

UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN VIII • NUMERO 10
MEXICO, JUNIO DE 1954

EJEMPLAR : \$1.00

ORGANO OFICIAL DE LA U. N. A. M. • MIEMBRO DE LA ASOCIACION INTERNACIONAL DE UNIVERSIDADES

Por Tomás SEGOVIA

LA muerte de un poeta siempre me ha parecido más inquietante que las demás. Cuando un poeta ha muerto, la curva de su obra y de su vida se nos presenta, por fin, tan nítida y tan cumplida, que casi nos parece que lo habíamos deseado. Y es que es siempre inquietante esa vida propia que adquiere una obra cuando muere su autor, esa vida cuya creciente realidad parece una especie de venganza.

Ahora, muerto Xavier Villaurrutia, el Fondo de Cultura Económica nos presenta su poesía y su teatro,¹ que vemos por primera vez articularse, organizarse como un cuerpo vivo que se prepara a una larga existencia independiente.



Nada o casi nada podría decirse respecto del lugar de Villaurrutia en la literatura de habla española, después del prólogo de Ali Chumacero, que tanto conocimiento revela de la obra de este escritor y de su marca cultural. Nos limitaremos a hacer algunos comentarios sobre su perspectiva, su visión del mundo, puesto que tal vez lo más esencial, lo más característico de una obra de arte, más que los temas, más que los principios, más que los tratamientos —o por debajo de todo esto—, es la particular, “inefable” perspectiva que revela sobre la realidad. Y cuando una obra de arte tiene el acento de la de Villaurrutia, cuando esa perspectiva es tan auténtica y tan imborrable, que deja ya para siempre huella, aunque no lo queramos o sepamos, en la nuestra; cuando nos obliga ya para siempre a contar inconscientemente con

EL
MUNDO
DE

XAVIER VILLAURRUTIA



La calle, lo imprevisto



Tres generaciones de poetas: Villaurrutia, Paz y González Durán

ella, entonces tenemos la seguridad de encontrarnos ante una obra de verdadera poesía.

Es curioso ver cómo en los *Primeros poemas* el poeta está como distraído, como no sospechando todavía cuál va a ser el verdadero timbre de su voz, ese que pronto todos podrían reconocer. Pero al lector que tiene la perspectiva de la obra acabada le es fácil, claro, rastrear los gérmenes de lo que luego va a ser su poesía, como por ejemplo ese poema en que la “bondad de la vida” le parece consistir en:

¹ Xavier Villaurrutia, *Poesía y teatro completos*. Prólogo de Ali Chumacero. Letras Mexicanas, vol. 13. México, 1953. 540 pp.

cerrar los ojos con la tarde amiga
y acostumarlos para que se diga
que ya cerrados los halló la muerte.

O como en ese otro poema que señala
Alí Chumacero, titulado "Ya mi súplica
es llanto".

En *Reflejos*, su lenguaje se afianza.
Hay aquí ya grandes aciertos expresivos,
y el tono se va haciendo reconocible.
No queda ya casi nada de ese provincialismo
voluntario —y un poco falso—
adoptado por amor a López Velarde,
y en su lugar va agudizándose cada vez
más una extraordinaria delicadeza. Al
mismo tiempo, se insinúa ya una de sus
facetas constantes:

¡Y yo que esperaba
hallar, en el agua siquiera,
el mismo incolor que en mi alma!

Pronto esa delicadeza iba a hacerse
más que eso: iba a hacerse sensibilidad,
una temblorosa y segurísima sensibilidad
capaz de percibir todos los matices
de una experiencia casi inaprensible.
Trece años después de *Reflejos* —dato
significativo—, aparece por fin un nuevo
libro de poemas de Villaurrutia, *Nostalgia
de la muerte*, en el que el poeta
está ya entero.

Que el tema de Villaurrutia es la
muerte, es algo que todos saben. Pero
la muerte es el tema de tantos poetas,
que esto no nos aclara casi nada. Tal
vez si examinamos a qué va unida en
esta poesía la idea de la muerte tengamos
una sensación más viva de lo que es
propriadamente villaurrutiano.

En primer lugar está esa sensación
de fantasmagoría, de dudosa realidad,
de cosa que se esfuma que tiene el mundo
para Villaurrutia: ese "mismo incolor que
en su alma" de que ya nos hablaba en
Reflejos. En ese mundo impalpable,
sin bulto, sin peso, es posible encontrarse:

dentro del agua que no moja
dentro del aire de vidrio.

En otro lugar lo dice con más claridad,
aunque tal vez con menos emoción:

Porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.

Y todavía en un poema de su último
libro le dice al mar:

cada vez más te siento menos mío.

Esta duda acaba por hacerse miedo,
miedo de no existir, miedo de que nada
exista. La palabra "miedo" es una de
las más frecuentes y de las más cargadas
de emoción en esta poesía. Hay un
"Nocturno miedo", en el cual se habla
de:

el miedo de no ser sino un cuerpo vacío
... y la duda de ser o no ser realidad.

Hay un "Nocturno grito" de:

Tengo miedo de mi voz.

Hay la duda en responder:

por temor de saber que ya no existo

Hay el:

miedo de no ser más que un jirón del sueño
de alguien —¿de Dios?— que sueña en este
(mundo amargo).
Miedo de que despierte ese alguien...

El miedo, como puede verse, no es
miedo de la muerte, sino miedo de la
vida, miedo de que la vida no sea ver-
dad, de que sea un sueño. Hablando
de su propio sueño, dice:

No sabe que soy el sueño
de otro: si fuera su dueño
ya lo habría libertado.

Porque sabe que él mismo no podrá ser
libertado, vivirá siempre con esa duda,
con ese miedo invencible, aunque a ve-
ces parece que:

algo nos dice que morir es despertar.

Pero ese algo no debe de ser muy con-
vincente, puesto que la duda persiste:

Y no me atrevo a preguntarme si es
el despertar de un sueño o es un sueño mi vida.

Al mismo tiempo, no deja de tener la
sospecha de que esta sensación de irreal-
idad, de sueño, de mentira, es un pecado:

Lo llevé en mí como un remordimiento,
pecado ajeno y sueño misterioso.

Se siente acusado:

... cuando cierro los ojos pensando inútilmente
que así estaré más lejos
de aquí, de mí, de todo
aquello que me acusa de no ser más que un
(muerto).

Pero este muerto que se siente acusado,
que se siente en pecado, que vive en la
mentira, para quien todo es humo inasible,
hasta él mismo:

... me busco en mi cuarto
como se busca, a veces, un objeto perdido;

este muerto no tiene más que un afán, un
desesperado afán:

sentir que muero despierto.

Lo más conmovedor en él es esa exas-
perada lucidez, ese querer tener los ojos
bien abiertos, ese aplicar una desorbitada
atención a esa vida de duda, de terror, y
a esa muerte inapelable:

mi muerte de que no me consolaré jamás.

El tema de "morir es despertar" ha sido
parafraseado por Villaurrutia de todas las
formas posibles. Hay un epitafio que ac-
aba diciendo:

Dicen que he muerto.
No moriré jamás:
¡estoy despierto!

A veces "morir es despertar", y a veces
"despertar es morir".

Conviene que así sea, porque de esa
manera las afirmaciones se destruyen,
porque ese clima no es el de las afir-
maciones, sino el de la duda y el miedo. A
lo largo de toda esta obra se respira esa
sensación de dramático insomnio, y si
esa atmósfera es tan nocturna, tan fría y
tan fantasmagórica, es porque así ve la
vida el insomne, el desvelado, el que no
descansa, el que está tan falto de sueño
que la vigilia es su sueño, el que mira con
ojos tan fijos y enrojecidos, que ya no
ven la realidad, sino sólo su propia fiebre.

