según Santob, sigue siendo el centro de su atención, aunque las corrientes renacentistas desaten por todas partes los torbellinos de *cosas* y de interpretaciones del mundo exterior. La gran aventura seguirá siendo interna para esos escritores. Bueno o malo, el hombre es una realidad aparte, un ser distinto de los demás, que hay que explorar cuidadosamente. "Hubo, pues —escribe Castro en *La realidad histórica de España*— una tradición hispano-oriental acerca del hombre: aparecía éste como una realidad que va progresando sin reposo, aguijada por el cuidado y la angustia. Esa realidad se hacía patente en la autognosis. Luis Vives, otro hispano-judío, escribía en 1538: 'Mal podrá gobernar su interior y sujetarse igualmente a obrar bien quien no se haya explorado a sí mismo. Y, en efecto, lo primero de todo hase de conocer el artífice para que sepamos qué obras tenemos derecho a esperar de él.' (*De anima et vita*.) La vida del hombre se hace posible en la materia, pero ella misma no es materia: 'No puede ser, no, que ese princi-

pio vivificante sea aquella masa que se llama materia, inmóvil siempre, y sólo semejante a sí misma, sin ser capaz de sacar fuerzas de su propia índole y naturaleza... De esa fuerza y facultad de la vida vemos originarse producciones maravillosas.' La experiencia, la autognosis de su vida particular llevó a Vives, como antes a Santob, a formular lo que en su pensamiento había de nuevo y durable, y a dejar a un lado el abstracto razonar de la escolástica de su tiempo. Su tradición hispánica —ya lo sabemos— lo inclinaba a ello. El hombre, había dicho Santob, no es uno, no es esencia quieta, sino *fazienda* movable, múltiple y cambiante. Vives dirá: 'No es cosa que nos importe demasiado saber *qué es* el alma, aunque sí, y en gran manera, saber *cómo es* y *cuáles son sus operaciones*' (*Tratado del alma*, II, 1175). Comenzó así la vida humana a mostrar la riqueza de sus variedades individuales: 'Interminable sería exponer las peculiares clases de disgusto de cada uno. Los hay que no pueden sufrir el chirrido de una sierra, el gruñido de un cerdo, el desgarrar de una tela, el partir de un ascua con las tenazas. Los hay a quienes ofenden ciertos ademanes, el modo de andar, de sentarse, de mover las manos, de hablar. Y aun los hay a quienes saca de sí ver una arruga en el vestido de otro. ¿Quién acertará a explicar todas las impertinencias de este *animal difícil*, que a veces no hay quien le sufra ni puede él sufrir a los demás, y esto en cada uno de los hombres?' Montaigne y Pascal han debido de leer a Vives más de lo que se cree... Junto a esta personalidad exquisita y desesperada, la de Erasmo semeja bastante pálida. El gran holandés no supo, o no quiso plantearse problemas radicales." (Castro, *La realidad...*, pp. 553-554.) Los hispano-judíos son perseguidos con saña —el padre de Vives fue quemado por la Inquisición— pero de esa situación angustiada, de ese fuego y esas cenizas en que los enemigos consiguen convertirlos a veces, sale el fénix extrañamente moderno de una literatura nueva, inquieta, atenta a lo interior, a la inseguridad del hombre que nada contra la corriente, que se hunde y bucea en sí mismo para levantar de nuevo la cabeza. Hemos olvidado los nombres de los inquisidores, o de los señores feudales que con frecuencia protegían a los conversos, pero seguimos —y seguiremos— leyendo *La Celestina*. (No sólo fue Rojas converso, sino, además, el eje oculto de la obra consiste, según un corto pero convincente artículo de Emilio Orozco en *Insula*, en que lo es Melibeia, y por eso no puede pensar en casarse con Calixto.) Los hispano-judíos no se salvan como grupo: quedan disueltos en el resto de la comunidad española, o separados de ella violentamente, desterrados o ejecutados. Y sin embargo se salvan muchos de ellos individualmente, gracias al talento y al genio personales. Son, incluso, imprescindibles para definir y explicar la España del Renacimiento, de tono extrañamente sombrío si la comparamos con Italia, por ejemplo: "El converso español de los siglos XV y XVI incurrió en estilos de tono sombrío, porque las circunstancias lo habían vuelto pesimista, y también porque aquellas circunstancias lo incitaban a volver a las más

profundas raíces de su existir. No sorprende que el judío se expresara así, sino que el cristianismo español fuera ensombreciéndose cada vez más hasta dar en una negación del mundo muy próxima al total nihilismo, que en vano buscaríamos en Francia o Italia. Lo notable en España es que mostraran un aire tan abatido escritores laicos como Mateo Alemán, Quevedo, Gracián y otros, sin que haya que suponer que todos ellos fueran conversos." (*La Realidad*, pp. 541-2). El hispano-hebreo no contaba con un puente (Cristo, Mahoma) que uniera lo humano y lo divino. Reproduce en su conciencia y sus escritos la actitud que será mucho más tarde, en esencia, la de Kierkegaard o la de *El castillo* de Kafka. De ahí su modernidad y las de los escritores *contagiados* (el Quevedo de los sonetos desesperados, de *La hora de todos*, de *Los sueños*). Aquel grupo de hombres marginales, derrotado de antemano como grupo, se dispone a un ¡sálvese quien pueda!, en que cada individuo, al penetrar en el fondo de sí mismo, tratará de perpetuarse como individuo, como hombre angustiado y consciente de sus límites: ejemplo máximo del "vivir desviviéndose" con que Castro ha definido la actitud hispánica fundamental. Santa Teresa, hija de conversos —la Inquisición obligó a su padre a llevar el sambenito— y fray Luis de León son, quizá, el mejor ejemplo, junto con Luis Vives y Fernando de Rojas, de la intensidad con que ciertos hombres y mujeres *marginales* convirtieron sus problemas concretos, íntimos, en reflexión o drama, en poesía o en introspección mística, incorporándose para siempre —mientras dure la cultura y la civilización tal como las conocemos hoy— a un universo artístico y literario que desconoce la clasificación *snob* de hombres importantes y hombres marginales.

Cuando la situación se hace desesperada y el hombre marginal sabe que se halla al borde del abismo la única solución para no perecer es salirse de la historia. Los hispano-judíos se salen de la historia como tales, desaparecen en la historia y reaparecen a veces —gloriosamente— en la intimidad del individuo y en su expresión literaria. En cierta forma ocurre que otro ejemplo de grupo marginal victorioso hace también lo mismo: el pueblo suizo se ha salido desde hace tiempo de la historia tal como se entendía en los relatos antiguos, la historia de reyes y batallas. Pero en lugar de penetrar en la individualidad y en la literatura la evolución salvadora de los suizos ha sido muy distinta y no poco curiosa. Ya podríamos deducir la condición extraña, aparte, de la nación suiza del hecho pocas veces observado o interpretado de que no haya sido posible acoplar los principios de la vida jurídica y nacional suiza con los de las Naciones Unidas. Suiza no cabe en la O.N.U. porque no es una nación como las demás; deliberadamente se ha salido, para triunfar, de la historia. No es como las demás por sus orígenes: empieza por ser una negación del feudalismo, atraviesa por el período en que triunfan las dinastías sin tener dinastía alguna, llega al siglo XIX sin ambiciones de extensión territorial y sin deseos de formar parte de ningún sistema de alianzas. La situación marginal



"la tradición y la artesanía suiza"

de Suiza queda clara desde el principio: sus tierras son pobres, las comunicaciones resultan difíciles, apenas si llegan a sus valles los ecos de la reforma religiosa (Zwinglio) o más tarde de las guerras napoleónicas. De las puertas abiertas al exterior (Berna, Basilea y Constanza, hacia el norte; hacia el oeste, Ginebra) una, Ginebra, permanece independientemente durante largo tiempo. Suiza exporta hombres, los famosos mercenarios suizos, que es lo que hace un país muy pobre que no tiene otra cosa que exportar. No salen de Suiza grandes ideas, o inventos importantes, o dinastías afortunadas, o ejércitos que conquistan para sí. Suiza llega al siglo XIX sin poder militar o económico considerable; fue un milagro que no quedara desmembrada. Hubiera sido más fácil y lógico que el desmembrar a Polonia. Se salvó en gran parte porque el Congreso de Viena quiso restablecer, ante todo, el *status quo*, y porque las naciones italiana y alemana, que hubieran podido reclamar su tajada de Suiza de



Suiza: "al margen de la historia"

acuerdo con la división en idiomas y "nacionalidades", se hallaban todavía en proceso de formación.

La situación cambia radicalmente a lo largo del siglo XIX, y, en forma más visible, sigue cambiando en nuestro siglo. El siglo pasado descubre el romanticismo y el sistema moderno de transportes: ambos descubrimientos resultan vitales para Suiza. El romanticismo, naturalmente, abandona los jardines geométricos y se entusiasma por los paisajes salvajes, desmesurados; las montañas suizas dejan de ser *horribles* —así las llaman los escritores y viajeros anteriores a la época romántica— y se convierten en trasfondo glorioso, que exalta al hombre y lo convierte en héroe semi-byroniano. Y nace el turismo. Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra, estaba muy lejos de sospechar que sus "ensueños de paseante solitario" acabarían por contribuir a la fundación de grandes hoteles para el turismo, pero eso fue exactamente lo que ocurrió. El romanticismo con su amor por lo desmesurado convirtió en mina de oro lo que hasta entonces era molesto obstáculo o fuente de terrores. Rousseau y Amiel —el que dijo que *un paysage est un état d'âme* era, sobre todo, un intimista psicológico y atormentado, pero consciente, sin embargo, de la influencia difusa que el trasfondo exterior imponía al hombre romántico) son, junto con el contemporáneo Ramuz, los tres grandes escritores de la Suiza francesa. Suiza penetra entonces en la conciencia europea, a hurtadillas, como lugar liberador de las influencias nocivas de la cultura moderna, en que el paisaje grandioso ayuda a convertirnos en "buenos salvajes" sin dejar de ser, por ello, buenos padres de familia y modestos rentistas. Ello no bastaba para asegurar la prosperidad de la Suiza contemporánea, el país más rico de Europa y uno de los más ricos del mundo; pero el siglo XIX descubre, a la par que el romanticismo, el ferrocarril y las grandes centrales hidroeléctricas. La tradición de artesanía suiza se adapta entonces con extraña rapidez a las necesidades modernas; aparece la gran industria suiza, industria de precisión, hecha de ingenio, con un mínimo de materias primas y un máximo de paciencia y de inteligencia. Todo ello es posible porque Suiza sabe que ha dejado de ser país marginal, en lucha constante con su destino, para convertirse en país "de primera clase", con la diferencia importante de que no tendrá que estar jugando al juego tradicional —grandes ejércitos, colonias, alianzas— ya que su situación al margen de la historia la protege efectivamente asegurándole una aureola de inocencia y pacifismo auténticos, y gracias, por otra parte, a que el desarrollo de las comunicaciones —el túnel del Simplón, cantado no recuerdo si por Carducci o por Pascoli, tiene en este punto un papel decisivo y casi épico— su presencia física resulta indispensable para la buena marcha de la economía europea. Suiza se ha convertido en el inmóvil eje de un complicado sistema de comunicaciones; la rueda gira, pero el eje, sin aspavientos, inocente y bien aceitado, sigue siempre en un lugar. El papel de Suiza en el mundo contemporáneo es el del intérprete: hacer posible

que los demás entren en contacto, manteniéndose siempre al margen, objetivo y sereno. Los intérpretes, como los embajadores, gozan de inmunidad diplomática. Cuando aparece un suizo *comprometido*, que quiere vivir apasionadamente y tomar partido por unos y contra otros, como Denis de Rougemont, los suizos le aconsejan que se vaya al extranjero, como le ocurrió a Rougemont durante la pasada guerra, pues su presencia misma parece comprometer a todo el país. Calvino era en realidad un francés implacablemente racional; Jung, en cambio, buen suizo, aspira a ser intermediario y puente entre el presente psicológico y psiquiátrico y el pasado mítico y arquetípico, entre el occidente científico y activista y el oriente contemplador y pasivo.

Un puente permanece quieto, mientras corren a sus pies las aguas y por sus piedras los hombres y sus vehículos; la inmovilidad de Suiza, al margen de la historia, es lo que da a sus paisajes una apariencia de serenidad que a los románticos les habría disgustado (no vemos ya el paisaje como nuestros abuelos). Pero, sobre todo, la inmovilidad de este país-puente es la que de pronto, sin que el país pareciera esforzarse especialmente, lo ha puesto a la cabeza de Europa económicamente e incluso culturalmente —si por cultura entendemos actitudes generales, de tipo más bien estadístico, y dejando aparte a las grandes figuras—. El suizo medio es más culto, está mejor informado, lee más que sus vecinos. No ha producido grandes genios en las artes —con la notable excepción de Klee— pero en la actualidad las mejores escuelas de química, de medicina, están en Suiza; las mejores reproducciones de obras de arte salen de las prensas suizas de Skira; de Suiza salen los libros más bien impresos, las revistas más lujosas de Europa; el teatro y la ópera de Zurich no tienen nada que envidiar a los de las *grandes potencias*. Y en las obras de teatro de Duerrenmatt o de Hesse, suizo adoptivo, el país ha encontrado por fin una literatura —en alemán— digna de lo demás.

Y es que el hombre, ese "animal difícil" de que habla Vives, el "subjé... divers et ondoyant", según Montaigne, reacciona como puede, no como quiere, ante las vicisitudes adversas de su destino. Veamos en los cuatro ejemplos citados cuatro tipos bien diversos, igualmente interesantes, desigualmente afortunados, de reacción frente a la debilidad, el acoso, la incertidumbre y la muerte. Los egipcios, asediados por la sequía, abandonan la sólida tradición neolítica para entrar en la historia, para crearla. Los vagabundos medievales se apartan del orden estático centrado en la tierra y en la división "oradores, defensores, labradores" para crear, al margen del feudalismo, las ciudades, que acabarán por sobreponerse al orden antiguo. Los hispano-judíos bucean en sí mismos; algunos se ahogan, otros salen, radiantes, a la "otra orilla" de la literatura, el ensayo, el pensamiento religioso. Los suizos "abandonan la partida", el juego de las grandes potencias, al que, en rigor, nunca llegaron a ser plenamente admitidos, y encuentran, al margen de la historia, la fuerza y la seguridad que la historia les había negado.

INTRODUCCION AL AMERICANISMO LITERARIO

Por Emilio CARILLA

I

DURANTE la época colonial no hay (no puede haber) declaración de americanismo literario. Hubiera sido contradictorio con la situación que ofrecía América.

Lo que hay en la época colonial son más bien testimonios indirectos de una fisonomía americana en obras (de americanos y españoles) que se escriben en América. O bien, como ocurre en el caso del mexicano Juan José Eguiara y Eguen, la defensa de los americanos, tachados en Europa de ignorantes.¹ Defensa que determina en Eguiara un copioso índice de nombres y obras escritas en estas regiones. Manifestación de calor patrió-

bien cuando destacaba, en su recordado ensayo sobre *Juan María Gutiérrez y su época*, que las tentativas del americanismo literario (como formas de reivindicación de una autonomía intelectual) nacen, en rigor, con el romanticismo. Sin embargo, es discutible su afirmación cuando llega a decir, rotundamente, que "sería [vano] buscar en el espíritu ni en la forma de la literatura anterior a la emancipación una huella de originalidad americana".³

En otras palabras, lo que sin duda conviene distinguir es la presencia de un desarrollo teórico y una doctrina (amplia y con raíces en la época) y un americanismo oculto o fragmentario (naturalmente, no declarado ni ensalzado) en los tiempos coloniales. Y este último sí existe.