Hay en el mundo de Villaurrutia una
sensación de sueño, pero no de ese sueño
corpóreo y robusto del Segismundo cal-
deroniano, que exclama: "¡Soñemos, alma,
soñemos!"; que está dispuesto a so-
ñarse su sueño hasta el final, de un solo
trago, como si fuese la verdad, puesto que

no hay otra. O, mejor dicho: puesto que es
tan seguro que hay otra, que no cabe la
menor duda de que ésta es sueño y como
sueño hay que vivirla — o soñarla. Aquí
todo es claro y bien delimitado. Sólo resta
ser consecuente con ese sueño, con esa
mascarada convencional que nos han dado,
puesto que somos sueño en el sueño, y al
final el gran Autor de este Gran Teatro
y sus apuntadores nos pedirán cuentas,
cuentas de nuestra fidelidad a las reglas
del juego, al texto de nuestro personaje.

Pero en el mundo de Villaurrutia, ¡qué
distinto es todo! No vivimos en el sue-
ño; no vivimos en la vigilia; vivimos en
el mundo intermedio del insomnio, y ese
mundo es el miedo. Aquí no hay perso-
najes, tranquilizadores personajes, sino ater-
radoros fantasmas.

Para Villaurrutia, la realidad es discon-
tinua, aparece y desaparece, se esfuma, se
interrumpe. Y eso, esas interrupciones,
esos desvanecimientos es lo que casi siem-
pre evoca en su pluma la palabra "muer-
te":

Entonces sólo yo sé que la muerte
es el hueco que dejas en el lecho
cuando de pronto y sin razón alguna
te incorporas o te pones de pie.

... Y es la frase que dejas caer, interrumpida.
Y la pregunta mía que no oyes,
que no comprendes o que no respondes.

Y el silencio que cae y te sepulta
cuando velo tu sueño y lo interrogo...

... es tu palabra trunca, tus gemidos ajenos
y tus involuntarios movimientos oscuros...
... y nos une y separa alternativamente
... nos deja confusos, atónitos, suspensos...

La muerte es:

correr hacia la estatua y encontrar sólo el grito,
querer tocar el grito y sólo hallar el eco,
querer asir el eco y encontrar sólo el muro,
y correr hacia el muro y encontrar un espejo.

Se comprende fácilmente que la expe-
riencia de todo esto se llama precisamen-
te miedo. De tal manera que, si nos vié-
ramos precisados a decir con una sola frase
cómo es la muerte, la forma especial de
muerte que impregna toda esta poesía, que
es su tema casi único, diríamos que, en
Villaurrutia, la muerte es el miedo.

Miedo, lucidez, insomnio: ¿no se ve el
vínculo profundo y recíproco que une a
estas tres cosas? No podría decirse si es
el miedo lo que le mantiene insomne o el
insomnio lo que le da miedo. Del mismo
modo, ¿no sentimos claramente que el
miedo es lúcido y que la lucidez es una
forma de terror? Todo esto tiene algo de
satánico. Y satánica es también esa espe-
cie de soberbia que le lleva a ver en la
muerte la prueba de la vida:

¡Qué prueba de la existencia
habrá mayor...!

Ese silogismo de aspecto equilibrada-
mente cartesiano:

... que puesto que muero existo,

que parece casi consolador, acaso es, sin
embargo, el grito más desgarrador que ha
lanzado este hombre. Porque si es, en
efecto, casi tranquilizador que la muerte
sea una prueba de la vida, es en cambio
aterrador que sea la prueba de la vida,
que esta prueba tenga que ser la muer-
te, que no haya otra.

Pero todavía tendremos que encontrar
más tinte satánico en esta obra. Porque
(Pasa a la pág. 21)

ENCUESTA

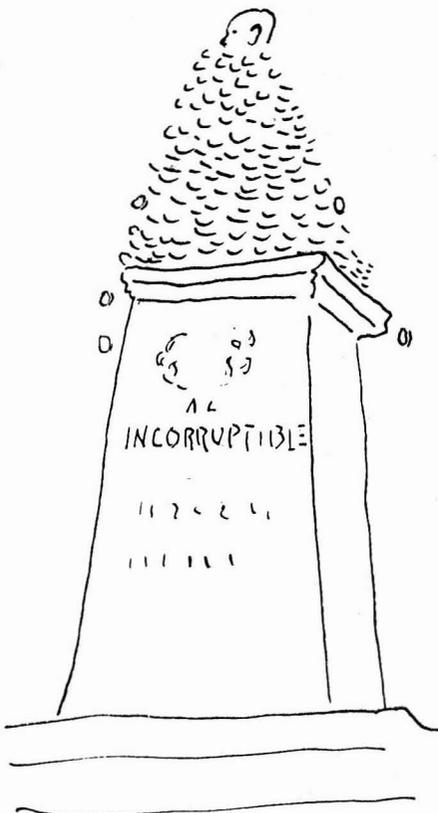
DESTACAMOS de un artículo recientemente publicado por la Saturday Review, los datos que siguen: "El periódico Capital Times, de Madison, Estado de Wisconsin, emprendió una singular encuesta. Se trata de hacer a diversos hombres y mujeres encontrados casualmente en la calle esta pregunta: ¿Qué es un comunista? Fueron interrogadas, en total, 197 personas. 123 respondieron con la mayor franqueza que ignoraban qué cosa es ser comunista. Y la opinión del resto ofreció fundamentales discrepancias. Un hacendado contestó, sin más: 'no son buenos'. Una mecanógrafa: 'todo aquel que no profesa ninguna religión es probablemente un comunista'. Un ama de casa: 'no sé en realidad lo que son; pero deberían arrojarlos del gobierno'. Un estudiante de secundaria: 'un comunista es alguien que desea la guerra'. Un burócrata: 'cualquiera que defienda cosas que la democracia no defiende'."

COROLARIO

PODRIAMOS, claro, glosar lo anterior en términos políticos. Es decir, podríamos decantar y aprovechar posibles moralejas eventuales. Pero no. Ni es ese el objeto de esta sección, ni queremos restringir la importancia de semejantes síntomas. El problema trasciende los límites de una propaganda que nosotros, por otra parte, jamás pretenderíamos.

UN MUNDO

LO cierto es que vivimos en un mundo de frases hechas. Que son escasos, en nuestros días, los hombres (de cualquier credo social) que conocen el significado preciso de las palabras que emplean. Se habla por ha-



LA FERIA

ser, moneda viva, capaz de comprar, para los pueblos que la han acuñado, imponderables mercancías. No sospechan que las palabras son como diminutas cargas de dinamita, susceptibles de destruir y destruirse, si no se las guía según es debido.



EL CAOS

UNOS a otros nos llamamos, cotidiana y mecánicamente: fascistas, comunistas, burgueses, pequeño-burgueses, reaccionarios, rojillos, blanquillos. Aceptamos que un adocenado jabón para baño, y un pálido dentífrico sean "maravillosos". Y nos resignamos a que toda claridad sea meridiana; todo momento, crucial; todo interés, sagrado; toda actitud, patriótica; toda protesta, respetuosa, pero enérgica; todo escrito, atento; todo sufragio, efectivo, y todo servidor, seguro y afectísimo.

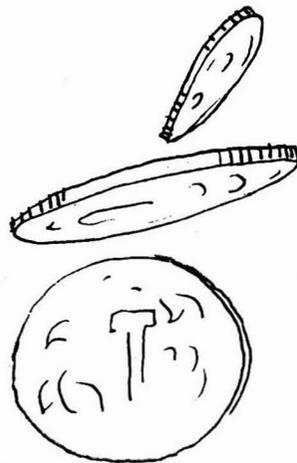
CANCELACION

EN suma, las palabras han perdido su contenido peculiar. Ya no definen: a lo más, califican ciegamente. Se han convertido en oropelescos comodines a disposición de cualquiera —periodista, locutor de radio, copywriter, poeta, filósofo— que las recuerde, aunque no las comprenda. Y, como es natural, también su poder persuasivo se ha demeritado. Si nos dejamos convencer por ellas —por esas interminables frases prefabricadas—, es porque de antemano estábamos convencidos; porque asociamos a su vago sonido familiar posiciones que, emocionalmente, nos seducen; o porque somos muy fáciles de convencer.

LA REBELION DE LAS PALABRAS

EL tema parece divertido. En rigor, es más grave de lo que suponemos. Estamos a merced de unos motores desbocados, cuyo mecanismo hemos llegado a ignorar. Y si ello continúa así, pronto nos veremos súbditos —esclavos— de nuestros propios engendros. Víctimas amargas de una pereza criminal que no supimos evitar a tiempo.

DE LOS DIAS



blar. Sin pensar. Sin previo examen. Se repiten voces, y hasta largas oraciones enteras, aprendidas de los diarios, del radio, de los discursos electorales, de los merolicos. Todo se vuelve cliché, memoria, abdicación de la inteligencia.

PECADO COMUN

NADIE —o casi nadie— se halla exento de tal pecado. Hombres de letras, gobernantes y simples ciudadanos, comparten por igual una estrepitosa confusión de palabras e ideas. Creen, acaso, que el lenguaje es un instrumento inevitable, pero neutro. No se dan cuenta de que cada pensamiento expresado, cada palabra, es, o ha de



EL INSTITUTO DE HISTORIA

Por J. C. TREVIÑO

EL Instituto de Historia se fundó gracias a una iniciativa conjunta de los sabios maestros Dr. Pablo Martínez del Río y profesores Rafael García Granados, su actual Director, por un acuerdo del Consejo Universitario, en 1945, habiendo comenzado a trabajar en mayo de ese mismo año. El Instituto estuvo instalado desde esa fecha en la Biblioteca Nacional, hasta este año en que fué trasladado a la torre de Humanidades de la Ciudad Universitaria, donde ocupa el séptimo piso.

Desde su origen, los propósitos del Instituto han sido muy concretos y se pueden resumir, tomando como base su objeto fundamental, la investigación histórica, en los siguientes: a) la publicación del fruto de las investigaciones de sus miembros; b) la edición de obras de investigación de primera mano; c) la dirección de los seminarios de Historia en la Facultad de Filosofía y Letras, aconsejando a los alumnos en la elaboración de sus tesis de maestrías y doctorado; d) servir como órgano de consulta, en el ramo de su especialidad, a las autoridades y escuelas universitarias y e) contestar las preguntas que le formula el público en general.

La labor editorial

Por cuanto a la edición de obras históricas, la tarea del Instituto es altamente meritoria ya que viene publicando obras inestimables que, sin embargo, reportan poca o ninguna utilidad; es más, edita normalmente aquellas obras que rechazan las grandes librerías, por incosteables, pero sin las cuales el estudio de la historia sería mucho más difícil aún. En este sentido, está dispuesto en la medida de sus posibilidades, a proporcionar a las personas interesadas, pocas en número por razón de la especialidad de las obras, del material necesario, indispensable para sus estudios. De otra parte, el Instituto no se dedica a publicar únicamente aquellas obras que han sido realizadas en su seno, es decir, por sus investigadores de carrera, sino que ha acogido otras muchas de gran interés, rubricadas por valiosos autores. Por lo demás, el precio de las obras es el mínimo posible, precisamente por las causas anotadas.

Los investigadores

Investigador de carrera es el profesor D. Alberto María Carreño, prestigiado historiador mexicano, que está encargado por el Instituto de la publicación del archivo del general Porfirio Díaz, del cual han sido ya editados diecisiete volúmenes a razón de tres a cuatro por año. En relación con

esta obra, es de hacerse notar que su publicación se lleva a cabo mediante contrato entre la Universidad Nacional, los herederos del general Díaz y el licenciado Miguel Lanz Duret hijo, quien desinteresadamente ha prestado su ayuda al Instituto como una contribución personal a la cultura del país. El maestro Carreño trabaja, además, en una Historia de la Universidad durante sus tres primeros siglos, con materiales de primera mano, tomados casi en su totalidad de los libros de claustro de la Universidad Real y Pontificia; esta historia formará parte de las publicaciones del Cuarto Centenario.

Son investigadores también, el doctor Pablo Martínez del Río, dedicado al estudio de la Prehistoria americana, autor de *Los Orígenes Americanos*, obra que ha alcanzado tres ediciones y de la cual prepara una cuarta, en inglés. Cada una de estas ediciones es casi un libro nuevo por la constante evolución de los descubrimientos e investigaciones; el profesor Rafael García Granados, de quien hablaremos más adelante; el doctor Pedro Bosch Gimpera, ex-Rector de la Universidad de Barcelona, es-

tudioso de la Prehistoria europea; Jorge Gurría Lacroix, que investiga la Historia de la Conquista y la Historia local de Tabasco así como la geografía histórica de México; Ernesto de la Torre, especializado en Historia Colonial y de la Independencia de México; Arturo Arnaiz y Freg, de nuevo ingreso y destacado profesor de Historia Moderna Mexicana; Josefina Muriel de la Torre, Doctora en Letras, especializada en Historia, autora de una obra muy loable y consagrada en la actualidad a una historia de los hospitales en la Nueva España; Jorge Ignacio Rubio Mañé, prestigiado intelectual mexicano que hiciera valiosos estudios en España y que trabaja actualmente en la elaboración de una biografía de los dos virreyes Revillagigedo; y las señoritas Gloria Grajales, Guadalupe Borgonio, Beatriz Arteaga y Rosaura Hernández. Hasta hace poco lo era también el licenciado Salvador Azuela, quien renunció para ocupar el cargo de Director de la Facultad de Filosofía.

El cuerpo de investigadores ha sentido notablemente la pérdida de sus compañeros, profesor Carlos Sánchez Navarro, doctor Manuel

Mestre Chigliazza, autor de la *Invasión Norteamericana en Tabasco* fallecido este mismo año, y del doctor Víctor Rico González, muerto hace apenas unos días, autor de *Historiadores Mexicanos del Siglo XVIII*, de *Hacia un Concepto de la Conquista de México* y recopilador de *Documentos sobre la expulsión de los jesuitas y ocupación de sus temporalidades en Nueva España*.

Hay que hacer notar que las labores del Instituto están protegidas por la dedicación plena de sus investigadores y el cuidado y cariño de sus empleados, en su mayoría señoritas, pasantes y aun maestras de Historia por la Universidad Nacional.

Su Director

El infatigable maestro García Granados, a despecho de sus múltiples actividades, inclusive de orden administrativo, no ha descuidado su labor investigadora y ha empleado dieciocho años en la elaboración de un *Diccionario Biográfico de Historia Antigua de México* que consta de tres tomos; los dos primeros correspondientes a la época prehispánica y el último a personajes indígenas de los siglos XVI y XVII. Esta es una obra de incalculable valor para la investigación histórica mexicana; contiene, además, un índice de lugares históricos, otro de jeroglíficos, y una lista de dinastías de cada lugar, tomados de fuentes no corregidas.

El propio maestro García Granados ha obtenido para el Instituto la generosa ayuda de la Unión Nacional de Productores de Azúcar, de los Gobiernos de Tabasco y Tlaxcala y del ya mencionado licenciado Miguel Lanz Duret.