II

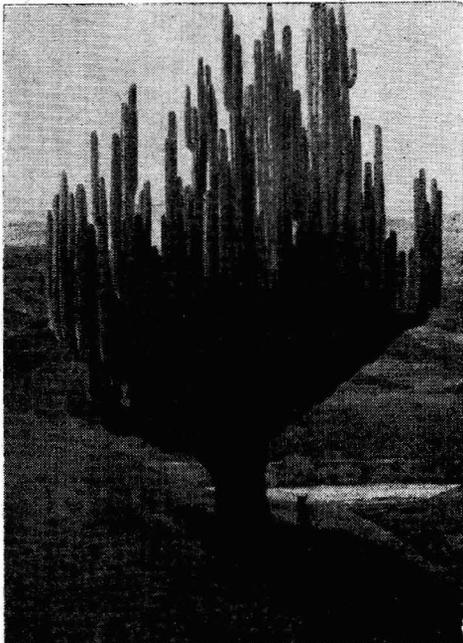
Es natural que el planteo teórico del americanismo literario nazca como una consecuencia de la independencia de los países hispanoamericanos. Y es más natural aún que fueran los románticos los que desarrollaran con mayor ahinco este atractivo tema, por lo común ligado a obras que querían ser aplicación de aquellos principios.

Era la derivación de la independencia política que buscaba los más sutiles y complejos hilos de la independencia intelectual y se afanaba por encontrar la "expresión de América". Por otra parte, no cabe duda de que ideas e ideales del romanticismo europeo (recordemos, sobre todo, un difuso hederismo, y aun temas de obras europeas) daban punto de arranque valederos. Puntos de arranque (nada más), ya que la búsqueda del "americanismo" pasa a ser motivo desligado del eco de obras europeas. Razón de propiedad y, también, de urgencia.

Lo que más debe importar es la abundancia de planteos. No tanto la variedad, que realmente apenas existe, aunque pueden marcarse grupos. De nuevo, a manera de precursor, o, mejor, de heraldo, nos encontramos en este camino con la figura de Andrés Bello. *La Alocución a la poesía* (1823), es decir, la primera de sus *Silvas americanas* es la profesión de fe americanista del poeta. Allí pide a la Poesía que deje la "cultura Europa" y se dirija al mundo de Colón. En América promete Bello a la musa la vistuosidad de sus cielos, sus climas, su paisaje primitivo, rico, variado... Poema que se continúa y ejemplifica en *La agricultura de la Zona Tórrida* (1826), verdadero elogio de la vida en el campo (campo americano) y canto de paz después de las luchas de emancipación.

En Bello hay, pues, un programa que él no alcanzó a realizar sino someramente y que desarrollaron más dilatadamente los románticos.

Con el fin de ordenar diferentes testimonios, me parece conveniente tener en cuenta la nutrida bibliografía que el americanismo ha determinado hasta nuestros días. Así, paisajismo, indigenismo, hispanismo, son tres direcciones fundamen-



—Oleo de José María Velasco
"los románticos de tipo paisajista"

tico, con amor propio americano, aunque —no sin cierta paradoja— redactada en latín.

Y antes de Eguiara, los ecos favorables que encuentran algunos discursos de Feijoo, éstos sí en defensa de los americanos.²

Como vemos, resonancias amplias, comunes y nada peligrosas, que hablan de un orgullo, de un deseo de afirmación y de ansias de fijar manifestaciones artísticas desconocidas o negadas por los europeos (Feijoo y algún otro son la excepción). No interesa aquí que el ardor de la defensa llevara por lo común a exagerar virtudes. En todo caso, era el explicable abultamiento ante el extremo opuesto: la tacha negativa del otro lado del océano.

Pero —repito— era esto lo que la época podía dar: no doctrinas nacionalistas, ni ensayos ambiciosos reafirmadores de la individualidad continental. Sí, hilos más o menos sutiles, perceptibles desde los tiempos de la Conquista, que hablan ya de una expresión americana.

José Enrique Rodó, que estudió por lo común con tanta perspicacia ciertas épocas del proceso cultural americano, vio

tales que agrupan hoy numerosos estudios.

Sobre esta base, y volviendo hacia atrás, encontramos que el americanismo literario que prevalece de manera casi absoluta entre los románticos es el americanismo de tipo paisajista (e histórico). En cambio, es todavía prematuro hablar de indigenismo (aunque abundan las novelas indianistas): el indio aparece —literariamente— defendido, idealizado, pero no exactamente como ideal de vida o cultura. Por último, la cercanía de las luchas de liberación y el antiespañolismo político no son los más indicados para sentar un americanismo hispanista.

De esta manera, pues, queda claro que la dirección pronunciada en el americanismo de los románticos es la paisajista, con contacto o ramificaciones (histórico sociales). La diferencia que suele presentarse es la que aparece en la denominación: unos hablan de "literatura nacional"; otros, de "literatura americana". Con todo, esto no significa mayor novedad, puesto que los que hablan de "literatura nacional" están pensando, en realidad, en la literatura del continente.

Veamos ejemplos. De nuevo, no es casual el tributo rioplatense:

"La poesía entre nosotros —escribió Echeverría— aún no ha llegado a adquirir el influjo y prepotencia moral que tuvo en la antigüedad, y que hoy goza entre las cultas naciones europeas: preciso es, si quiere conquistarla, que aparezca revestida de un carácter propio y original, y que reflejando los colores de la naturaleza física que nos rodea, sea a la vez el cuadro vivo de nuestras costumbres y la expresión más elevada de las ideas dominantes, de los sentimientos y pasiones que nacen del choque inmediato de nuestros sociales intereses, y en cuya esfera se mueve nuestra cultura intelectual..." (Nota a *Los consuelos*).⁴ "... Si hemos de tener una literatura —escribió Juan María Gutiérrez— hagamos que sea nacional; que represente nuestras costumbres y nuestra naturaleza, así como nuestros lagos y anchos ríos sólo reflejan en sus aguas las estrellas de nuestro



Quito— "en busca de nuestra expresión"

hemisferio..." (*Fisonomía del saber español*).⁵

De manera más vaga y petulante, Miguel Cané —en un artículo de *El iniciador*, de Montevideo— afirmaba que la literatura, en los tiempos del romanticismo, "será el retrato de la individualidad nacional... Pensamos —agregaba— que las repúblicas americanas, hijas del sable y del movimiento progresivo de la inteligencia democrática del mundo, necesitan una literatura fuerte y varonil, como la política que los gobierna y los brazos que las sostienen..."⁶

En Chile, Lastarria, en su discurso de la Sociedad Literaria —de 1842— aplica particularmente el aspecto social. Mejor dicho: aplica a la realidad chilena el pensamiento de que la literatura es la *Expresión de la sociedad* (tomado de Larra, aunque no original de éste; ver, antes, De Bonald, Mme. de Staël).

"... la nacionalidad de una literatura consiste en que tenga una vida propia, en que sea peculiar del pueblo que la posee, conservando fielmente la estampa de su carácter, de ese carácter que reproducirá tanto mejor mientras sea más popu-

lar. Es preciso que la literatura no sea el exclusivo patrimonio de una clase privilegiada, que no se encierre en un círculo estrecho, porque entonces acabará por someterse a un gusto apocado a fuerza de sutilezas..."⁷

El cubano Juan Clemente Zenea, en unos artículos publicados en *El Almendares*, en 1852, nos da —de manera un tanto vaga y lírica— su idea de nacionalismo literario, ya bastante local:

"... nuestra poesía... brota bajo un pedazo de cielo azul que acaso es el más bello de todos...; el susurro misterioso de las hojas de la palmera le presta un encanto indefinible, y nuestros versos recuerdan la deliciosa miel de nuestras piñas, la pereza que infunde en nosotros el clima ardoroso de las regiones del Mediodía o el majestuoso e imponente concierto de nuestros huracanes... Nuestra poesía es triste como la de los orientales y se hermana perfectamente con la música de nuestras contradanzas, en cuyos acordes tal vez sea yo el único que me engañe encontrando un poema de melancolía..."⁸

Bien avanzado el siglo —y a unos años de los testimonios citados— menciono el prólogo del uruguayo Alejandro Margarinos Cervantes a su obra *Celiar*, "colección de poesías puramente americanas". Allí, Margarinos Cervantes, al mismo tiempo que enumera los temas de su libro, propone un programa de literatura americanista.

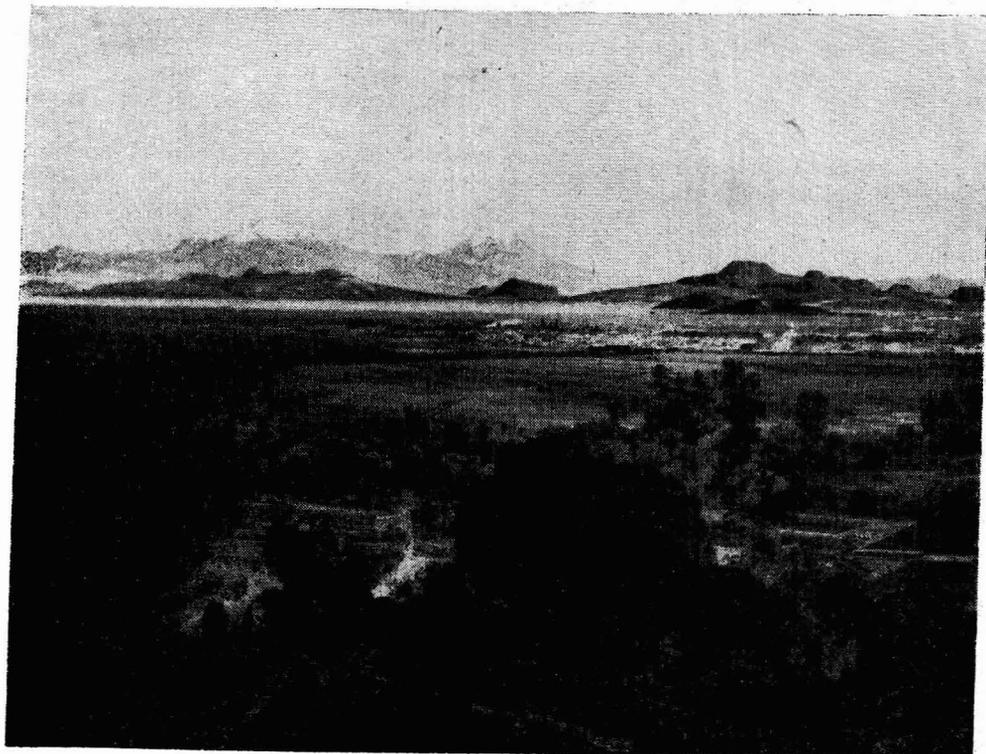
"El pensamiento que predomina en todas se reduce a buscar nuestra poesía en sus verdaderas fuentes, es decir, ya en el pasado, ya en el presente, ya en el porvenir de América; ora en las maravillas de nuestra espléndida naturaleza, inerte y animada; ora en las escenas originales de nuestras estancias y desiertos: tan pronto penetrando en el caos de nuestras miserias y extravíos políticos y sociales, como elevándose en alas del genio de la patria, y cantando los días gloriosos de la independencia sudamericana, sus hombres célebres, estadistas, guerreros, poetas, escritores o simples ciudadanos..."⁹

Uno de los escritores americanos que tuvo mayor preocupación por el problema fue el ecuatoriano Juan León Mera, crítico y novelista, en particular. De sus afanes, es una prueba un capítulo de su *Ojeada histórico crítica sobre la poesía ecuatoriana* que lleva como título la interrogación "¿Es posible dar un carácter nuevo y original a la poesía sudamericana?"

La respuesta de Mera es —claro está— afirmativa, aunque se coloca en una actitud de conciliación o, por lo menos, en un ámbito que prefigura un amplio hispanismo. Por lo tanto, a distancia de muchas páginas rioplatenses.

Sin embargo, Mera defiende el americanismo a través de condiciones espirituales que surgen en el Nuevo Mundo:

"La originalidad debe estar en los afectos, en las ideas, en las imágenes, en la parte espiritual de las pinturas, y todo en América abre el campo a esta originalidad. La unidad de la lengua y de la forma, la homogeneidad, diremos así, del elemento de que nos servimos para expresar lo que deseamos dar a conocer, nada tiene que ver con la variedad de carácter que podemos imprimir a las obras que escribimos..."¹⁰



"el color local en el paisaje"

—Oleo de José María Velasco

Párrafo que —a su vez— aparece más claramente expresado en una carta que Mera dirigió a Menéndez y Pelayo:

“He creído siempre que podía sacarse partido de la naturaleza, historia, costumbres y sentimientos americanos para dar originalidad a la poesía de estas regiones apartadas de Europa, sin que fuese necesario renunciar por eso [a] las formas clásicas que en nada se oponen a la novedad del fondo...”¹¹

Destaco, sobre todo, en Mera, la idea de que la lengua común no puede ser un obstáculo a la expresión americana (y aun nacional), idea que ha sido replanteada —con mayor rigor, naturalmente— por Pedro Henríquez Ureña en sus lúcidas páginas “en busca de nuestra expresión”.

En México, el ejemplo por excelencia es el de Ignacio M. Altamirano, y su prédica de nacionalismo literario culmina en las disputas sostenidas con Pimentel en el Liceo Hidalgo.

El artículo titulado *Resurgimiento literario. Una nueva generación* nos da con claridad las ideas de Altamirano. Estas enfilan hacia el nacionalismo paisajista y no ofrecen mayores diferencias con las que hemos visto antes. Sin embargo, hay algunos matices interesantes, sobre todo los que señalan avances del “nacionalismo” que él propugna, en escritores del sur del continente (especialmente, argentinos), a quienes propone como modelos. Sin buscar mucha precisión y selección en sus citas, es indudable que Altamirano advertía las ansias de despegue y un sentido más revolucionario en las literaturas del sur, que no veía —de la misma manera— en la literatura mexicana. La significación de Altamirano, el valor de su obra (en especial, sus novelas) concede mayor realce a su profesión de fe mexicanista, que —por otra parte— no contradice con el espíritu de su obra literaria total.

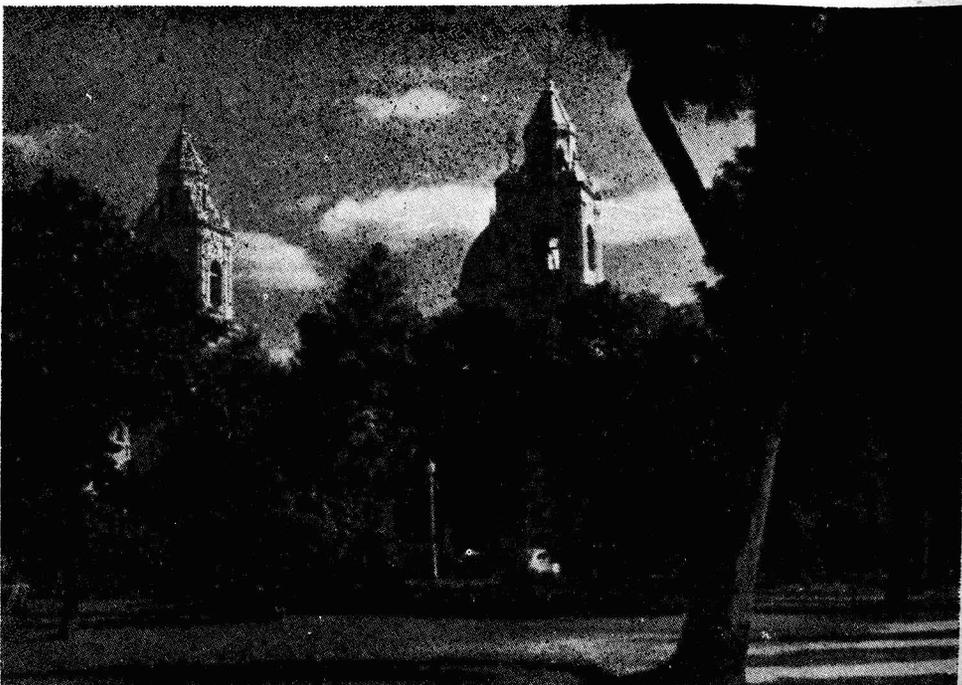
“¿Acaso en nuestra patria —escribe Altamirano— no hay un campo vastísimo de que pueden sacar provecho el novelista, el historiador y el poeta para sus leyendas, sus estudios y sus epopeyas o sus dramas?”

* * *

“En cuanto a la novela nacional, a la novela mexicana, con su color americano propio, nacerá bella, interesante, maravillosa. Mientras que nos limitemos a imitar la novela francesa, cuya forma es inadaptable a nuestras costumbres y a nuestro modo de ser, no haremos sino páliditas y mezquinas imitaciones, así como no hemos producido más que cantos débiles imitando a los trovadores españoles y a los poetas ingleses y franceses. La poesía y la novela mexicana deben ser vírgenes, vigorosas, originales, como lo son nuestro suelo, nuestras montañas, nuestra vegetación.

Juan Carlos Gómez, José Mármol, Rivera Indarte, Estevan Echeverría, a quien llaman en Francia el Lamartine del Plata, Arboleda, Pombo, por eso impresionan tanto, cantan su América del Sur, su hermosa virgen morena, de ojos de gacela y de cabellera salvaje. No hacen de ella ni una dama española de mantilla, ni una *entretenué* francesa envuelta en encajes de Flandes.

¡Esos poetas cantan sus Andes, su Plata, su Magdalena, su Apurímac, sus pam-



Santiago del Estero, Argentina— “el sello continental! chocaba con las ansias de universalidad”

pas, sus gauchos, sus pichirreyes; transportan a uno bajo la sombra de su ombú, o al pie de las ruinas de los templos del Sol, o al borde de sus pavorosos abismos, o al fondo de sus bosques inmensos; y le muestran sus gigantescos árboles, sus prodigiosas flores, o le hacen asistir a sus heroicas guerras, escuchar el rugido de sus fieras terribles, adormecerse a los cantos de sus mujeres lánguidas y ardientes, y delirar con sus amores frenéticos, y amar su libertad, y meditar a orillas de sus mares, y suspirar debajo de su cielo!...”¹²

Además, no solamente consideraba Altamirano una literatura nacional, sino que pensaba (dentro de ella y de manera especial) en una novela que fuera, al mismo tiempo, popular y mexicana. Esto se explica porque la novela estaba en el eje de las reflexiones de Altamirano, y aun llegaba a considerar la influencia de las novelas en las costumbres,¹³ tema éste —por lo visto— muy frecuentado por escritores americanos del siglo pasado.

Años después —ya al filo de la centuria— es el novelista López Portillo el que, en el prólogo de su novela *La parcela* (México, 1898), vuelve a insistir sobre el tema. López Portillo explica en ese prólogo intenciones de su novela y nos da su idea de literatura nacional. Idea de conciliación, con proximidades a lo que vimos en Mera. Pero López Portillo aprovecha también para recordarnos, al pasar, las polémicas del Liceo Hidalgo (entre Altamirano y Pimentel) y, más concretamente, para arrojar algunos dardos contra la “literatura decadente”, que el novelista ve, a fines del siglo, dando batallas en México. Reduciéndonos a su concepto de “nacionalismo literario”, su opinión puede sintetizarse —como he dicho— en un intento conciliatorio, lengua española y temas mexicanos. Con sus palabras: “permanecer fieles tanto al genio y pragmáticas de nuestra lengua”, por una parte; y, al mismo tiempo, que la “literatura sea nacional en todo lo posible, esto es, concordante con la índole de nuestra raza, con la naturaleza que nos rodea y con los ideales y tendencias que de ambos factores se originan...”¹⁴

Estas citas (a las cuales, sin duda, pueden agregarse otras) son pues, sugestivas en cuanto reflejan una tendencia manifiesta, tendencia que entronca con caracteres esenciales del romanticismo, particularmente con el “color local”. Es decir, un “color local” que aquí se rastrea en el paisaje y en rasgos sociales amplios (tipos, costumbres). Menos —aunque se piensa igualmente en ello— en lo puramente histórico.

De todos modos, un nacionalismo literario con ciertas raíces en ideas que ya venían del siglo XVIII, especialmente de Herder (sin que esto suponga conocimiento directo), pero cuyo fermento, favorecido por condiciones apropiadas, debe buscarse en el siglo XIX y, sobre todo, en América. Nacionalismo literario, también, que surgía como una consecuencia directa —repito— de la particular situación política de los nacientes países: la libertad política estaba lograda y se aspiraba para completarla y complementarla a la más compleja libertad espiritual.

Después, vendrán otras interpretaciones y planteos. Desde fines del siglo pasado hay una serie ininterrumpida de obras —de todo tamaño y color— que dan al tema, renovada, viva actualidad. Y no puede ser de otra manera en un terreno donde se debate el problema de nuestra expresión. Eso sí, conviene distinguir que los modernistas (salvo casos muy especiales) no se plantearon mayormente la discusión del “americanismo literario”. Más bien, lo rehuyeron o lo desconocieron.

La explicación es sencilla: el sello continental chocaba con las ansias de universalidad, con el sentido “cosmopolita” (rasgo adherido fuertemente a la época) de la obra literaria. En todo caso, creyeron que el localismo ahogaba las ansias de vuelo y de expansión que perseguían.

Excepciones son, apenas, hombres como Martí, Lugones y Rodó, en especial el escritor uruguayo, si hemos de reparar en el aspecto doctrinal.

De Rodó tenemos presente de inmediato su famoso estudio dedicado a *Rubén Darío* (1899), a propósito de *Prosas profanas*, estudio que figuró posteriormente como prólogo a ediciones de este libro rubeniano. Allí —es sabido— Rodó examina la afirmación entonces en boga de

que Rubén Darío "no era el poeta de América", con la cual coincide. No disminuye por ello méritos literarios al poeta y atenúa el posible reparo al considerar temas y características de su poesía como representativos de la época.

Claro que Rodó se ocupó con cierta amplitud del americanismo literario en su citado estudio sobre *Juan María Gutiérrez y su época*. Uno de los capítulos se titula precisamente "El americanismo literario", reconocimiento de una autonomía literaria nacida con el romanticismo. Americanismo eminentemente paisajista, con ramificaciones en la sociedad y en la historia.¹⁵

En nuestro siglo, en fin, se han ganado buenos, valiosos aportes. Abundancia, también, que obliga a establecer grupos y direcciones, apoyados en perspectivas más amplias y en rico pensamiento.¹⁶ Pero tal riqueza no invalida los tanteos iniciales, es decir, estas líneas de arranque que hemos procurado precisar. Por lo menos, conviene no olvidarlos dentro del permanente interés de tan dramático problema.

NOTAS

1 El deán de Alicante, Manuel Martí, se había referido despectivamente a los americanos en sus *Cartas latinas*. Eguiara y Eguren le salió al paso con su *Biblioteca mexicana* (México, 1755). Ver, ahora, Eguiara y Eguren, *Prólogos a la Biblioteca Mexicana*, traducción de A. Millares Carlo. México, 1944.

2 A. Millares Carlo, *Feijoo en América* (en *Cuadernos americanos*, de México, 1944, xv, N° 3, pp. 139-160).

3 José Enrique Rodó, *Juan María Gutiérrez y su época* en *El mirador de Próspero*, II, ed. de Madrid, 1920, p. 164).

4 Ver Echeverría, *Obras completas*, III, Buenos Aires, 1871, p. 12. Cf., también:

"La poesía nacional es la expresión animada, el vivo reflejo de los hechos heroicos, de las costumbres, del espíritu, de lo que constituye la vida moral, misteriosa, interior y exterior de un pueblo" (*Sobre el arte de la poesía*, en *Obras completas*, v, "No tocaremos la cuerda heroica ni invocaremos gloriosos recuerdos de la patria, porque nos está vedado por ahora hablar dignamente al entusiasmo nacional; pero en la viva e inagotable fuente de la poesía, en el corazón, buscaremos inspiraciones, colores en nuestro suelo, y en nuestra vida social asuntos interesantes" (*Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales*, id., pp. 131-132).

5 Ver Echeverría, *Dogma socialista*, ed. cit., p. 258.

6 Miguel Cané, *Literatura*, en *El iniciador de Montevideo*, I, N° 3, del 15 de mayo de 1838.

7 J. V. Lastarria, *Recuerdos literarios*, p. 113.

8 Cit. por José María Chacón y Calvo, *El Almendares*, en la *Revista de la Biblioteca Nacional*, La Habana, 1956, segunda serie, VII, N° 2, p. 103.

9 Alejandro Margariños Cervantes, *Introducción a Celiar*. Madrid, 1852.

10 Juan León Mera, *Ojeada histórico crítica sobre la poesía ecuatoriana*. Quito, 1868, pp. 475-476.

11 Carta de J. L. Mera a Menéndez y Pelayo, fechada en Ambato, 1° de noviembre de 1833 (en el *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*. Santander, 1951, xxvii, pp. 241-242).

12 Ignacio M. Altamirano, *Resurgimiento literario. Una nueva generación*, en *Aires de México*, ed. de México, 1940, pp. 8-12.

13 Cf. Altamirano, *Lo mexicano en la novela*, en *Aires de México*, pp. 18-28.

14 José López Portillo y Rojas, *Prólogo a La parcela* (1ª ed., México, 1898). Ed. de México, 1945, p. 4.

15 Ver José Enrique Rodó, *Juan María Gutiérrez y su época*, pp. 161-177.

16 Ver mi estudio titulado *El americanismo de Henríquez Ureña* (en *Pedro Henríquez Ureña —tres estudios—*, Tucumán, 1957, pp. 41-56), con referencias a las principales corrientes de este siglo y, sobre todo, al personal desarrollo de Pedro Henríquez Ureña.

VISIONES DE BRUSELAS Y DE BRABANTE

Alfredo A. DE MICHELI

CUANTO MEJOR se le conce, tanto más se quiere a esta capital un tanto escéptica, pero siempre inclinada a la indulgencia y a la bondad. Es una ciudad admirable por sus iglesias góticas y barrocas, por sus palacios imponentes, por sus rincones tranquilos donde, desafiantes al paso del tiempo, persisten los monumentos del pasado. No desaparece de la memoria la visión fabulosa de la puerta de Hal, ya bajo el esplendor del sol matutino o a la tenue luz de un rayo de luna. No se puede olvidar el cuadro romántico de la secular abadía de la Cambre. Se conserva para siempre la recóndita armonía de las plazuelas dispersas entre la basílica de Nuestra Señora de las Victorias, a el Sablon —orgullo de la *Grande Gilde* bruselense— y la fuente del

Manneken Pis, obra de Duquesnoy padre, que se considera como el *Palladium* de la ciudad. Plazuelas apacibles, cercadas por antiguas casas de estilo flamenco-español, como las que rodean la *Vieille Halle aux Blés* (antiguo mercado del trigo), o neoclásicas como aquella donde se apagara, en 1825, la existencia febril de Louis David.

Tampoco se olvida el "barrio latino" de Bruselas, situado entre la basílica de Nuestra Señora de la Capilla —magnífico ejemplo de iglesia-fortaleza edificada por los Benedictinos en los años iniciales del siglo XIII— y la moderna estación central. A este barrio peculiar no le quedan ahora más que sus farolas de gas, los trozos de sus callejuelas estrechas con nombres sugestivos (la "Antigua Calle de la Pastora", la "Calle de los Parroquianos", la "Calle de Luxom"...) y algunas típicas cervecerías, frecuentadas por estudiantes y artistas, donde se puede beber la *gueuze* espumante y cantar alegres canciones goliárdicas (*Het goede blummeke in papier*: la flor en papel dorado: *In de Roskam van oude*



Bruselas. Iglesia de Nuestra Señora de las Victorias

Brussel: A la insignia de Bruselas antigua).

En la ciudad baja se encuentran las reliquias del beaterio con la espléndida iglesia de San Juan el Bautista —transición entre el barroco italiano y el barroco flamenco— que Baudelaire comparara a una niña en primera comunión, contraponiéndola a San Lupo de Namur, “obra maestra de la arquitectura jesuita, comparable al interior de un catafalco, terrible y delicioso, bordado de negro, de plata y de rosa”.

En todos los barrios de la ciudad, la vida es animada y plena de color. Cuánta alegre vivacidad en las *braderies*, fiestas de cada barrio, que se suceden sin interrupción durante todo el año. Cuánto folklore en los innumerables desfiles de trajes, como la famosa *Ommegang* (desfile, baile y juegos en la plaza principal de la ciudad *Groot Markt*, en trajes antiguos y con el acompañamiento de música del siglo XVI). Qué elegantes las danzas rítmicas de los célebres *Gilles*, quienes portan majestuosos sombreros con plumas de avestruz. Qué vivaz espectáculo ofrecen los mercados semanales: el mercado de las flores en la Plaza Grande; el mercado de antigüedades en la Plaza de la Pelota; el

mercado de los hortelanos en Saint Gilles, donde se encuentran los famosos bretones de Bruselas, que en el pasado procuraron a los habitantes de este arrabal el nombre de *koolkappers* (golosos de coliflores).

Cuánta animación en la *kermesse* flamenco, donde se puede observar una humanidad profundamente expresiva en la multiplicidad de los tipos, tal como resalta en la pintura de Peter Breughel.

Intenso es el fervor de actividades en cualquier campo. Desde los magníficos conciertos de orquestas belgas y extranjeras hasta las funciones brillantes en los teatros de la ciudad, entre los cuales tiene primacía el Teatro Real del Parque, edificado a finales del 1700 por el arquitecto de Montoyer, quien realizó también el castillo real de Laeken. Desde las grandes exposiciones industriales hasta los congresos científicos internacionales que se efectúan bajo los auspicios de la Universidad Libre de Bruselas, fundada en 1834 por Teodoro Verhaegen.

Bruselas representa realmente la gloria de Europa.

La exploración de la periferia de la ciudad es también fuente de nuevas, agradables sorpresas: las espaciosas avenidas

periféricas que se presentan al visitante en todo su esplendor. La avenida Louise, a la que no le faltan pretensiones de emulación de la avenida de los Campos Elíseos. La avenida de Tervueren, aristocrática y desdeñosa. La avenida Roosevelt, que tiene la distinción fría y mesurada de los diplomáticos. Y, a las puertas mismas de la ciudad, la estupenda floresta de Sognes con las ruinas ilustres de Rouge Cloître, donde concluyó en las tinieblas de la locura la trágica vida de Hugo van der Goes, y de la abadía de Groenendael, donde vivió en místico recogimiento Ruysbroeck el Admirable. ¡Espectáculo grandioso el ocaso en plena floresta, particularmente cuando ésta se tiñe del oro y de la púrpura del otoño! Hermosos y ordenados se presentan los arrabales. Anderlecht con su Casa del Cisne, refugio preferido de Erasmo de Rotterdam y de Adriano Boyens, el futuro Papa Adriano VI. Esta población suburbana oyó primeramente, al comenzar el 1793, el nuevo “verbo” de la revolución francesa, llevado por las bocas de los fusiles de los hombres de Dumouriez. Ixelles, donde permanecen los ecos canoros de la estancia de María Malibran y donde parece vagar sin paz la sombra del general Boulanger, el desterrado suicida. Saint Josse — en — Noode, donde vivió entre 1864 y 1866 y tuvo un activo cenáculo literario, Víctor Hugo “Olimpio”. Uccle, La Hulpe, Boitsfort, con sus bellas casitas y con sus avenidas flanqueadas por cerezos de Japón. Todos estos poblados forman una hermosa corona de atmósfera azulada a la antigua ciudad, que parecía, a Verlaine, como una fuga de colinas teñidas en verde y rosa.

El Brabante walón es muy parecido a ciertas regiones de Italia, por ejemplo a la Toscana: cerros y valles pintorescos, cubiertos de hierba color verde esmeralda; arroyos claros; jardines sonrientes. Severo e imponente aparece el castillo feudal de Beersel, que refleja el antiguo poderío de los señores de Witthen. Un aire alegre y vivaz tiene en cambio el castillo de Braine — le — Château, donde se recuerda el sacrificio de Don Felipe de Montmorency, Conde de Hornes, quien en 1568 cayó víctima de su patriotismo y de la perfidia del Duque de Alba y del Cardenal de Granvelle.

El Brabante flamenco muestra, al contrario, un rostro místico y soñador, como un paisaje de Giorgione. Muy acogedores son los parques de Huizingen y de Gaasbeek, metas festivas de los buenos *ketjes* de Bruselas. Desde las almenas del castillo de Gaasbeek, que fue teatro de la lucha del pueblo bruselense contra la jactancia feudal, el ojo puede mirar libremente al paisaje irreal, de cuento de hadas, evocado en los lienzos de Peter Breughel. Es toda una sucesión de planos en verde, que se esfuman hasta el último horizonte en una atmósfera de vapores azulados donde se pierden, en matices tenues, los colores del cielo y los de la tierra. Es la luz, esta luz misteriosa e impalpable, característica de la tierra de Thyl Ulenspiegel, que realiza el encanto de amalgamar los diversos elementos del paisaje en una mágica sinfonía en tono menor.