Las publicaciones más importantes

La lista de publicaciones del Instituto, contiene, hasta la fecha, treinta obras en cuarenta y nueve volúmenes, entre los que destacan *Códice Chimalpopoca*, *Anales de Cuauhtitlán* y *Leyenda de los Soles*, traducida por el licenciado Primo F. Velázquez; *Crónica Mexicayotl*, de F. Alvarado Tezomoc, traducida por Adrián León; *Las Bulas Alejandrinas de 1943* y la *Teoría Política del Papado Medieval*, por el doctor Luis Weckmann; *Mapas Antiguos del Valle de México*, por el ingeniero Ola Apens; *La formación de los Pueblos de España*, por el doctor Pedro Bosch Gimpera; el *Diccionario de Elementos fonéticos en escritura jeroglífica*, por Roberto Barlow y B. MacAfee; *Felipe II, Hombre de Estado*, por Rafael Altamira; *La comarca lagunera a fines del Siglo XVI y principios del XVII según las fuentes escritas*, por el doctor Martínez del Río; y otras no menos importantes, de éste y otros autores, algunas de las cuales ya hemos mencionado en este artículo.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:

Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO",

Universidad Nacional Autónoma de México,

Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: \$ 10.00

PATROCINADORES

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

1934



1954

Nueva dirección:

Av. Universidad 975: Apdo. Postal 25975.
Tel.: 32-03-00. México 12, D. F.

NOVEDADES DE SEPTIEMBRE

Joaquín García Icazbalceta: BIBLIOGRAFIA MEXICANA DEL SIGLO XVI. Ed. preparada por Agustín Millares C. (Biblioteca Americana, Formato Esp.)

Voltaire: EL SIGLO DE LUIS XIV. (Sección de Obras de Historia.)

Jaime Torres Bodet: FRONTERAS. (Colección Tezontle.)

Rómulo Gallegos: DOÑA BARBARA. (Colección Tezontle.) Edición conmemorativa de los veinticinco años de la primera. Corregida por el autor y con ilustraciones de Alberto Beltrán.

Pedro Henríquez Ureña: LAS CORRIENTES LITERARIAS EN LA AMERICA HISPANICA. (Biblioteca Americana, 2ª ed.)

Finch y Trewartha: GEOGRAFIA FISICA.

ASIMISMO INTEGRAREMOS EL PRIMER
CENTENAR DE BREVIARIOS:

95. *Paul Westheim*: EL GRABADO EN MADERA.

96. *E. Sapir*: EL LENGUAJE.

97. *Frankfort, Wilson y Jacobsen*: EL PENSAMIENTO PREFILOSOFICO (EGIPTO Y MESOPOTAMIA).

98. *Irwin y Frankfort*: EL PENSAMIENTO PREFILOSOFICO (LOS HEBREOS).

99. *A. H. Brodrick*: LA PINTURA CHINA.

100. *Alfonso Reyes*: TRAYECTORIA DE GOETHE.

LETRAS MEXICANAS

15. EL CORRIDO MEXICANO. Antología. (Selección y notas de *Vicente T. Mendoza*.)

16. LA BRUMA LO VUELVE AZUL. Novela. *Ramón Rubín*.

TEORIA DEL ESTADO

por *Francisco Porrúa Pérez*

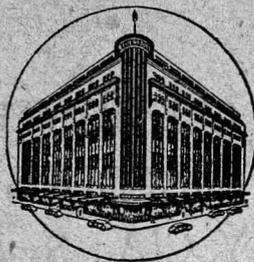
414 páginas, \$ 35.00

Pasta de tela

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Av. República Argentina 15, México, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



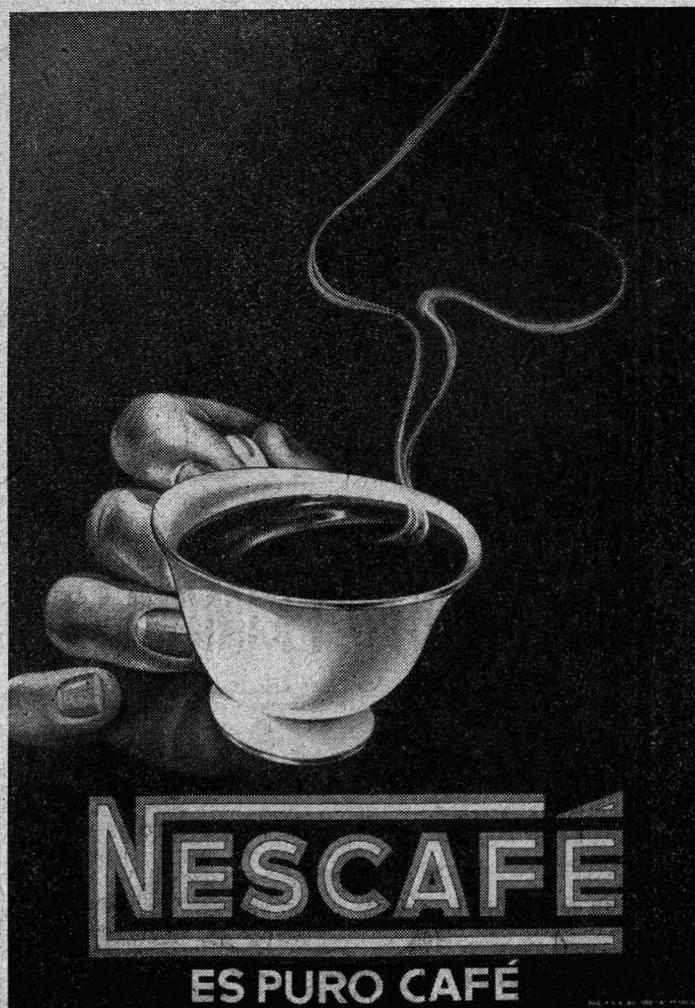
LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO!



REVISTA
ARTES
 DE MEXICO
 N U M E R O
3

SUMARIO:

ALFREDO CARDONA PEÑA: POEMA *Zapata*, Ballet de Guillermo Arriaga, FOTOGRAFÍAS de NACHO LOPEZ • BARBRO DAHLGREN DE JORDAN: *Las pinturas rupestres de la Baja California* • SALVADOR TOSCANO: *Los murales prehispanicos* • AGUSTIN VILLAGRA: *Las pinturas de Atetelco, Tetitla e Ixtapantongo* • Em. LANGUI: *Permeke*.

4 REPRODUCCIONES A TODO COLOR
 TEXTOS EN ESPAÑOL E INGLÉS

DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERÍAS

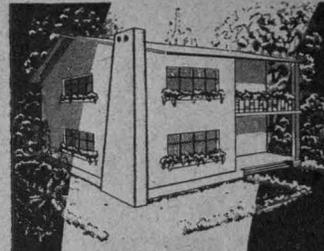


UNICAMENTE
 CONSERVAS
 DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
 JACQUES
 Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

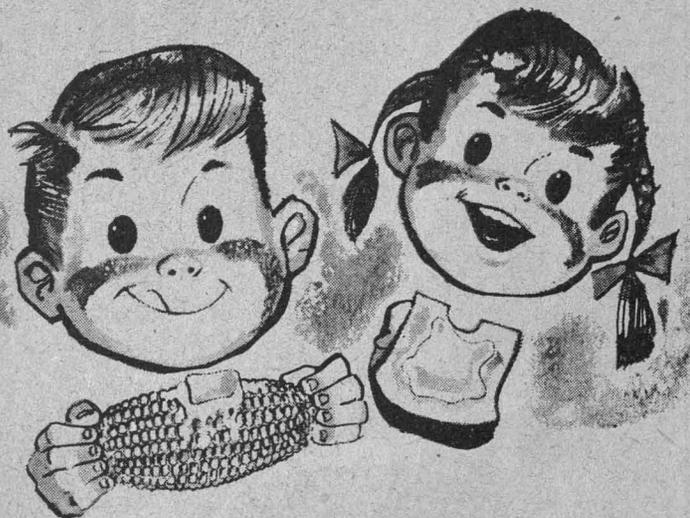


recubra,
 pinte
 e impermeabilice
 su casa con

DECORCEM



De venta en nuestra fabrica, así como en expendios de materiales de construcción, ferreterías y papelerías. Pida usted folleto descriptivo a Cemento de Mixcoac, S. A., Apartado 30 470, Mexico 18, D. F. Telefonos 11-48-40 o 15-49-65



¡Qué Rica es PRIMAVERA!