Con cuánta razón exclamaba Erasmo en los últimos días de su vida:

¡Ah! ¡Si el Brabante estuviera más cerca!



Bruselas. Iluminación del Hôtel de Ville

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

LA MUSICA ENTRE LAS ARTES

SUELE OCURRIR que cuanto más nos familiarizamos con algo, tanto menos lo comprendemos y aun percibimos. El compositor, en primer lugar, el intérprete, en segundo, y el aficionado, en tercero, son los llamados a saber con certeza qué cosa es la música. Y sin embargo, si se les planteara esa cuestión, pocos, muy pocos, podrían dar una respuesta satisfactoria. No me refiero, por supuesto, a una definición de manual —“el arte de bien combinar los sonidos y el tiempo”, como se nos enseñaba en algunos conservatorios—, sino a la comprensión ontológica de la música. El compositor en su rutina creadora, el intérprete en su rutina interpretativa y el aficionado en su rutina auditiva, todos ellos siguen su camino musical sin detenerse a meditar, siquiera fuese brevemente, qué pueda ser eso que así los conmueve o deleita, cuál su raíz, cuál su esencia y cuáles sus límites. Su actitud ante la música en nada se diferencia —y por eso hemos de disculparla— de la habitual en el hombre ante la vida: ni la luz, ni la flor, ni el pájaro pasan de ser para nosotros cosas naturales, corrientes, cuando, en verdad, constituyen cotidianos prodigios.

Pero por eso, porque estamos tan rutinariamente familiarizados músicos y aficionados con nuestro arte, nos conviene de vez en cuando abandonar nuestra actitud e intentar una inmersión profunda en la ontología de la música, ejercicio muy saludable para todos, del que el aficionado sacará nuevas nociones acerca de ella y de sí mismo y el compositor una renovada y a veces totalmente nueva visión del camino a seguir en adelante. Precisamente —y esto nos lo enseña la historia— los compositores que se plantean como de nuevas el fenómeno musical son los que imprimen impulso más decisivo y valioso a la música y más decididamente se libran de caer en el conformismo de lo académico. Y no tienen camino más seguro que ése para renovarse y no morir. Ahí está la fuente de la originalidad auténtica, esa cosa que se nos da por añadidura, como premio a nuestro sincero y recto deseo de verdad, y que nunca lograríamos por el solo insensato afán de ser originales, de ser como dioses.

Pero esa inmersión en lo ontológico musical produce otro fruto no menos importante: el de revelarnos los límites y, al mismo tiempo, los poderes de la música, qué puede ella que no puedan las demás artes —incluso, por supuesto, la poesía— y qué le está vedado de lo que éstas gozan en sus respectivos dominios. Tratar de erigir la música en un sucedáneo de la poesía o de la pintura constituye, al mismo tiempo que una tarea utópica, un crimen de lesa musicalidad. La música no puede reemplazar en sus funciones a esas artes, y por otra parte, intentar que lo haga equivale a querer lesionarla en su inviolable esencia, limitar su soberanía. Los compositores que a ello aspiraron no fueron, ciertamente, de los que con más empeño —y humildad— trataron de ver

cara a cara la verdad de la música. Espiritus dilacerados o confusos, no podían llevar a su arte otra cosa que dilaceración y confusión.

Eso no quiere decir que entre la música y las demás artes —poesía y artes plásticas— no haya algo y muy importante en común. Walter Pater en su famoso ensayo de 1877 sobre la escuela de Giorgione acuñó y explicó el aforismo de que “todo arte aspira constantemente a la condición de música”, con lo cual clasificó a ésta como la más consumada de las artes. Veía él en cada arte una tendencia a borrar la distinción entre materia —es decir, tema, asunto o modelo— y forma, y es lógico que considerase a la música como el arte “que más por completo realiza ese ideal artístico, esa perfecta identificación de la materia con la forma”. Muy cerca de ella, pero sin alcanzarla nunca, descubría a la poesía lírica, cuya máxima perfección “parece depender, a menudo, y en parte, de una cierta supresión o vaguedad del mero asunto, de suerte que el significado nos llega por caminos que el entendimiento no puede descubrir claramente”. Desde su enrarecido esteticismo siglo XIX, vislumbró Pater lo que en nuestro tiempo habían de plantear abiertamente todas las artes. Pero no su realidad más profunda.

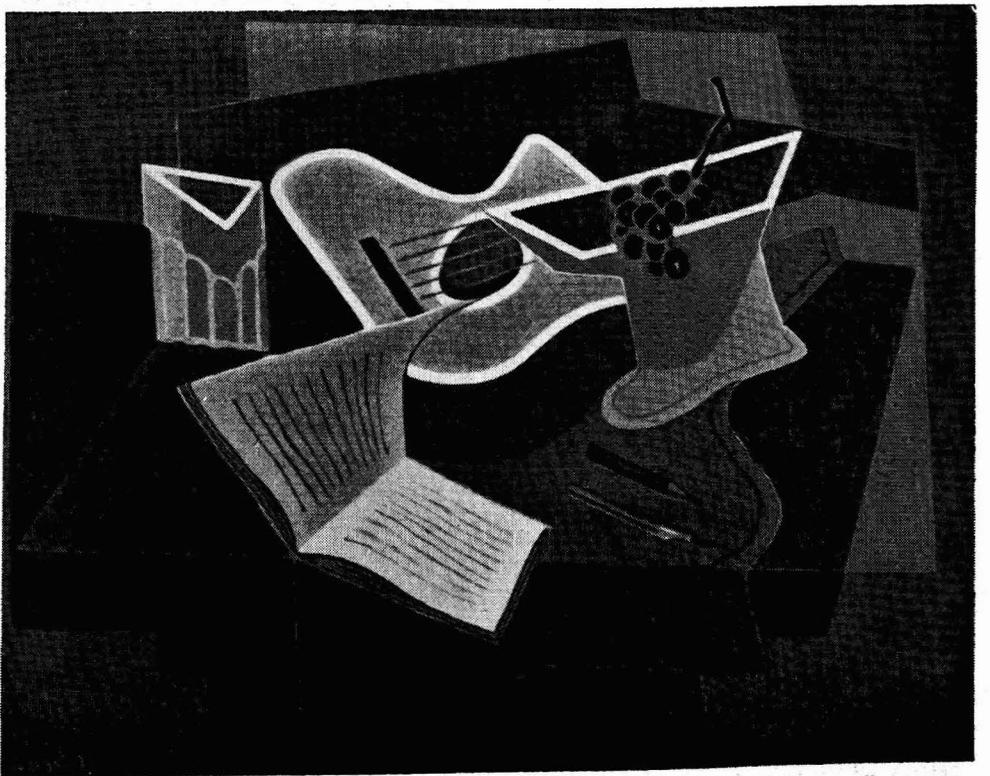
Es cierto que el sentido o significado de la obra artística llega a nosotros por caminos que el entendimiento no puede descubrir. Pero, en cambio, no lo es que —como él pretendía— el asunto de un poema o de un cuadro “no sea nada sin la forma, espíritu, con que se manipula, que esa forma de manipularlo deba convertirse en un fin en sí mismo, penetrar cada parte de la materia”. Porque la manera como el artista maneje su material temático no pasará de ser un medio de expre-

sión, y elevarla a la categoría de fin será caer en el espejismo de “el arte por el arte”.

Esta frase de “el arte por el arte” no es, por otra parte, tan fácil de manejar como muchos se lo imaginan. En primer lugar, constituye un comodín —y por tanto carece del necesario rigor— tanto para aquellos que desearan una realidad artística que fuese puro juego dirigido a la delectación de los sentidos, como para quienes no admiten que pueda justificarse sin un contenido o *mensaje* de orden religioso, político o sentimental. Según quien la esgrima, la frase se tornará o un ideal elevadísimo o un venenoso dicitario. Pero en realidad no debería ser ni lo uno ni lo otro, sino la expresión que consagrarse legítimamente la autonomía de la obra artística entre todas las demás creaciones del espíritu humano.

Esa autonomía o, mejor, la singularidad del arte es lo que verdaderamente debe importarnos la obra artística no constituye un juego o mera diversión del que la crea ni del que la goza, así como tampoco ha de ser necesariamente expresión de ideas o sentimientos que para nada necesitan del arte como vehículo. Todo arte que no es más que juego, se queda en la categoría de arte menor; y todo arte que se empeña en expresar lo que es expresable —y de seguro que más claramente— por medios no artísticos, se convierte en cosa, la que sea, que no es arte. La obra artística sólo se justifica, es decir, tiene razón de ser si lo que ella dice sólo ella puede decirlo. Y es curioso que aquellos que consideran una actitud estéril y decadente la de quienes ejercen la creación artística como un mero juego, no andan muy lejos de éstos, pues ¿qué más juego que ese de expresar en un poema, un cuadro o una sinfonía lo que con más rigor y elocuencia se podría decir por medio de palabras comunes y corrientes?

Lo que justifica a la obra de arte consiste en algo que es inefable por otros medios de expresión. Es la intuición de una realidad que el artista percibe oscuremente —no vagamente, que eso sería otra cosa—, realidad de un orden ajeno



Juan Gris. Album— “liberarse de lo que puede enturbiar su verdadero ser”

por igual al mundo de la razón y al de los objetos que nos rodean, realidad que, una vez vislumbrada, el artista se esfuerza por iluminar, perfilar, concretar en la medida de sus fuerzas, pero sin desvirtuar su esencia sagrada. "La idea creadora es un relámpago intuitivo (producido de repente, pero en tanto que inexpressado, y sin contornos) en el que está contenida virtualmente la obra entera y que se explicará en la obra y que hará de ésta un original y un modelo; incomparablemente más inmaterial de lo que el academismo cree, es un momento de intelección enteramente espiritual y simple que con relación a la obra es trascendente e ilimitado y por el cual se forman las representaciones mismas, las concepciones y las imágenes que son como los materiales primeros de la obra." Eso dice Maritain, y añade: "La idea creadora es sobre todo, a decir verdad, como una emoción decisiva que se aparece a la conciencia, pero como una emoción transverberada de inteligencia"... "Es una mirada intelectual, una intelección que tiene por concepto, por fruto inteligible engendrado —pero exterior al espíritu y nacido de la materia— la obra misma que se hace, objeto no de conocimiento sino de creación, o más bien objeto de conocimiento creador, formante y no formado, natural y no naturalado"... "La emoción creadora no es materia sino forma de la obra, no es una emoción-cosa, es una emoción intuitiva e intencional, que lleva en sí mucho más que a sí misma."

Eso que, con tecnicismos filosóficos de escolástica estirpe, analizara así Maritain, es lo mismo que quiso decir Stravinsky cuando afirmó que la obra musical es "un fenómeno natural" o lo que constituye la aspiración de Mac Leish al cantar:

*Un poema debería no tener palabras,
Como el vuelo de los pájaros.*

.....
*Un poema no debería significar,
Sino ser.*

Esa es, en el fondo, la legítima aspiración de todo arte. Es lo que animó a un Mallarmé, a un Rimbaud y a un Lautréamont a usar el lenguaje a contrapelo de la gramática y de la lógica. Es lo que impulsó a la pintura y la escultura moderna a desentenderse cada vez más de la apariencia exterior de los objetos y acabar en el abstraccionismo. Así pues, tanto en las artes plásticas como en la poesía vemos una lucha del arte por liberarse de lo que puede enturbiar o desfigurar su verdadero ser, y que es lo que le estuvo sirviendo de trampolín para sus arriesgados ejercicios creadores. Pero no así en la música. En la música no se da tal proceso, porque la materia de ésta nada tiene que ver con las ideas ni con los vocablos, ni tampoco con las formas y las imágenes de las cosas. La música, en todo tiempo y a pesar de la utilización que de ella se haya hecho, es radicalmente un arte abstracto, el único capaz de expresar, sin apoyarse en palabras que necesariamente representan conceptos ni en imágenes que necesariamente representan cosas, las realidades trascendentes que el artista intuye allá en lo más recóndito, activo y elevado de su intelecto. Por eso Maritain afirma que en el músico se verifican de la manera más límpida las exigencias metafísicas de la poesía. Con la mayor li-

bertad que le es dada al hombre, el músico pone en acto la idea creadora o *idea factiva*, la cual "nada recibe de nada ni de nadie (salvo del primer Poeta), para formar únicamente el objeto a su semejanza". Así resulta que la música —y aun más su quintaesencia, la melodía es la revelación más pura y directa del yo del compositor, de lo más retraído y misterioso de su subconsciente; es, en realidad, una operación espiritual cuya luz radiante hace retroceder al surrealismo más allá de las sombras de que nació, triste figura de delirante soberbia, cuyos más elevados propósitos sólo la música puede realizar —y así lo está haciendo desde que el mundo es mundo—, pero en un plano infinitamente superior, y quizá ésa y no otra sea la causa de la manifiesta hostilidad de los surrealistas contra la música. El surrealismo se inventó al inventarse ésta.

Y es por demás significativo que el propio Maritain, cuando quiere analizar la operación de la intuición poética, tenga que recurrir a lo musical —en lo que él denomina "la internalización de la música"—. "Una especie de actividad

musical —dice—, de canción no formulada, sin palabras, sin sonidos, absolutamente inaudible para el oído, audible solamente para el corazón, ahí está el primer signo por el que se puede reconocer la presencia de la experiencia poética en el alma." Y no deja de recordar a este respecto las palabras de Mallarmé: "El canto brota de fuente innata, anterior a un concepto", y las de Coleridge: "El hombre que no tiene música en su alma no puede nunca ser realmente un auténtico poeta."

Comprenderá, pues, el lector que, en el fondo, la frase célebre de Walter Pater encerraba una verdad. A astronómica distancia de la filosofía y la moral suya, un Maritain viene a descubrir lo mismo. La música realiza por naturaleza, es decir, con naturalidad, aquello a que las demás artes aspiran, y lo poco o mucho que éstas van logrando en tal sentido —contra la corriente del público y aun contra sus propios medios de expresión— la música lo ha conseguido desde sus primeros tiempos, sin tener que vencer resistencias de ningún orden.



ADOLFO
SALAZAR
(1890-1958)

Por
LUIS
CERNUDA

PUESTO que el aspecto principal en la obra de Adolfo Salazar, al cual está vinculado y parece ha de quedar vinculado su nombre, era el de crítico e historiador de la música, no soy yo persona calificada para hacer sobre él un comentario adecuado. Mas la simpatía que siempre sentí hacia su trabajo literario y la amistad que le tuve, acaso puedan excusar dicha inadecuación y que, a causa de ella, deba ahora pasar en silencio ante el aspecto principal de su labor.

Música y literatura atrajeron igualmente, desde un principio, a Salazar: contemporáneo con sus primicias como compositor (actividad que luego no continuaría), fue según creo aquel encantador "Kodak de Andalucía", primer escrito suyo que conocí, publicado en *Índice* la esporádica revista madrileña editada a principios de la década del 20. Allí, hablando de Sevilla decía Salazar: "Sevilla no existe; Sevilla es una ilusión de la luz." El don poético visual y expresivo de que aquel escrito daba muestra excelente, no parece que pudiera hallar terreno favorable en la labor periodística, a la que pronto se dedicaría y que sólo la enfermedad interrumpió hace unos dos años.

Al decir "periodista" no se entienda ahí la palabra en su sentido usual (para algunos, entre los que me cuento, poco estimable), sino en el de trabajos donde un escritor que era un intelectual y un artista hablaba de libros, de personas, de ciudades que había leído, tratado o visitado, trabajos que por necesidad material, dadas las condiciones duras de nuestra vida literaria, publicaba con intervalos regulares y frecuentes en diarios de Madrid y luego de México. Recuerdo con gusto no po-

cos de dichos escritos y creo que el mejor tributo que a la memoria de su autor pudiera dedicarse sería recogerlos ahora, seleccionados, en un volumen.

Ahí, además del don poético a que antes aludí, aparecerían otras cualidades excelentes que poseyó Adolfo Salazar: su humor, su gracia, su gusto, su vivacidad y vitalidad, que nunca le abandonaron. No conocí a nadie que, como él, mantuviese indemnes dichas cualidades a pesar de las circunstancias. Su conversación era siempre una delicia, y más de una vez, oyéndole contar cosas que vio o le acaecieron, le pedí que escribiera sus memorias, las cuales, de haberlas escrito, hubiesen sido libro sin igual entre nosotros por el poder que en él había de evocar lugares y gentes (y de ambos tuvo conocimiento largo y vívido) de manera original y sugerente.

Si no las escribía tal vez fuera por la exigencia cotidiana de su labor para ganarse la vida, que le ocupaba sin tregua. Siempre, al visitarle aquí en México, en su pequeño apartamento de la calle de Niza esquina con Londres, frente a la embajada de Estados Unidos, le hallamos inclinado sobre la máquina de escribir, anegado entre libros y papeles, aunque unos y otros (como todo lo suyo) en orden perfecto. Sus años últimos estuvieron dedicados a trabajar en una historia de la música, cuatro volúmenes, de los cuales sólo llegó a terminar y publicar el primero, dejando el segundo casi acabado, además de un andamiaje de notas y papeletas.

Como Lorca (pocos como él hubieran podido trazar una figura real de Federico García Lorca, de quien fue amigo antiguo e íntimo), Salazar se sintió siempre atraído por la juventud, y nunca perdió la suya de espíritu, que subsistió siempre en él, a través de los años, como un hálito. Por eso, al encaminarme al lugar donde descansaba su cuerpo y donde habrían de reunirse con él por última vez sus amigos y conocidos, al cruzar en la calle una de esas criaturas cuya juventud radiante y recién abierta les confiere encanto igual al de una flor, me sentí tentado de acercarme y pedirle que viniese conmigo a decir adiós a Adolfo Salazar con el tributo de su hermosura juvenil, apenas diferente al florido que en tales circunstancias se acostumbra.

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

GERVAISE de René Clément.

A PRIMERA VISTA parece extraño que un director "poético" como René Clément se haya atacado al tema sórdido y naturalista de *l'Assommoir* de Zola. Pero ¿es René Clément un director de tipo poético? Es en realidad el recuerdo —y el recuerdo difuso— de *Juegos prohibidos* el que puede producir esta impresión. Pero vistas sus obras más de cerca disminuye nuestra extrañeza frente a *Gervaise*. En *La batalla del riel* triunfa cierto rigor documental sobre la tentación épica, en *Juegos prohibidos* mismo es en definitiva el mundo "en bruto" el que deshace, separa y aplasta el mágico mundo interior infantil, en *Monsieur Ripois* el donjuanismo se pasea revestido —bastante pobremente— de egoísmo, bajeza, cochambre y pequeñez.

Sí, en la obra de Clément se acaba casi siempre imponiendo la materia, espesa, polvorienta y aterronada. Pero en medio de varias combinaciones de esta materia y de lo que llamaremos el espíritu, faltaba el ejemplo absoluto del triunfo de aquella... y de la casi total ausencia de este último.

Zola nos ha dado algunos ejemplos absolutos de ello y a Zola recurre ahora Clément para el suyo.

La reconstitución y la fidelidad histórico-literaria son asombrosas. Para empezar Clément ha situado su escenario en un París en plena obra haussmaniana que resulta totalmente inhabitual y totalmente justo.

La fotografía acentúa el tono de exactitud histórico-literaria. Ha conseguido a tal grado recobrar el grano de la fotografía "de época" que no nos sorprendería leer en los créditos: camarógrafos: Joseph Nadar... o Daguerre.

Sobre este escenario y con esta calidad fotográfica se mueve el genio de Clément. Los movimientos de cámara son vertiginosos. Gracias a su construcción perfecta

—apoyada en un corte directo de un espléndido atrevimiento (cuyo antecedente se encuentra ya en *Monsieur Ripois*)— Clément consigue darnos la visión cinematográfica absoluta de la terrible *irreversibilidad* del tiempo. La vida se encadena con el ritmo de lo irremisible. El destino no *cae* desde una altura extrínseca para trazar las vidas de los personajes. No. El destino es aquí esencialmente intrínseco. *Es el tiempo mismo*, el río heraclíteano. Nunca nos había dado una película en forma tan terriblemente viva la imagen de este auténtico *fluir* de la realidad. En un curioso paralelo con las preocupaciones *poéticas* de la época representada, Clément evoca en su *fluir* de imágenes uno de los más trágicos temas Baudelairianos: *l'irréparable*.

Algunas secuencias marcan los puntos más altos de esta perfección más que cinematográfica: la comida, la pelea en el lavadero, la borrachera de Coupeau, la final y soberbia remisión a *Nana*, etc. En todos ellos como en el resto de la película, Clément escoge *decirlo todo* y con ello viene a representar la más dura denuncia a una larga tradición del propio cine francés: el falso naturalismo. Retroactivamente Clément destruye el mito de esta tradición. Junto a *Gervaise* comienzan a desmoronarse todos los *Muelles de las brumas* con que aquel cine nos había (y se había) "tapado el ojo".

Pero, paradójicamente, *Gervaise* es también un callejón sin salida. Después de verla queda flotando la pregunta: ¿por qué habrá escogido René Clément este tema? Es una demostración extraordinaria, sí, pero al mismo tiempo ¿qué representa para el cine futuro? *Gervaise* cierra un pasado cinematográfico y a la vez lo denuncia, pero no abre ninguna puerta en la historia de su propio arte. Después de *Gervaise* sería inaceptable que Clément nos diera otra película igual —aún tan espléndida— sobre otro tema similar. Habrá que esperar a ver qué camino escoge...

Pero no se puede acabar de hablar de *Gervaise* sin mencionar a María Schell. Y bastan unas pocas palabras. En toda la historia del cine no ha habido quizás más que tres *actrices* extraordinarias —en tanto actrices, no en tanto mujeres—. La Falconetti, Giulietta Massina, María Schell.

BONJOUR TRISTESSE de Otto Preminger.

Es esta una película de las que vuelven a plantear una tradicional pregunta cinematográfica: ¿se puede hacer buen cine con un argumento mediocre?

Pero *Bonjour tristesse* no solo plantea la cuestión sino que la resuelve. Porque de una novela mediocre y sin mayor interés ni temático ni literario Otto Preminger ha hecho una película magistral.

El argumento sigue siendo el mismo (y produce cierta risa escuchar comentarios de "traición a la obra" de personas que por lo visto toman en serio la novela de F. Sagan) pero nada importa ya, sino lo que nuestros ojos ven.

Y nuestros ojos ven *cine*.

Desde las espléndidas imágenes de opulento *ennui* viradas en blanco y negro y concentradas en un inacabable y magnífico *close up* de Jean Seberg con marinas emergencias de azul, todo es cine, cine puro y del mejor. Resaltan algunas secuencias: el crescendo luminoso del baile en la plaza, el vertigo de cámara y cortes en las llamadas a las puertas y ventanas de la requemada Mylène Demongeot, la elipse de un cruel diálogo erótico sobre el rostro de Deborah Kerr y el otro inacabable, espléndido *close up* de Jean Seberg que cierra la película, cubierta de *cold cream* y llena de vacío, de inconsciencia de su propio estar-en-el-mundo, y de sorda, vaga y aún no realizada tristeza.

En el tablero de este perfecto juego de ajedrez visual Preminger mueve ahora bien a la antaño insoportable Jean Seberg. Pero en general hay un decidido *miscasting* en la película. David Niven no convence, y menos aún Deborah Kerr que sólo adquiere su nivel en la reacción final de dolor y estupefacción y llanto desesperado. Actuación de gran calidad en cambio de la Mylène Demongeot.

Y como siempre en Preminger los títulos de presentación y fin son una auténtica obra de arte.

EL CAPITAN MAREADO (*All at Sea*)

Se trataba de filmar algo así como el *Punch*, algo en el tono de los dibujos de Pont sobre "The british character". Se ha olvidado en gran parte el cine (con un voluntario desprecio que corresponde también a ese carácter) pero se ha logrado una obra *lateral* cuyo gris, lento y profundo encanto conserva todo el sabor de los originales.

Hay en toda la película una evidente y firme renuncia a subrayar, a definir, a iniciar. Se logra esto por medio de una transposición inicial: de un barco de guerra a un muelle. Luego, ya no es necesario decir nada. Pase lo que pase está sucediendo en el plano de la transposición y por ella adquiere su pleno valor y su permanente, frío y magnífico humor.

Hay poesía —también ascéticamente no desarrollada— una enorme poesía en ese muelle casi onírico a fuerza de polvorienta, absurda y realista mediocridad.

Y hay siempre el más puro, el más serio, el más profundo humorismo en esta travesía que efectúa —sin tacha y sin el



Gervaise— "imponiendo la materia, espesa, polvorienta y aterronada"

menor guiño de complicidad para el espectador— la más grave tradición a través de los más barrocos y dispares elementos.

Es una película sin *gags*, porque toda la película es un *gag*. Un *gag* que se desarrolla con todo su tiempo ante nosotros, que se deja paladear, saborear y absorber, que es a la vez tema y atmósfera, totalidad y detalle.

Todo el secreto está en "entrar en el juego". Si no se hace, la película podrá parecer aburrida y sin gracia. Pero si se entra, un mundo verdaderamente delicioso nos es dado, para nuestro profundo encantamiento.

¡Lástima —de todos modos— que se haya olvidado tanto *el cine*!

LA DAMA DE LAS CAMELIAS de George Cukor.

Presentada otra vez tras un lapso de más de veinte años *La dama de las camelias* creó en mí el miedo que acompaña la posibilidad de destrucción de la nostalgia.

Pero no. Y Cukor demuestra aquí que fue tan grande ayer como lo sigue siendo hoy. Diríamos incluso que demuestra en ese ayer *por qué* sigue siendo tan grande hoy. Su visión de los elementos fílmicos (encuadre, composición, movimiento, ritmo) es prodigiosa. Todo está en su sitio, todo obedece a un impulso interno determinado, escogido, modelado para el director. El *tono* no falla nunca, ni la combinación de tonos. Es Cukor en esto un director casi flaubertiano por su sentido del lenguaje cinematográfico, sus maneras de romper u oponer elementos estilísticos distintos.

Asombra en la película su *actualidad* de cadencia. Pero una actualidad enriquecida por un elemento que muchos directores abandonan hoy: el toque poético, el *extra* medio tono —y no el medio tono— que rebasa el orden de la realidad. Asombra también el uso del blanco y negro (así como se habla del uso del color). Cada escena está rigurosamente fotografiada siguiendo una idea artística y un tono dominante. Es la fotografía de la *idea* de la película la que ha conseguido obtener Cukor aquí.

La dirección de actores resulta también extraordinaria. Greta Garbo —inefable siempre en tanto mujer y tan tremendamente desigual en tanto actriz— realiza aquí, sin duda alguna, su mejor actuación. Con su admirable rostro estremecido por fugitivos temblores, con la mirada transparente y opaca, perdida y apretada, con reacciones siempre *a un lado* de las convencionalmente esperadas, la Garbo anticipa ya aquí mucho de lo que se ha dado en llamar moderna escuela de actuación (Kazan, etc.). Y Cukor no sólo sabe dirigirla, sino cobrarse en imágenes su esfuerzo. Y su cámara capta, vaga y rebusca en todas las posibles aproximaciones al rostro más cinematográfico —y literario— que haya surgido nunca en una pantalla.

Más allá, en la penumbra y la sombra de este claroscuro, un Robert Taylor abstraído de sí mismo por la cámara es inteligentemente utilizado cuando su toque breve se requiere, y un Lionel Barrymore llega a más: por primera y última vez en su carrera resulta tolerable.

No se puede hablar de secuencias en una obra tan unitaria y cuyas transiciones se difuminan con el más exacto sentido del tiempo, pero la fiesta en casa de Marguerite Gautier y todo lo que rodea su muerte (esa terrible antesala Bovaryana, el tocador y el último diálogo) destacan



Greta Garbo en *La Dama de las Camelias*

quizá por una mayor perfección entre las tantas de esta obra tan inteligente y justamente balanceada ¿Importa acaso entre todo ello el argumento?

YO ACUSO de José Ferrer.

Con las ampulosas pretensiones de ser una *gran obra*, esta película *de mensaje* resulta absolutamente plana, mediocre y sin resonancias.

No hay en toda esta cinca el menor eco de lo que realmente *significó* el asunto Dreyfus. Todo parece reducirse a un problema individual, personal y de reducidos núcleos. Un problema casi de familia. Falta totalmente la reacción social, general, humana, que imprimió su sello a toda una época. Y falta la época misma.

Estando tan reducido el ámbito del drama resulta absurda la selección del formato cinematográfico para reproducirla. Es de lo más inadecuado para la expresión de los problemas *cerrados* que se nos presentan. Y parece que espera —extrañamente vacío— la panorámica histórica y social que nunca llega.

La legítima indignación del espectador ante el propio asunto Dreyfus tiene que estarse basando en un esfuerzo propio de recuerdo y revivencia. Porque lo que sucede en la pantalla no la produce.

Y el final resulta aún más deplorable que el resto: un vergonzoso *happy end* lleno de patrióticas promesas destruye el intento de denuncia antimilitarista y deja el caso cinematográfico Dreyfus como querían los altos poderes del ejército francés que estuviera el caso real: cerrado, liquidado... *on n'en parle plus*.

He aquí la típica película pretendidamente *valiente* que resulta no sólo llena de compromisos y cobardías, sino francamente contraproducente. Todo da a entender en ella que *estas cosas ya no pasan*. Y José Ferrer, cincuenta años después, viene a resultar un ilustre miembro más de los *anti-dreyfusards*.

ESCAPADA (*Escapade*) de Raph Habib.

Como de costumbre Habib es víctima de su desesperante lentitud, que convierte el *suspense* en una simple larga espera. Sin embargo el argumento (un cuento de la clásica factura de William Irish) lo ayuda. Y Dany Carrell también.

El resultado es una película medianamente *entretenida* que hubiera podido ser un magnífico *thriller*.

SECRETO SELLADO (*Time limit*) de Karl Malden.

El hecho de ser un admirable actor no justifica a Karl Malden el haberse erigido en director de cine. Es tan malo aquí como bueno allá. Y aún podría defenderse con un argumento aceptable. Pero *Time limit*, adaptado de la obra teatral del mismo nombre, es de una estupidez verdaderamente insoportable. La adaptación no aporta ningún elemento cinematográfico que la enriquezca y recurre sólo a tres breves escapadas al aire abierto para justificar su título de "película". Lo demás es burdo, ridículo y deprimente a fuerza de pretenciosa imbecilidad. El diálogo parece un método Ollendorf del mensaje patriótico, construyéndose a base de grandes frases graves y vacías que no guardan hilación unas con otras.

En medio de esta declamatoria sobriedad (quintaesencia de cierto estilo patriótico muy hollywoodiense) resalta el esfuerzo tan grande como inútil de dos actores: el magnífico Richard Basehart y el novato que funge de aclarador de todo el asunto. Wildmark se reduce a una especie de máquina de escribir "con gran corazón". Siendo la película de tema anti-comunista y tan pésimamente lograda cabe preguntarse si su director no necesita ser "investigado".

COMERCIO BIBLIOGRAFICO MEXICANO-ESPAÑOL

FUNCIONA normalmente el convenio mexicano-español para el comercio de libros entre ambos países, siendo manejado por el momento por la H. Cámara Nacional de Comercio de la ciudad de México. Los exportadores de libros mexicanos están representados por los amigos Julio Sáenz de U. T. E. H. A., y Abelardo Fábrega, de la Editorial Reverter, S. A., y los importadores de libros españoles por los compañeros Gascón y Morera, de Sol y Salvat, respectivamente. Deseamos repetir nuestro deseo de que muy pronto el comercio librero entre España y México se pueda desenvolver sin restricciones de ninguna especie. Ello sucederá tan pronto como España deje de gravar el libro mexicano a través de aranceles y desaparezca la previa censura, que perjudica y molesta. Otro inconveniente es la tramitación para reembolsar a los editores mexicanos, ya que, contrariamente a la agilidad que aplica México, los editores mexicanos sufrimos demoras para recibir los pagos de los clientes españoles a consecuencia del control de cambios que regula el comercio exterior de aquel país. Los colegas españoles deberían gestionar que se eliminaran las trabas existentes para que muy pronto España pueda ofrecer a los libros mexicanos trato idéntico al que México está dando a los libros españoles. Además, se llegaría a la desaparición del pago de un peso m/n por cada cien pesetas, precio fuerte de catálogo facturado, y asimismo a la desaparición del previo permiso que actualmente tiene que sufrir el importador mexicano y que sabemos es motivo de riguroso trámite burocrático.