¡SI PRIMAVERA es rica... ¡Riquísima!... Con sabor que deleita a los niños cuando se unta en el pan, las tortillas y las verduras.

PRIMAVERA también es rica en grasas que dan energías a los pequeños; que ayudan a tenerlos sanos, activos, vigorosos.

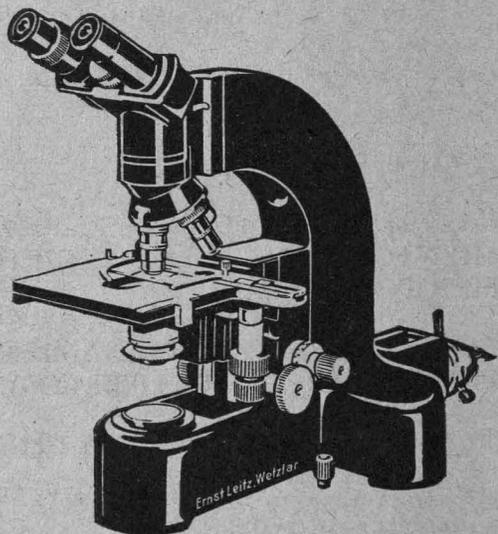
PRIMAVERA es igualmente buena y rica para los grandes, porque las vitaminas A y D que contiene, complementan su dieta.

PRIMAVERA ES BUENA PARA TODOS

Llene su mantequillero con la riquísima
PRIMAVERA



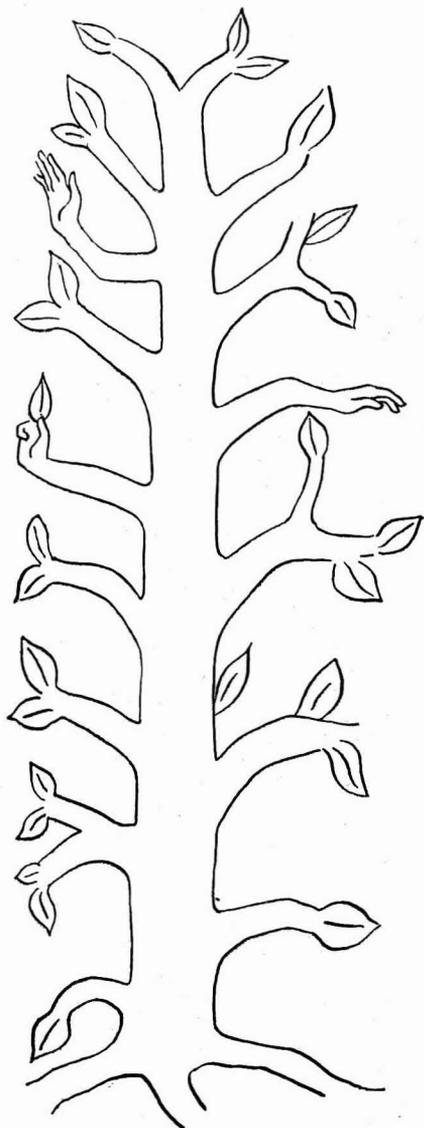
Leitz



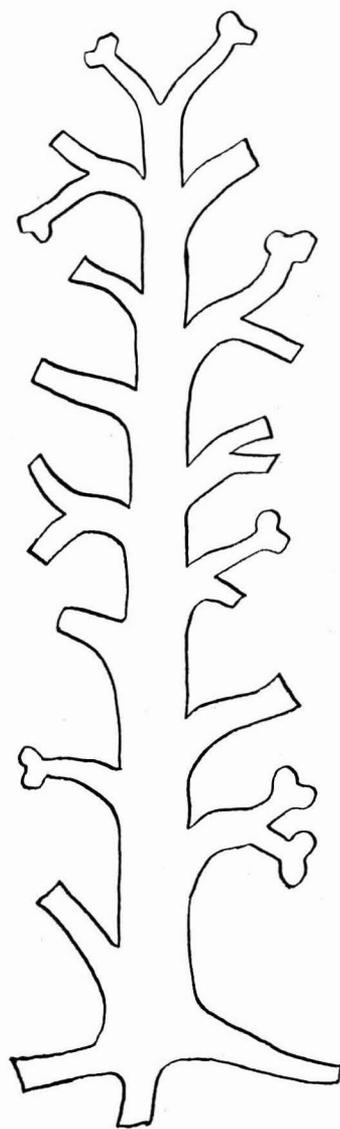
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.
 INSTRUMENTOS CIENTIFICOS Y
 MATERIAL DE LABORATORIO.
 REACTIVOS DE
 E. MERCK - DARMSTADT

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

Hamburgo 138.



ESE MUERTO:



*Viviría en la náusea, el estertor, el crimen,
en cavernas sin sonda, taponadas de fango,
o en atarjeas fétidas, entre ratas blanduzcas:
furtivos, hoscos dioses.*

*Aunque fuera sin dueño, sin amor, sin amigo,
sin un perro, una casa, una luz, una silla;
solo, tras los desiertos; o, en la jungla del tigre,
inerte, tierno, solo.*

*Viviría lombriz, sí, viviría hormiga,
instintiva potranca, absorto buho inmóvil;
o molusco sin ojos donde en roca mar bate,
(o torpísima ameba).*

*En planetas de amonio, viviría, entre un vaho
saturno, en el que opacas lunas filtran luz ocre;
o arrastrado en postreras nebulosas en fuga,
entre hostiles portentos.*

*Ay, si le dierais vida (con miseria o con gozo;
en donde "libertad" susurren brisas nuevas
o donde hiere el látigo rostros, espaldas corva)
ay, si le dierais vida,*

*Viviría "la vida": ese palpo, ese pálpito,
su pulpa siempre virgen, el zumo de su tiempo,
el pulso de las venas, que proclama "adelante",
su renacer continuo.*

*¡Ah, gloriosa, gloriosa! ¡Ah, tierna, intermitente
onda suave, onda en furia, que nos lames o azotas!
Ese muerto, esa ausencia, ¡ah, si vivir pudiera
como yo que ahora canto, lloro, rujo, estoy vivo!*

ESTOY acostada en la misma cama donde murió mi madre hace cuarenta y tres años, sobre el mismo colchón; bajo la misma cobija de lana negra con la cual nos tapábamos los dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos.

Creo sentir todavía el golpe pausado de su respiración; las palpitaciones y suspiros con que ella arrullaba mi sueño... Creo sentir la pena de su muerte.

Pero esto es falso.

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo. Tratando de hacerlo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada solo por un rato. Y no en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta.

Siento el lugar en que estoy y pienso.

Pienso cuando maduraban los limones. En el viento de febrero que rompía los tallos de los helechos, cubiertos de retoños, antes que el abandono los secase; los limones maduros que llenaban con su olor ácido el viejo patio.