Tomado de *El Mirador*.

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE, y José Luis IBAÑEZ

ROSALBA Y LOS LLAVEROS

OCHO AÑOS después de su estreno, que tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes con extraordinario éxito, esta primera obra del importante autor que indiscutiblemente es ahora Emilio Carballido, ha sido llevada a escena nuevamente, en el Teatro Orientación, por el Teatro Club, asociación civil organizada por un grupo de actores, con el propósito de producir obras mexicanas.

La nueva puesta en escena, a pesar de algunas deficiencias, vuelve a hacer evidentes las innegables cualidades de la comedia. En 1950, *Rosalba y los Llaveros* presentaba como importante atractivo su novedad temática; esta novedad ha desaparecido ahora, pero la comedia produce el mismo interés. La explicación de este hecho se encuentra en la importancia del tema y la eficacia del tratamiento. Carballido encontró en *Rosalba y los Llaveros* el tono justo, la exacta medida, para transformar en material teatral sus ideas sobre la forma de vida y los conflictos de la provincia mexicana, revelando al mismo tiempo las posibilidades temáticas de ésta. Pero las características de este tono, de este tipo de recreación son muy peculiares.

Es fácil comprobar que la obra trata los problemas más evidentes y significativos de la vida provinciana; la hipocrecía, la pasividad a que obliga el temor a la opinión de los demás, la frustración sexual producida por las estrictas reglas morales falsamente aplicadas; y que los personajes elegidos para reflejar estos problemas corresponden muy exactamente a los posibles modelos reales, gracias a la habilidad con que el autor fija y trasmite sus características esenciales. Pero a estas cualidades hay que agregarles otras dos que

son muy importantes dentro del teatro de Carballido: el tipo de anécdota escogida para desarrollar el tema y la efectividad "teatral" con que ésta está realizada. Carballido parte de un suceso ocurrido varios años antes de que la acción por desarrollar principie, logrando así que exista de antemano una situación conflictiva muy clara, lo que permite que la caracterización y los antecedentes provoquen interés inmediatamente; para luego mover los sucesos alimentándolos con la intervención perfectamente motivada, de nuevos personajes, ajenos a ellos. En esta forma la necesaria creación de un ambiente determinado no se realiza robándole tiempo a la acción, sino dentro de ella y el interés, que luego se sostendrá gracias a los conflictos que crean estos antecedentes, se despierta mucho antes. La efectividad "teatral" se logra mediante la exacta aplicación de las posibilidades cómicas implícitas en el carácter de los personajes, que están tratados, cuando la acción lo permite, desde un punto de vista totalmente satírico.

La dirección, como en el estreno original, a cargo de Salvador Novo, es muy exacta en lo que se refiere a movimientos escénicos, continuidad narrativa y proyección del sentido general de la anécdota; pero un tanto descuidada en cuanto a la interpretación de algunos de los personajes y el tono general de la obra, que varias veces se sale de la comedia para acercarse casi definitivamente al simple astrakán, en él que el objeto principal es provocar la risa mediante la sobreactuación.

Raúl Dantés—extraordinario como Lázaro—, Carmen Sagredo, Emma Teresa Armendáriz, Pilar Souza y Socorro Avelar destacan entre los actores.

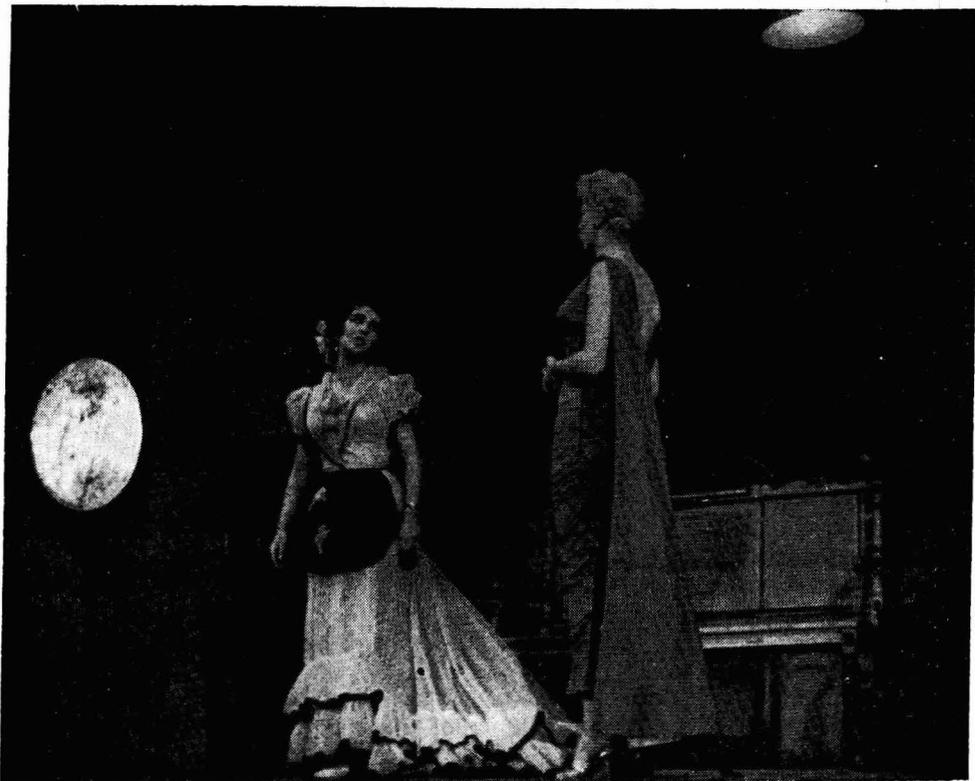
La escenografía de Antonio López Mancera muy acertada.

UN AMANTE EN LA CIUDAD

Es curioso que los empresarios quieran tomarle el pelo al público ofreciéndole una obra como ésta con la promesa de que verá "la más revolucionaria" de la producción actual. *Un amante en la ciudad*, de Ezio D'Erico se distingue del tipo de obras que vemos en México porque sus escenas se interrumpen constantemente para que la acción se traslade de un lugar a otro. Desde luego, no se trata de la obra más revolucionaria. Por otra parte, la inclusión de personajes que están al margen de la misma acción, y que se les utiliza para comentarla, es un recurso tan antiguo como el teatro mismo, y cuya aplicación ha visto el público mexicano a menudo. Además, los acontecimientos que aquí se narran son intencionadamente ordinarios, tanto como el lenguaje que se utiliza para contarlos. Y por último, como a los personajes y a la situación los hemos visto bajo idéntico tratamiento en películas, o leído en novelas, la promesa publicada quedó sin cumplirse: en *Un amante en la ciudad* no hay nada de revolucionario. Es una obra que quiere tomar los sucesos de la vida diaria con la pretensión de obtener conclusiones moralistas (característica que acaba por hundirla definitivamente entre el resto de las obras comunes y corrientes).

Ezio D'Erico elabora su anécdota sobre un incidente policiaco que ocupa las primeras planas de los periódicos y en el que quedan envueltos: una familia provinciana, muy provinciana; un aventurero de la ciudad; periodistas e inspectores de policía (naturalmente). Al aventurero se le acusa de haber asesinado a una pobre muchacha que es su amante y que en realidad murió de una enfermedad cardíaca. Más tarde, vuelven a acusarlo de haber asesinado a la tía de aquella misma muchacha, una anciana que en realidad se había suicidado. Pero para entonces el aventurero se ha enamorado de la hermana gemela de la primera muerta, las pruebas se han vuelto en su contra, y él, decidido a reunirse con su nuevo amor, huye de la cárcel, lo hiere la policía, y muere injustamente. Los hechos que la policía desconoce, los sabe un periodista que se reúne, en un café, con un joven colega para contárselos. Y por este procedimiento, los hechos pasan a poder del público. Como puede verse, personajes y acontecimientos son de todos los días, y comentada la acción por dos periodistas (en un lenguaje que nos es muy familiar), las conclusiones adquieren sabor auténtico de reportaje policiaco. Pero, entonces ¿qué caso tiene hacer una obra de teatro, basada en un artículo periodístico, para volvérnosla a contar como se había hecho ya en el propio artículo? Es incomprensible que alguien se valga del lugar común para llegar a él. La verdad es que el procedimiento se antoja ocioso.

Enrique Rambal dirigió *Un amante en la ciudad* con la certidumbre de que al público le asombran los efectos de luces y sonido. A ellos obedece su dirección con vehemencia. Los de iluminación logra hacerlos con eficacia. En cuanto a los de sonido, abusa de ellos a la manera radiofónica. Con orquesta subraya los gritos, las frases importantes, las revelaciones, y la consecuencia es que con luces y ruido, las posibilidades de expresión de los actores quedaron considerablemente limitadas.



Rosalba y los llaveros— "del importante autor que es ahora Emilio Carballido"

Rambal mismo, como actor, se muestra sobrio y correcto, exceptuando el momento de su muerte, porque la subraya con una caída exagerada y de mal gusto. Lucy Gallardo no se preocupó más que por uno de los dos personajes que le tocó interpretar, y así, el primero se conforma con decirlo tranquilamente, mientras que transforma al segundo en la figura más convincente de la obra. Rafael Banquells (escondido detrás de una misteriosa e innecesaria peluca) y Abraham Stavans, obedecen a los momentos más desafortunados de la dirección.

Jorge Fernández construyó un escenario práctico que ayudó considerablemente al director en sus propósitos.

EL FESTIVAL PANAMERICANO DE TEATRO

Se han presentado ya en este festival los grupos que enviaron respectivamente: Cuba, Estados Unidos, Perú, Chile, Venezuela. Es decir, el mayor número de los grupos anunciados a tomar parte en el acontecimiento. Y con tristeza (juzgando por las representaciones que hemos visto hasta ahora) los resultados han sido negativos. Queremos suponer que como ya ha sucedido en otros casos, no es lo mejor de cada país lo que ha acudido, sino que la selección de las representaciones ha obedecido a un criterio muy arbitrario (por lo que a los Estados Unidos se refiere, esta circunstancia es evidente). Queremos suponer que la ausencia de una representación Argentina y otra más auténtica de los chilenos, se deba a obstáculos imposibles de salvar. De todas maneras, no podemos juzgar lo que no nos han permitido ver, y los que han pasado por el escenario del Teatro del Bosque durante el Festival Panamericano de Teatro han sido espectáculos dramáticamente pobres, mediocres, "de aficionados", como suele calificarse a estos espectáculos en los que titubea el autor al parejo con el director, el escenógrafo, los actores y demás.

Cuba envió un pequeño grupo que obtuvo muchos aplausos el día de su primera presentación en México. Con una obra francesa de iguales dimensiones que el grupo (*Alta política*, de Louis Verneuil) los actores y el director se colocaron dentro del estilo de actuación y nivel artístico que alcanzan diariamente los "teleteatros" mexicanos. Seguramente por eso el público de estreno les aplaudió con entusiasmo. Pocos días después de *Alta política* le tocó su turno a otro grupo que trajo una obra cubana, pero a éste no le aplaudieron tanto.

Los Estados Unidos vinieron representados por unos estudiantes de la Universidad Católica de Washington. Uno de sus programas unía los nombres de O'Neill, Tennessee Williams y Thornton Wilder. Pero nos parece absurdo juzgar a un grupo absolutamente estudiantil como representante de la actividad teatral más prominente de todo el Continente Americano.

Perú envió a un grupo que impresionó profundamente a los asiduos al Festival. Con una obra titulada *Collacocho*, los peruanos se han convertido en los triunfadores. Han sido los más aplaudidos y elogiados. No obstante, *Collacocho* es una obra de estructura endeble y pobre, muy pobre lenguaje. En ella, se habla de todo: del amor, de la política, del trabajo, del hombre, de los hombres, etc., a través de

un grupo de ingenieros que se han empeñado en vencer a la naturaleza con un túnel que ellos van a abrir a cientos y cientos de metros bajo tierra, y que habrá de romper la barrera de las montañas. Así veremos al hombre en conflicto consigo mismo y con la naturaleza. Obra de nobles intenciones, *Collacocho* se ganó al público principalmente por ellas. No bastaron, sin embargo, para que Enrique Solari Swayne rompiera sus propias limitaciones. Y así, *Collacocho* cae inconscientemente en la demagogia, cuando pretende discutir temas sociales con profundidad; en la imagen cursi, cuando se lanza en busca de lo poético; en el malabarismo y la truculencia, cuando busca el efecto dramático poderoso. La "Asociación de Artistas Aficionados", a cuyo cargo estuvo la representación de *Collacocho*, se entregó a su desempeño apasionadamente, aunque los recursos de sus actores y de su director (Luis Alvarez) no fueron lo suficientemente depurados y derivaron en constantes excesos de énfasis.

Venezuela se encargó de enviar un grupo incapaz de representarlo dignamente. "El Teatro Universitario de Venezuela", dirigido por Nicolás Curiel, no hizo más que probar su inexperiencia en una "versión experimental" de "Don Juan Tenorio", de Zorrilla, que por pretenciosa y absurda, resultó intolerable. Responsable conspicuo del notable fracaso que constituyó esta representación es el director Nicolás Curiel. Evidentemente, las teorías que él expone en su nota de presentación (y que quiso probar con su versión de "El Tenorio") se derivan de las que Jean

Vilar ha expuesto en conferencias y diversas publicaciones. Sólo que Curiel ha tomado de ellas únicamente los puntos que se refieren a lo exterior en el teatro, olvidándose palpablemente de la base y centro de todo director: el texto. Así, sus propósitos (hacer un teatro sin "palacios y casas de cartón, ángeles suspendidos que descienden sobre la escena... nada superfluo, sólo lo estrictamente necesario al actor: el tablado por donde camina, los trajes con que se viste, la silla o el banco en que se sienta, la mesa en que escribe, y la luz...") se hacen notorios (¡sí!), pero porque aparecen aplicados en contra del texto, no en función de él. Curiel quiso hacer un "Don Juan Tenorio" en el que no hubiera espectros que aparecen por sorpresa, ni palacios ni trajes lujosos, ni decorados aplastantes, olvidándose que "Don Juan Tenorio" es precisamente eso: un gran espectáculo lleno de cosas superfluas. Y huyendo de una enfermedad que ha aquejado al teatro en todas sus épocas, no ha hecho más que caer en ella estrepitosamente. Tan increíblemente nulo es el cuidado que Curiel pone respecto al texto que dirige, que los mexicanos pudimos enterarnos de lo que sucedía en escena gracias a que nos sabemos la obra de memoria. Entre la ininteligible declamación de los estudiantes venezolanos y la atolondrada aplicación del estilo característico del "T. N. P." francés, el texto de Zorrilla sonó como otra más de las inaccesibles traducciones que padecemos en México.

El mes de octubre marcará el fin de este festival cuyo logro podremos juzgar entonces con exactitud.

L I B R O S

RETRATO DE UN DESCONOCIDO

Por Manuel DURAN

HAN PASADO ya más de dos meses desde que apareció *Jusep Torres Campalans*, de Max Aub, y el autor sigue recibiendo cartas de críticos de arte y escritores que lo felicitan por haberles dado a conocer al antes oscuro y ahora famoso pintor catalán, torpe pero genial precursor del cubismo y de la pintura abstracta, que es objeto del libro. Fenómeno curioso y regocijante, puesto que la obra de Aub es, como todos o casi todos sabemos, una superchería. Y no es que el autor pretenda ocultar con excesivo cuidado que su *Jusep Torres Campalans*, su "retrato de un desconocido", trata de un pintor hasta hoy ignorado por la sencilla razón de que no ha existido jamás. En la cubierta del libro —de formato casi idéntico a las ediciones de arte Skira— se reproduce un *collage* de Campalans. En este *collage* hay un fragmento de artículo periodístico... referente a una falsificación, la de la famosa mitra pseudo-bizantina de Rouchomowski, y casi en el mismo centro aparece la palabra *faux*. Suma y sigue: en la solapa leemos: *Otras novelas y cuentos de Max Aub*. Se trata, pues, de un cuento, más o menos chino. De ahí el escándalo, y también el humorismo. Nos han dado gato por liebre. Pero el gato que

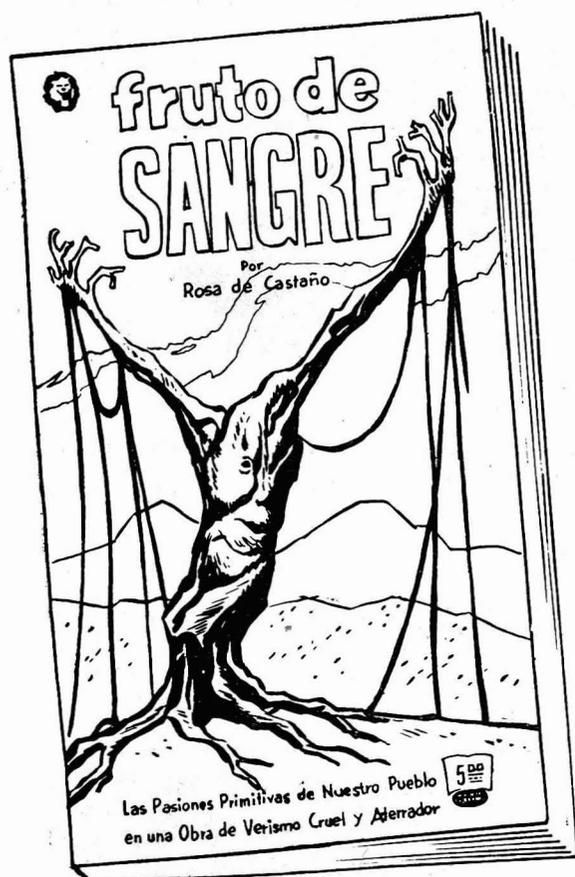
Max Aub nos ofrece no carece de interés, bien al contrario.

Y esto es lo que vale la pena subrayar. Como en casi toda la obra de Max, el humorismo y la seriedad quedan fundidos, integrados. El personaje central de esta "novela monográfica" surge ante nosotros perfectamente trazado. A través de él, a través del escándalo y del humorismo, penetramos en un ambiente que nos apasiona inmediatamente: la Cataluña turbulenta y creadora de fines del siglo pasado y principios del presente, los artistas anarquistas, la revolución cubista, el escuálido y glorioso Montmartre anterior a 1914, con un extraño epílogo en la selva lacandona. Y todo ello realizado por un dominio perfecto de la efeméride, de centenares de acontecimientos casi insignificantes, pero reveladores, que ayudan a situar una época tan rica y confusa. No es posible ningunear al personaje central, que impone tenazmente su voluntad de campesino genial y se yergue continuamente en el centro de tan detallado telón de fondo, dialogando a veces con el autor, imponiéndole unamunescamente su modo de ver las cosas. Arte, personajes, historia. Y, además, ideas. "La gran expresión de este mundo nuevo —escribe Aub— no es el

**Aqui esta una nueva obra
que lo hara vibrar...**

fruto de **SANGRE**

**Conmovedora
Estrujante
¡ Real !**



**SOLO LA PLUMA MAGICA
DE ROSA DE CASTAÑO PODIA
HABER INTERPRETADO EL DRAMA
INDIGENA CON TANTO REALISMO.**

FRUTO DE SANGRE

**SE INCORPORA A LA GRAN
COLECCION DE OBRAS
SELECCIONADAS DE
POPULIBROS "LA PRENSA"**

YA ESTA A LA VENTA!



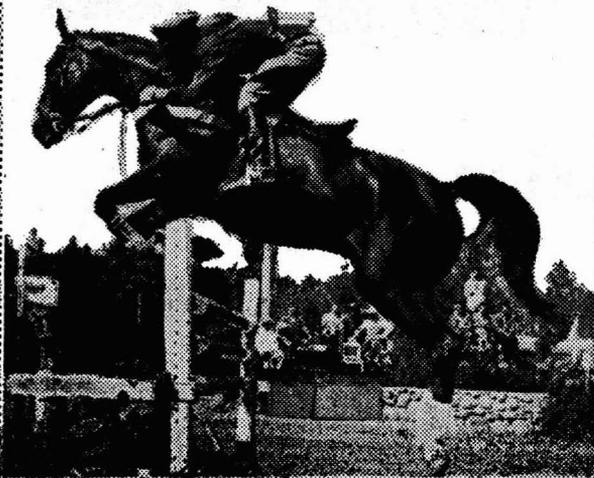
más y mejor lectura

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)



¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números), \$ 20.00 (veinte pesos). Para el extranjero: Dlls. 4.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Tacuba 5, Palacio de Minería.

México 1, D. F.

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

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25976.

México 12, D. F.



ISIDRO FABELA: *Historia diplomática de la Revolución Mexicana (1912-1917)*. (Vida y pensamiento de México. Tomo I. Ilustrado. 392 pp. \$ 36.00).

LUIS CERNUDA: *La realidad y el deseo (1924-1956)*. (Poesía. Edición completa. Tezontle. 344 pp. \$ 32.00).

MILLAR H. BURROWS: *Los Rollos del Mar Muerto*. (Historia. Ilustrado. 444 pp. \$ 40.00).

JORGE LÓPEZ PÁEZ: *El solitario Atlántico*. (Novela. Letras Mexicanas, N° 43. Empastado. 120 pp. \$ 13.00).

H. E. GARRETT: *Las grandes realizaciones en la psicología experimental*. (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis. 444 pp. \$ 32.00).

LEONARD COTTRELL: *El toro de Minos*. (Breviario N° 138. Historia. Ilustrado. Empastado. 304 pp. \$ 15.00).



UNICAMENTE CONSERVAS

DE CALIDAD

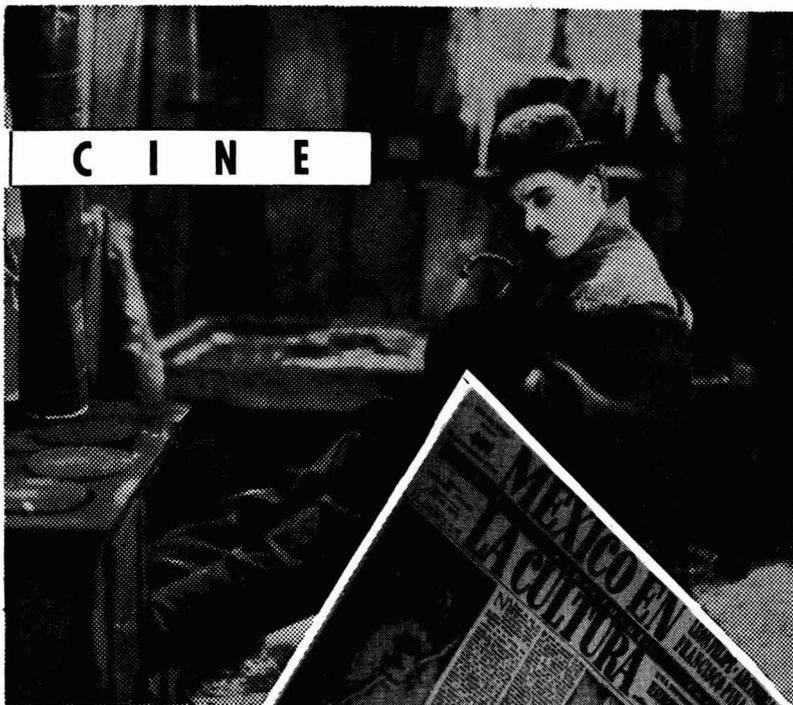
DESDE 1887

CLEMENTE JACQUES Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.



C I N E



MEXICO EN LA CULTURA

Analiza con un sentido crítico imparcial las películas que el público de México verá proyectadas, haciendo mención de las personalidades que intervienen en una u otra forma en la realización de los films. Además, publica cada semana una cartelera que sirve de guía al cineasta.

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRELO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

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

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26 00) (seis meses — \$13 00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____



FIDELIDAD

CUALIDAD INDISCUTIBLE DE

XEOYFM * 100.5 megaciclos de

FRECUENCIA MODULADA

(la emisora de las Grandes Obras Musicales)

* creación de

Radio Mil

marxismo, como pudiera creerse, sino el anarquismo, que está a la base de todo lo nuevo de este siglo (el cubismo: Picaso, Torres Campalans, Braque; la novela: Dos Passos, Hemingway, Orwell; la poesía: Pound, George, Paz, Larrea, León Felipe, Char; los músicos: Schönberg, Stravinsky, Berg, Bartok) ... El gran cambio lo produjo la burguesía triunfante al convertir al artista en heterodoxo. Antes, la gran mayoría de ellos fueron servidores del Estado, de príncipes, de reyes. Con la Revolución francesa y el triunfo del romanticismo se convirtieron, al contrario, en detractores de la sociedad. ¿Porque no estaban de acuerdo con ella? Tal vez sí, tal vez no, posiblemente por algo más hondo: el artista fue *echado* del Estado — como Adán del Paraíso, de ahí la importancia del *pecado original* en la literatura de nuestro tiempo." Basta leer uno de estos párrafos, o una de las páginas en que vemos al robusto Torres Campalans en acción, o, simplemente, hojear las reproducciones de pinturas —que habremos de considerar pintadas por Max Aub si no se demuestra lo contrario, y que revelan verdadero talento— para comprender que el *gato* que nos ha cocinado Aub bien vale muchas liebres.

ANGEL MARÍA GARIBAY K., *Veinte himnos sacros de los nahuas*. Fuentes indígenas de la cultura náhuatl. Informantes de Sahagún, 2. Instituto de Historia, UNAM. México, 1958, 277 pp.

El Dr. Garibay K. publica este texto con versión, introducción, notas de comentario y apéndices de otras fuentes, de veinte himnos sacros de los nahuas, recogidos por Fr. Bernardino de Sahagún directamente, en fecha aún oscura (1547-58), en Tepepulco, Reino de Acolhuacán, hoy Edo. de Hidalgo. De un primer manuscrito perdido proceden el Matritense y el Florentino que conocemos. Se ha escogido el de Madrid —"si no el único, sí el más importante"— porque estuvo "a la vista de Sahagún". Los poemas están en el Cap. 15 (F. 273 V a 281 V) que lleva un título castellano puesto por Sahagún (posterior al náhuatl tachado de su mano): *De los cantares que dezian a honrra de los dioses en los templos y fuera de ellos*. Las páginas del Ms. que interesan no están completas (sólo 17), y sí tergiversadas y llenas de errores de copia; supresión y descuidos que se achacan al mismo fraile, que veía con "malos ojos" las composiciones religiosas (que el "enemigo urdió que se hiciesen y usasen en su servicio", y que el buen franciscano "en su afán de ver diabluras en todo" no comprendía) y a los amanuenses. Así, los errores, los textos mal conservados, las formas arcaicas y poéticas necesitan "una suficiente crítica documental y literaria" que interprete —como ésta de Garibay— los testimonios de los informantes que, cultos "sabedores de la ritual literatura", dan los que recuerdan, genuina y verdaderamente, como lo atestigua su "misma calidad de fragmentarios". La Introducción establece un Estado Crítico del Ms. en defensa de las alteraciones que la edición introduce con criterio filológico y lingüístico: falsas lecturas, malas divisiones y alteraciones propias del s. XVI, arcaísmos, poeticismos; y examina las anotaciones marginales de



Sahagún y sus discípulos para funlamentar un cauto desdén al "entusiasmo que Seler, p. ej., siente ante ellas". Anteriores a esta versión existen la de D. G. BRINTON (1890) —*Rigveda Americanus*—, "laudable esfuerzo / bastante deficiente"; la de E. SELER (1904) —*Die religiösen Gesänge der alten Mexikaner*—, "el trabajo más serio / primera versión corrida, lógica / que conserva escrupulosamente el texto, acaso más allá de lo que la crítica permite / que exagera la reverencia a los informes y se funda en criterios subjetivos / magnífico instrumento de trabajo con tal que no con un sentido anticientífico lo hagamos infalible", (no hay para qué mencionar la pésima traducción castellana a esta obra); y la del propio Garibay (1940) —en *Poesía Indígena de la Altiplanicie*—, "conato de versión / que adolece de haber dado a la de Seler mayor autoridad de la que en efecto tiene". En ésta reciente, Garibay aprovecha las "sugerencias y suposiciones de Seler / con una crítica libre", y tienen cierta cuenta de los anotadores puesto que "ayudan a la verdadera letra", no al sentido. Su método, después de fijar el texto, es "dar el sentido directo a cada frase" cuidando de conservar la sentencia original. Han quedado algunas oscuridades (una versión que las eliminara sería "sospechosa de falsa"), incoherencias, deficiencias, faltas de reproducción, que se ha procurado aliviar con anotaciones y comentarios. No queremos incurrir, por ineptia, en el pecado de aquellos que "solamente hablan como ecos de una voz lejana" —que dice Garibay—, y dejamos el fallo que señale errores y aciertos a los peritos. Restan los Apéndices que ilustran este género de poesía; se pueden encontrar en ellos algunos poemas, arcaicos y modernos en relación a los recogidos por Sahagún: de la *Historia Tolteca Chichimeca* (1545), Ms. de la BN París; del Ms. de *Cantares Mexicanos*, de la BN México; de los romances de los *Señores de la Nueva España* (s. XVII), Ms. de Austin; del *Tratado de las Supersticiones...*, de Hernando Ruiz de Alarcón, poemas recogidos en el s. XVII en la región de Taxco; y algunos otros, miscelánea de diversas fuentes.

H. B.

Sergio FERNÁNDEZ, *Cinco escritores hispanoamericanos*. Filosofía y Letras, 30 Imprenta Universitaria. México, 1958. 141 pp.

Este libro es una "compilación de conferencias" universitarias (algunas ya editadas en diferentes revistas): "interpretación de carácter pedagógico" en busca del sentido del hombre hispanoamericano, en la visión que de él ofrecen algunas de las obras de Güiraldes, Gallegos, Novas Calvo, Gil Gilbert y Rulfo; interpretación que quiere "divulgar el valor de lo aún no divulgado (sin anacronismo: ver las fechas de pie de capítulo) o confirmar el de lo ya conocido", entre estudiantes de literatura; interpretación que se propone "desenmascarar" ciertos tipos humanos en la especial visión de sus creadores, que los presenta con un sentido espacial, podría decirse que casi como abstracción intelectual: porque ellos ofrecen siempre "una concepción individual del hombre en sus circunstancias, en relación con las de los demás".

Interesan algunos de los problemas urdidos:

En el primer capítulo —"Asimilación y autenticidad en *Don Segundo Sombra*", de Güiraldes— se discute el fenómeno del personaje que pretende *intentar ser* el gaucho heroico que es Don Segundo, a la luz de la distinción que Ortega hace entre *imitar* "que es lo ficticio" y *asimilar* "que es lo verdadero". Al aplicar esta distinción, y al pronunciarse por la autenticidad imitativa de ese que quiere ser otro "como una vía de purificación o pulimento ontológico", el ensayista ha deslindado antes el campo extraliterario, al gaucho real del imaginado (gaucho de Güiraldes —literatura como ficción: "Es evidente que hay otro gaucho, totalmente distinto, en Carlos Reyles por ejemplo"—).

En el segundo —"Una forma del amor en la novela de Rómulo Gallegos"— se hace referencia a la relación que guardan la naturaleza —"animada en una forma humana"— y el hombre que la habita en forma que viene a ser una "peligrosa convivencia". Desmenuzando las "capas espirituales" que integran a ese hombre particular de las novelas de Gallegos, "enemigo de formas primitivas de vida", civilizador en última instancia (dado ese "afán de enseñar, por medio de la gran verdad que es el espejo frente a uno mismo, las arrugas de las lacras que asoman al rostro de una sociedad"), se plantea la duda de si ese hombre será "dueño de su destino" o si sólo creará serlo, para concluir que, al quedar escrita esa "dialéctica de la civilización y la barbarie", sólo se ha logrado unir y juntar "en violenta metamorfosis al hombre y al llano en uno solo".