El viento bajaba de las montañas en las mañanas de febrero. Y las nubes se quedaban allá arriba, detenidas, esperando el tiempo bueno de bajar al valle; mientras tanto dejaban vacío el cielo azul, dejaban que la luz cayera en el juego del viento haciendo círculos sobre la tierra, removiendo el polvo y batiendo las ramas del viejo naranjo.

Y los gorriones reían; picoteaban las hojas que el aire hacía caer y reían; dejaban entre las espinas de las azaleas sus plumas y perseguían a las mariposas rompiéndoles las alas. Era esa época.

En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul. Me acuerdo.

Mi madre murió entonces.

Que yo debía haber gritado; que mi llanto debía haber empapado las paredes; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuese. ¿Pero acaso no era alegre la mañana? Por la puerta abierta entraba el aire, quebrando las guías de la yedra, sacudiendo las flores blancas de los arrayanes. En mis piernas comenzaba a crecer el vello entre las venas, y mis manos temblaban tibias al tocar mis senos. Los gorriones jugaban. En las lomas se mecía el trigo. Me dió

lástima que ella ya no volviera a ver el trigo ni el juego del viento en los jalmes; que cerrara los ojos a la luz de los días. ¿Pero por qué iba a llorar? El llanto no se desperdicia en vano.

¿Te acuerdas, Justina? Pusiste las si-

Y tus sillas se quedaron vacías durante un día y medio hasta que fuimos a enterrarla, con aquellos hombres alquilados, sudando por un peso extraño, ajenos a cualquier pena, cerrando la sepultura con arena mojada; bajando el cajón

FRAGMENTO DE LA NOVELA

LOS

MURMULLOS

Por Juan RULFO

llas a lo largo del corredor para que la gente que viniera a verla, esperara su turno. Estuvieron vacías. Y mi madre sola, en medio de los cirios; su cara pálida y sus dientes blancos asomándose apenas entre sus labios morados, endurecidos por la amoratada muerte. Sus pestañas ya quietas y quieto ya el resuello. Tú y yo, allí rezando rezos interminables, sin que ella oyera nada, sin que tú ni yo, oyéramos nada, todo perdido en la sonoridad del viento debajo de la noche.

Planchaste su vestido negro, almidonando el cuello y los puños de sus mangas para que sus manos se vieran nuevas, cruzadas sobre su pecho muerto; su viejo pecho amoroso sobre el que dormí en un tiempo y que me dió de comer y que palpité para arrullar mis sueños.

Y nadie vino a verla. Así estuvo mejor. La muerte no se reparte como si fuera un bien. Nadie anda buscando tristezas.

Estaban madurando los limones.

Tocaron la aldaba de la puerta. Tú saliste.

—Ve tú, te dije. Yo veo borrosa la cara de la gente. ¿Qué vienen por el dinero de las misas gregorianas? Ella no dejó ningún dinero. Díselos, Justina. Y has que se vayan. ¿Qué no saldrá del purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina? ¿Dices que estoy loca? Está bien, has lo que quieras.

con la paciencia de su oficio, bajo el aire que les refrescaba su esfuerzo. Sus ojos fríos, indiferentes.

Dijeron: "Es tanto". Y tú les pagaste, como quien compra una cosa, desdoblado tu pañuelo húmedo de lágrimas, exprimido y vuelto a exprimir y ahora conteniendo el dinero de los funerales...

Y cuando ellos se fueron, te arrodillaste en el lugar donde había quedado su cara y besaste la tierra y podías haber abierto un agujero hasta ella si yo no te hubiera dicho: "Vámonos, Justina, ella está en otra parte, aquí no hay más que una cosa muerta."

—¿Eres tú la que has dicho todo eso, Dorotea?

—¿Quién, yo? No. Me quedé dormida un rato. ¿Te siguen asustando?

—Oí a alguien que hablaba. Una voz de mujer. Creí que eras tú.

—¿Voz de mujer? ¿Creíste que era yo? Ha de ser la que habla sola. La de la sepultura grande. Doña Susanita. Está aquí enterrada a nuestro lado. Le ha de haber llegado la humedad y estará removiéndose entre el sueño.

—¿Y quién es doña Susanita?

—La última esposa de Pedro Páramo. Unos dicen que estaba loca. Otros, que no. Lo cierto es que ya hablaba sola desde en vida.

—Debe haber muerto hace mucho.

—¡Uh, sí! Hace mucho. ¿Qué le oíste decir?

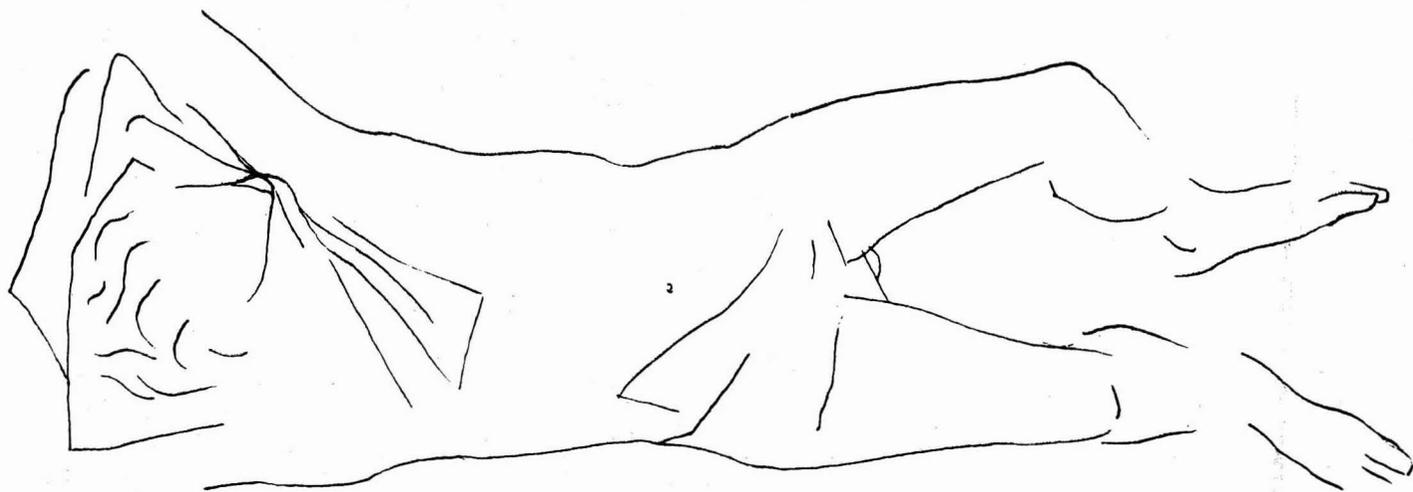
—Algo acerca de su madre.

—Pero si ella no tuvo madre. O al menos, no la trajo cuando vino. Pero espérate, ahora me acuerdo que ella nació

dejó cojo como ustedes ven. Y manco como ustedes ven. Pero no me mató. Dicen que hasta se me torció un ojo desde entonces. Lo cierto es que me volví más hombre. El cielo es grande.”

—¿Quién será?

sión, lo cierto es que echó fuera a la gente y se sentó en su equipal, cara al camino. Y la tierra se quedó baldía y como en ruinas. Daba pena ver aquella tierra llenándose de achaques con tanta breña y palo pinolillo que la invadió en



Dibujos de Julio Vidrio

aquí, y que ya de añejita desaparecieron. Y sí. Su madre murió de la tisis. Era una señora muy rara que no visitaba a nadie.

—Eso decía ella, que nadie había ido a ver a su madre cuando murió.

—Por el puro miedo de agarrar la tisis, por eso nadie se paró en su casa. Cuando vuelvas a oírlo, me avisas, me gustaría saber lo que dice.