Parecido asunto viene a desarrollarse en relación con "el tercer camino de Enrique Gil Gilbert", en quien la fusión del hombre con la naturaleza llega a ser total ("hombre-naturaleza, naturaleza-hombre"), cuya obra nace no de un proceso intelectual-imaginativo sino de uno "meramente sensorial", y donde se "pretende dar a la obra un marcado contenido: la resolución del problema social ecuatoriano con todas sus implicaciones". Y ¿cuál el resultado?: el artista, "apresado en el mundo de las sensaciones poéticas" pierde al hombre, "se le esfuma del primer plano", y en cambio la naturaleza subsiste,

el amor es sólo sexo ("el hombre preña tierra y mujeres"), la religión se confunde con la magia y el ser humano llega a tener "calidades de fauna y de flora". Hay un análisis de los "caminos" —religión, reforma, arte— que Gil Gilbert señala para "el mejoramiento humano": en el sentido de que aun cuando el escritor se incline por el segundo —la reforma social—, de hecho el tercero —la realidad artística— "le embelesa" y viene a ser en su literatura "la mejor arma".

El cuarto ensayo —"El otro cayó: vía de redención"— está dedicado a los personajes negros de Lino Novas Calvo, a la angustia —"único motor de su literatura"— lograda a base de hacer violencia al idioma, de combinar las dos esferas de lo real y de lo irreal. Aquí la naturaleza es para el hombre "un mundo amargo imposible de modificación", en donde sólo se puede llegar a la felicidad "a cambio de dejar de ser eso, hombre, ya que es ésta, por lo visto, la condición única pero ineludible para alcanzarla plenamente".

Producto de la lectura de *El llano en llamas*, a su aparición, son las páginas dedicadas a "El mundo paralítico de Juan Rulfo", quien, a pesar de que bien poco tiene que ver con nosotros el mundo del indio, nos lo revela "esotérico", "insospiculado", "mítico"; mundo que "presupone un más allá extraño e impreciso" y que llega a ser auténtico "en cuanto que es una posibilidad más de la existencia humana". Con este tipo peculiar que viene a ser el indio de Juan Rulfo, relatado a base de "idioma lento, fatigoso, pesado", sucede que "la naturaleza, a través del paisaje, se infiltra en la conciencia" (así, "si Luvina es tristeza, tristes serán sus moradores"). Aquí la muerte es la única que cuenta: "Tan grande es su fuerza que el valor de la vida, en comparación con ella, es casi nulo." Aquí a los personajes sólo los mueve la muerte, en su significación de "libertad", "alivio de vida".

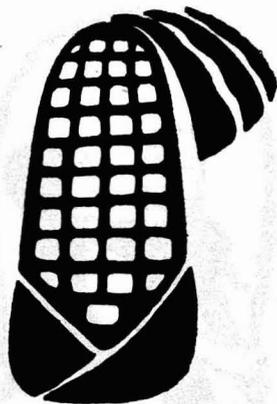
El interés de este libro breve va más allá del pedagógico buscado: podrían encontrarse unas otras interpretaciones literarias, despertarse reflexiones —más que cuantas han cabido ocurriremos en esta reseña— a la lectura de estas líneas que, a más de "un intento de saber por qué caminos se va en la literatura hispanoamericana", podrán ayudar a indagar cuáles han sido —en la dirección estudiada— "los recursos y posibilidades" de nuestros escritores.

H. B.

PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, *Estudio de la técnica social. Problemas Científicos y Filosóficos*, 7. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1958. 140 pp.

Frente a las metafísicas, ya sean las tradicionales o las materialistas, que han querido hacer del hombre "lo que no es y lo que no ha sido nunca a lo largo de su historia", esto es, un ángel o una máquina, la ciencia social trata de mantener el concepto general del hombre y de sus fines comunes dentro de la política y la historia.

Pero la ciencia social es un camino en que "no estamos al final, sino al principio". Antes que nada hay que responder a estas preguntas: ¿el hecho social pertenece realmente al roden técnico, realmente es susceptible de ser dominado de acuerdo con un modelo previo? Y si es



así: ¿por qué desde la antigüedad se viene afirmando lo contrario?

Respecto de los fenómenos naturales, la *naturaleza* es la base de la técnica empleada para controlar a la *naturaleza*; en lo social, el *hombre* es la base de la técnica empleada para controlar al *hombre*. En tanto que el dominio de determinado fenómeno natural tiene por objeto el dominio de ese fenómeno, el hombre nunca domina al hombre con el único fin de dominarlo. Por consiguiente, para comprender lo social, no basta la definición que dice que la técnica es "el dominio de un fenómeno de acuerdo con un modelo"; surge, pues, la necesidad de una nueva definición que se enuncia en los siguientes términos: "la técnica es una relación efectiva de lo no técnico básico y finalista".

Estos problemas son tratados aquí bajo la sombra, a veces abrumadora, de Sócrates, cuyos argumentos contra Protágoras dejan ver su garra a través de los siglos. Todavía no es tarea fácil vencer a Sócrates. Pero Pablo González Casanova no sólo muestra la manera en que el hecho social pertenece al orden técnico, sino que explica la razón de que la sociedad sea pertinazmente considerada como no técnica; con lo cual logra penetrar luminosamente en todos los ámbitos del tema propuesto en este libro.

A. B. N.

MANUEL GONZÁLEZ RAMÍREZ, *Manifiestos Políticos* (prólogo, ordenación y notas). Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana (volumen IV). Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 685 pp.

Habiendo sido el manifiesto político utilizado por toda clase de individuos durante las diversas etapas de la Revolución Mexicana, no es arriesgado considerar que una colección de esta clase de documentos organizada rigurosamente, puede equivaler, por sí misma, a la historia de dicho movimiento contemplada a través de sus más genuinas expresiones.

El presente libro es una obra de esta clase. Además de los manifiestos de mayor significación, aparecen otros que junto con otra clase de documentos les sirven de complemento y ampliación. El período que abarca (de 1892 a 1912) aparece expuesto aquí en cuatro partes: I. Antiguo Régimen; II. La Revolución en contra de Porfirio Díaz; III. Interinato de León de la Barra, y IV. El Nuevo Régimen.

Aquí se ve cual era la verdadera forma de gobierno del porfiriato, y cuales fueron las fuerzas que ideológicamente se le oponían. Se ve de qué manera fueron cobrando ímpetu esas fuerzas a medida que el poder público trató de reprimirlas,

hasta que terminaron por lanzarse en el camino de la violencia. Y ya en este camino, se ve cómo esas fuerzas lograron imponerse sobre un orden de cosas que parecía incontrastable.

Así, a través de estos manifiestos, llegamos al punto en que se establece el gobierno revolucionario, y en que se desenvuelve la táctica de traición dirigida por los poderosos remanentes del antiguo régimen. No alcanzamos el momento en que Madero y Pino Suárez fueron asesinados; pero sí nos enteramos de cuáles fueron los elementos que fatalmente convergerían en el crimen.

A. B. N.

M.-A. SECHEHAYE, *La realización simbólica. Diario de una esquizofrénica*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958. 232 pp.

Aquí se han reunido dos textos que originariamente fueron publicados por separado: *Realisation Symbolique* y el *Journal d'une Schizophrène*. Estas obras se complementan como el positivo y el negativo de una misma fotografía. En la primera la doctora Secheyaye relata un caso de esquizofrenia que trató con éxito sorprendente. En la segunda Renée (una muchacha esquizofrénica) describe las sensaciones que experimentó durante el transcurso de la enfermedad. Información muy valiosa para el psicólogo que se interese en conocer lo que se esconde detrás de las manifestaciones y de los síntomas esquizofrénicos.

Renée había sufrido varios traumas en su temprana infancia, antes de la formación del Yo. Cuando la muchacha estaba en la escuela manifestó los primeros síntomas de una enfermedad mental. Varios psiquiatras diagnosticaron esquizofrenia incurable. Secheyaye tomó el caso con una gran dedicación y con una admirable simpatía humana. Sin desalentarse ante los primeros fracasos, durante varios años intentó detener el curso de la enfermedad que se agravaba; hasta que su constante aplicación tuvo una ocurrencia feliz que fue la base que le inspiró un tratamiento psicológico de tipo muy especial: la realización simbólica.

Secheyaye da pruebas de una gran honradez científica; no trata de disimular los fracasos, y los muchos ensayos infructuosos que debió realizar. No es esta la única virtud de su exposición; además describe con claridad y método cómo descubrió y aplicó su novedosa terapéutica basada en las asociaciones mágicas.

Cuando la doctora inició el tratamiento de Renée, reconoció que el psicoanálisis clásico, a pesar del alivio pasajero que procuraba a la enferma, era incapaz de contener la desintegración mental. Pronto la muchacha debió ser recluida. En la clínica se hizo evidente la esquizofrenia; Renée perdió casi totalmente el contacto con la realidad, y sufrió frecuentes estados de alucinación.

Renée expresaba sus conflictos internos por medio de dibujos. La doctora logró interpretar el sentido simbólico de estos dibujos; pero no hacerle comprender intelectualmente a la muchacha los símbolos. En vista de ello intentó una comunicación en un *lenguaje simbólico*. Este fue el origen de la llamada realización simbólica, y de su aplicación a los diferentes complejos.

Secheyaye decidió tomar parte activa (contra los dictados de la terapéutica

freudiana ortodoxa), y unas manzanas verdes (símbolo de los pechos maternos) sirvieron para superar el complejo oral. Es decir, que mediante la ilusión se realizaron los deseos reprimidos de la enferma para que su impulso dinámico siguiera un curso normal.

Como Renée no podía regresar a la infancia para satisfacer las necesidades correspondientes a esta edad, la satisfacción tuvo que buscarse en un sustituto, en un símbolo. Además como la enfermedad se había originado en una época anterior a la formación del Yo, cuando aún Renée no poseía el uso de la palabra, la solución del conflicto requería un medio que no fuera verbal, sino mucho más primitivo, y que correspondiera a la fase en que el trauma había tenido lugar.

Esta terapia de las asociaciones mágicas logró muy pronto aminorar los síntomas. Uno a uno fueron desapareciendo los diferentes complejos. Se procedió a la reconstrucción de la personalidad de la enferma. Fue algo parecido a la educación del niño, a quien se entrena para entrar en contacto con la realidad; se le impuso una saludable disciplina con objeto de fijar su atención, despertar su confianza y su valor, fomentar su actividad, y satisfacer sus necesidades. Finalmente Renée pudo valerse por sí misma en la vida.

Esta curación puede considerarse como definitiva. Renée fue capaz de ingresar a la Universidad, y de adquirir un título y honores académicos.

C. V.

A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

PARTIDA Y ARRIBO, EN LA EPICA

IMPUESTO el equilibrio en la naturaleza, dominadas las fuerzas destructoras, por artes mágicas, podían venir los seres humanos: la supervivencia de sus descendientes estaba asegurada, por la aclimatación en el medio aquél —antes adverso a la especie— y por el alimento adecuado para que subsistieran.

Todavía era forzoso, para perpetuar el linaje humano, que intervinieran las divinidades propicias: la Lluviosa, la Fecundante, la del Fuego: los tres dioses llamados Pluvioso, Sembrador, Volcán.

Fue entonces cuando las lenguas de las tribus fundadoras se multiplicaron en otras lenguas y dialectos; cuando, a costa de sacrificios, y con la intervención de Pluvioso y Sembrador, obtuvieron —de Volcán— el fuego.

De la primitiva abundancia se había pasado a la abstinencia, al ayuno. Los ayunadores aguardaban, en su prolongada vigilia, la aparición del alba, la salida del sol, y se alternaban para observar la estrella "Luna-Sol" que precede al día.

Fue el instante señalado para la partida: el amanecer de cada una de las tribus, que recordaban con cantos su llegada al lugar de la abundancia, y lloraban al pensar que tenían que desterrarse de aquél, abandonándolo.

Al partir, algunos quedaron "en el camino; hubo hombres dejados allá dormidos. Cada tribu se levantaba siempre para ver la estrella señal del día. Esta señal del alba estaba en sus corazones cuando vinieron del Oriente, y con rostro igual fueron a una gran distancia de allí, se nos dice ahora".

Así empezó la peregrinación de las tribus mesoamericanas, según *El libro del Consejo de los jefes de la tribu*. En el punto de partida fue una montaña, en cuya cima se reunieron los hijos de la gran familia.

Cada rama de aquélla recibió su nombre: "los nombres con los cuales se llamaron unos a otros. Allí se congregaron esperando el alba, acechando la salida de la estrella, la primera antes de que nazca el día."

A través del mar —quizá el que los separaba de la península—, "pasaron co-

MESOAMERICANA

mo si no hubiera habido mar: solamente sobre piedras pasaron, y aquellas piedras sobresalían en la arena", según el relato, que insiste en ese punto.

De esa peregrinación, del estado primitivo de tribus errabundas, de inquietos cazadores que siguen las huellas de los animales, se pasa —a través de escenas mitológicas en las cuales se advierte la escasez de elemento femenino, en pa-



"las divinidades propicias"

sajes eróticos— al estado de belicosidad, en que la épica reaparece con otros elementos.

Las tribus, reunidas en consejo, buscan la forma que resulte más adecuada para destruir a los contrarios. Reunidas para la matanza colectiva, deciden proveerse de armas: flechas, escudos. Con ellas, "todas las tribus se adornaron".

Mientras, los sitiados circundan la ciudad con tablas, con plantas espinosas, y después de haber hecho fortificaciones, colocan maniqués, muñecos de madera, con escudos y adornos de metales preciosos.

Vuelven a participar animales en las disputas de los hombres: avispas, abejas

encerradas en calabazos, erizan las murallas. Con ellas combatirán a las tribus sitiadoras que amenazan la ciudad.

Observada por los enemigos, éstos al ver los maniqués, creyeron que los defensores no eran numerosos. Sólo veían a los muñecos de madera que "se balanceaban suavemente".

Rodearon la ciudad y la atacaron golpeando los escudos y agitando las flechas, entre silbidos y vociferaciones. Los de las Espinas levantaron las tapas de los calabazos que guardaban las avispas y abejas, para libertarlas.

"Así los guerreros fueron acabados por los animales que se pegaban a sus ojos, que se pegaban a sus narices, a sus bocas, a sus piernas, a sus brazos." El relato agrega que "se tendían al caer ante la montaña". Así fueron derrotados.

Los defensores se multiplicaron, después de haber humillado a sus enemigos. "Se regocijaron cuando vencieron a todas las tribus, derrotadas allá en el monte", dice el libro. "En seguida sus corazones respiraron."

En las últimas páginas de *El libro del Consejo*, se sigue la trayectoria de las generaciones victoriosas, a partir de los primogénitos; se enumera las grandes mansiones; se evoca las ciudades, que a veces recuerda sólo "un montículo de piedras", y se menciona las casas de los dioses, al pensar en "lo que está perdido, aquello que hacía ver lo que fueron antaño los primeros jefes...". Y con esto el libro concluye.

Al leer —con propósitos literarios— *El libro del Consejo*, se piensa en las gigantomaquias; en esos relatos en que las fuerzas cósmicas, al desbordarse en su ciego furor, toman la apariencia de gigantes que luchan entre sí furiosamente.

Otras de sus páginas ofrecen ejemplos de fábulas moralizadoras, en las cuales se muestra el castigo de los vanidosos que se jactan de poseer bienes superfluos; de quienes torturan sin compasión a sus semejantes.

En algunos pasajes del libro creemos encontrar antecedentes de cuentos populares que los indígenas aún narran en su propia lengua, como aquellos en que intervienen seres sobrenaturales, hablan las bestias y los enemigos urden crueles trampas en las que caen sus contrarios.

La épica del *Popol Vuh* es hermana, desconocida y distante —sin punto de contacto ni medio de transmisión posible—, de los vastos poemas índicos en que participan los animales en las luchas de los hombres.

Contiene, además, pasajes en los que se explica, ingeniosa, puerilmente, el origen de la característica de algunas especies: son los llamados mitos etiológicos, los cuales parecen imaginados por mentes infantiles.

No faltan episodios en los que se percibe, a través de los símbolos y los combates que aluden a transformaciones sociales y luchas religiosas, cierta vaga aspiración hacia ideales superiores.

Quien se acerca al *Popol Vuh* sin pretender penetrar su sentido esotérico, ahora oculto para la mayoría, tiene la impresión de tribus que se esfuerzan por adaptarse al medio y obtener el alimento adecuado, sin olvidar las preocupaciones artísticas ni su tradicional afición al deporte. Y lo expresa, como observé hace una veintena de años, con "cierto humorismo que se complace en lo grotesco".



Gallo. Dibujo de Jesús Reyes Ferreira