—¿Oyes? parece que va a hablar de nuevo. Se oye una voz.

—No, no es ella. Eso viene de más lejos, de por este otro rumbo. Y es voz de hombre. Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto se humedecen comienzan a despertar.

“El cielo es grande. Y Dios estuvo conmigo esa noche. Porque fué ya de noche cuando reviví...”

—¿Lo oyes ya más claro?

—Sí.

“... Tenía sangre por todos lados. Y al levantarme chapotí con mis manos la sangre regada en las piedras. Y era mía. Montones de sangre. Pero no estaba muerto. Supe que Pedro Páramo no tenía intenciones de matarme. Sólo de darme un susto. Quería averiguar si yo había estado en Vilmayo dos meses antes. El día de San Cristóbal. En la boda. ¿En cuál boda? ¿En cuál San Cristóbal? Yo chapoteaba en mi sangre y le preguntaba: ¿En cuál boda, don Pedro? Me

—Sabrá Dios. Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con todos los asistentes a la boda en la que don Lucas Páramo la iba a hacer de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó por parejo. Eso fué allá en el cerro de Vilmayo, donde antes estaban unos ranchos que ya desaparecieron... Mira, ahora sí parece ser ella. Tú que tienes los oídos más muchachos, pónle atención. Ya me contarás lo que diga.

—No se le entiende. Parece que no habla, sólo se queja.

—¿Y de qué se queja?

—No lo sé.

—Debe ser por algo. Nadie se queja por nada. Para bien la oreja.

—Se queja y nada más. Tal vez por lo que la hizo sufrir Pedro Páramo.

—No creas. El la quería. Yo creo que nunca quiso a ninguna mujer como a esa. Ya se la entregaron sufrida y quizá loca. Tan la quería, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal, mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto. Perdió todo interés en todo. Desalojó las tierras y mandó quemar los enseres. Unos dicen que porque se sintió cansado, otros que por desilu-

cuanto la dejaron sola. De ese día para acá se consumió la gente; se desbandaron los hombres en busca de otros “bebederos”. Recuerdo veces en que Comala se llenó de “adioses” y hasta nos parecía cosa alegre salir a despedir a los que se iban. Y es que se iban con intenciones de volver. Dejaban sus cosas y su familia. Luego algunos mandaban por la familia aunque no por sus cosas y después parecieron olvidarse del pueblo y de nosotros. Yo me quedé porque no tenía a dónde ir. Otros se quedaron porque aguardaban que Pedro Páramo muriera, pues según decían les había prometido heredarles sus bienes, y con esa esperanza vivieron todavía algunos. Pero pasaron años y años y él seguía vivo, siempre allí, como un espantapájaros frente a las tierras de la Media Luna.

Ya cuando le faltaba poco para morir vinieron las guerras esas de los “cristeros” y la tropa echó rialada con los pocos hombres que quedaban. Fué cuando aquí cambiábamos huevos por tortillas y aún así no nos faltaba el hambre. Fué cuando yo comencé a morir de hambre y desde entonces nunca me volví a emparejar.

Y todo por los zaquizamis de don Pedro, por sus pleitos de alma. Nomás porque se le murió su mujer, la tal Susanita. Ya te has de imaginar si la quería.

LA provincia para un gran número de capitalinos es un país estático, una especie de Arcadia donde mayores y subalternos ejercen su vida conforme al "buen gusto" nativo. Los preceptos que rigen esta Arcadia son el anacronismo, el prejuicio, la intransigencia. Los que así opinan reducen la provincia al Lavalle madrugador que acompaña a las mujeres a la iglesia, al silencio pesado, roto apenas por el triste metal de las campanas, a la dramática luz que oscila en los faroles. En esta visión falsa e inoperante de la provincia, que más linda con un poeta folklórico que con López Velarde, intenta hallar permanente sosiego el habitante desgarrado de la gran ciudad que sigue como modelo al inocuo elefante de las películas de Tarzán que autodeposita su osamenta en lo más provinciano de la selva.

La otra visión que generalmente tiene el metropolitano de la provincia es peyorativa. Y es que ésta como concepto entraña desdén, conmiseración. Etimológicamente es la región conquistada; supone, pues, un estado de sujeción del vencido frente al vencedor. "La provincia —dirán los que se juzgan más audaces— todavía cree en el bien y en el mal; conserva el sentido de la indignación y del asco". En la capital se "le quita a la pasión todo su carácter: diariamente Fedra seduce a Hipólito y no le importa al mismo Teseo. La provincia deja aún al adulterio su romanticismo: el marido, el amante, el confesor, el niño siguen siendo allí protagonistas de admirables tragedias". El detalle lo supo apreciar Rodolfo Usigli en *El niño y la niebla*. (Desgraciadamente para él la niebla no es sólo patrimonio del niño sino de todos los personajes y consecuentemente de la acción). La provincia no es únicamente una tragedia para los adúlteros sino también para los sodomitas. Estos para vivir en ella "tienen que recurrir a varias máscaras, a arrebujarse en una nube tenebrosa. En una ciudad de cien mil habitantes no se podrían denunciar a diez; ¿de qué ardidés tienen que valerse! En México se muestran sin tapujos; han arrojado sus cuchillos y sus máscaras; ni siquiera se les mira". La provincia es, en esta visión, farisaica. "La avaricia, el orgullo, el odio, el amor espiado sin tregua, se esconden, se fortalecen con la resistencia. Detenida por la presa de la religión, la pasión se acumula en los corazones". En tanto que el capitalino, lúcidamente publicano, al enumerar sus culpas opera en sí una benéfica catarsis.

La metrópoli ha subyugado a la provincia no con lo excelente, sí con lo ramplón. "Sus modas, sus tonadas cursis, llegan hasta las más remotas aldeas...

E L E S C R I T O R



...valiosa, heroica producción...

al purismo: la ironía por la ironía. Es un hombre retórico. El provinciano se reúne para comer, para beber; platica lo indispensable en los entreactos. El capitalino se reúne para charlar, comiendo y bebiendo marginalmente. El provinciano busca la calle en su casa; el metropolitano su casa en la calle. "Los provincianos casi nunca se proveen de invitados fuera de su medio, de su mundo. Ni la inteligencia ni el talento cuentan, sino únicamente la posición". Las reuniones en México atestiguan lo contrario: se tiende al exotismo, a la reunión cosmopolita. La posición no la otorga el dinero sino la propaganda.

Adaptando los aforismos sobre la provincia de François Mauriac a nuestro medio —la provincia es una e idéntica— se puede decir que el placer de México "está hecho de un aislamiento, de una oscuridad de los que estamos seguros de

EN LA PROVINCIA

Todo lo grande que se crea en México lo ignora la provincia". La provincia está más cerca de Agustín Lara y de Armando Valdez Peza que de Alfonso Reyes y Octavio Paz.

Pero el oprimido también se ha formado un juicio de su opresor. Este y la ciudad en que vive son para aquél centro de todos los vicios, avanzada del desquiciamiento social y moral que amenaza al país. La provincia es, en cambio, el último reducto de los valores tradicionales, de las virtudes mestizas. El provinciano puede llegar a reconocer sus desventajas en relación con el habitante de la capital, mas ve en sí, actualizadas, virtudes de las que cree desprovistos a los metropolitanos: la limpieza de ideas, de sentimientos, la cortesía.

En provincia se vive seriamente; en la capital se conoce, se practica y se abusa de la risa, de la ironía. El provinciano cuando las usa les confiere inusitado filo a los vocablos, agresiva rectitud a las ideas. Más que conocer el lenguaje de la ironía, conoce y ejercita el de la verdad: es un hombre espontáneo. El capitalino frena sus impulsos, los convierte en actos mediante un proceso alambicado. Su lenguaje es pastoso a fuerza de figuras. Cuando usa la ironía llega

poder salir cuando queramos y a los que volvemos al menor cansancio. El horror de la provincia se debe a la certidumbre que tenemos de no encontrar allí a nadie que hable nuestro idioma, pero en cambio de no pasar inadvertidos un sólo instante... México es una soledad poblada; una ciudad de provincia, un desierto sin soledad".

Si en México el escritor no tiene una función específica, en provincia es visto y juzgado en forma negativa; no solamente en ocioso e improductivo sino también disolvente e inmoral. Tal vez esto se deba a que muchos de los artistas que no la abandonan sean los decoradores de templos y las imprescindibles poetisas que casi siempre son, respectivamente, homosexuales y prostitutas. El otro tipo de artista —de mayor mérito— que permanece en ella y es aceptado socialmente es el profesionista o el "niño bien". La "posición" los vuelve intocables, les concede un sitio aparte: los aísla, no los confisca.

La clásica promoción de literatos jóvenes que en toda provincia existe, más que ser atacada es vista con burlona simpatía. Como son hijos de familia están a salvo del cese, aunque no de una benévola cuarentena. Son ellos mismos los que

ejercen la intransigencia: luchan contra lo existente, contra lo petrificado. Por lo general editan una revista que rompe con todo: con la tipografía, con la gramática, con la literatura. Es el mensaje náufrago encerrado en una botella. Su buena fe los salva: emigran.

Para el escritor la provincia es un monólogo; la capital, un diálogo. De allí que sea tan valiosa la heroica producción de los escritores que crearon su obra en la provincia, como Manuel José Othón, Alfredo R. Plasencia, Francisco González León. Ramón López Velarde, por antonomasia el cantor de la provincia, consolidó sus facultades en la metrópoli, donde produjo asimismo sus mejores poemas. Vale más humana y estéticamente *Zozobra* que *La sangre devota*. En su primer libro la provincia —sin dejar de ser auténtica— es más epidérmica, más de bulto. En su segundo y tercer libros más esencial, más esquelética. En ostracismo voluntario, López Velarde pudo meditar y profundizar en su significado, en sus características. Sus rasgos físicos: la villa, la plaza de armas, el palacio municipal, la parroquia, la alame-

permite al creador ocupaciones en consonancia con su gusto. La provincia, más estrecha en sus límites, no ofrece, o lo



...si jamás hubiera salido de mi villa...

Así como México tiene respecto de Europa vida colonial, la provincia gira, en todos los órdenes, alrededor de la metrópoli: es el reflejo último de una serie decrepita de reflejos. Si los escritores de la ciudad de México siguen modelos europeos y norteamericanos, los literatos de provincia se empeñan en modular su voz más o menos como se acostumbra en la capital. (No me refiero, claro está, a los escritores ramplones y pueblerinos que aún arañan las vetas agotadas del siglo XIX. Estos no existen).

Literariamente en vez de República somos una Colonia: pagamos la modernidad con el oprobioso tributo de la falta de autenticidad. Entre nosotros, el escritor de técnica más avanzada es aquél que ha leído antes que nadie los libros que modifican la historia universal de los estilos imperantes.

A las modas literarias se pueden aplicar los razonamientos de Simel sobre la vestimenta. Las clases altas varían de atuendo cuando las bajas se apropian del suyo. Cuando los escritores de provincia igualan sus estilos con los de los metropolitanos, es porque éstos (los escri-

Y EN LA METROPOLI

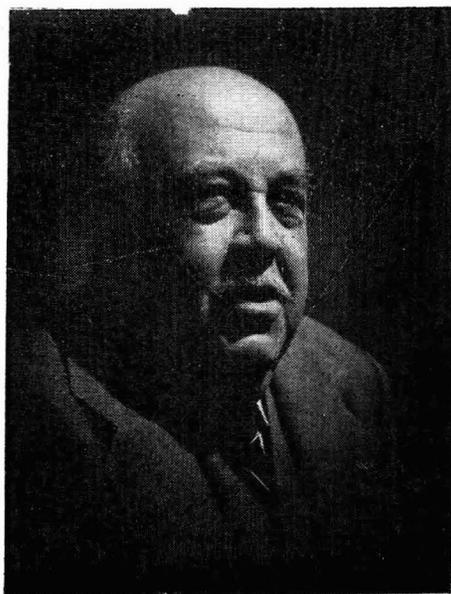
Por Emmanuel CARBALLO

da, "el caserío de estallante cal", "los naranjos de elección", los domingos y fiestas de guardar, los días de novenario, se transmutan como el "florecimiento que se vuelve cosecha". La pompa lujuriosa de la liturgia se torna en amado espectro de su rito. Ya no describe la provincia, se sirve de ella —como geografía e historia— para calificar o determinar sus estados anímicos, o como materia prima para crear metáforas e imágenes. Así su alma se desazona "como pobre chicuela a quien prohíben en el mes de mayo que vaya a ofrecer flores en la iglesia". O bien compara el rostro de Fuensanta con su "redecilla de medrosas venas" con un "campo de trigo en que latiese una misantropía de violetas". De igual modo, respira la presencia de su amada "como en la fiesta del Corpus respiraba hasta embriagarme la fruta del mercado de mi tierra".

En el momento o momentos de la creación la provincia tiene el mismo valor que la capital. Mas ésta tiene sobre aquélla en la vida diaria del escritor indudables primacías: el estímulo de una vida cultural más amplia, el acicate constante de la competencia, la conversación con escritores afines en edad y en ideas y aún mayores, la división del trabajo que

ofrece menguado, el ambiente propicio para que el escritor se desenvuelva. El mismo López Velarde traza en esta hipótesis el cuadro de muchos escritores de provincia:

"Si yo jamás hubiera salido de mi villa, con una santa esposa tendría el refrigerio de conocer el mundo por un solo hemisferio."



...provinciano universal...

tores) han avizorado una nueva tendencia, una nueva escuela, han cambiado de moda, han adoptado, en definitiva, la penúltima moda europea.

Mas todo lo que se ha dicho de la provincia y la capital es aplicable a personas de distinta geografía. En la ciudad de México todas las entidades federativas tienen su delegación que hace en la gran ciudad, a imagen y semejanza de su pueblo, otro igual: celebran a sus santos patronos, organizan su casino donde comen y bailan, se casan entre sí. Otros provincianos, en cambio, se asimilan a su nueva vida, llegando a ser más metropolitanos que los oriundos de la capital. El metropolitano que vive en provincia, en cambio, se siente desterrado, degradado, situaciones que compensa con una indiferencia y una aparente o real superioridad que resultan para los provincianos enojosas, intolerables.

En la capital hay escritores que por su concepción de vida y arte superan en estrechez a los provincianos; el caso opuesto, menos frecuente, también suele presentarse. La provincia y la capital además de realidades son estados de ánimo transitorios o permanentes. Se nace, en definitiva, provinciano o metropolitano.

Por Jorge J. CRESPO
DE LA SERNA

LO EMOCIONAL Y LO
ONTOGENICO EN LA
ESCULTURA DE JOSE
CAÑAS

HACE ya algún tiempo trabé conocimiento con este escultor español de la región catalana con motivo de una exposición de estupendos dibujos de animales, observados con singular maestría y con una simpatía hondamente humana. Eran apuntes tomados del natural, algunos esbozados con ojo rápido y seguro, otros terminados sin caer en detallismos desorientadores, es decir, consiguiendo síntesis de quien está avezado a hacerlo en materiales distintos al modelar o tallar o esculpir, en función del volumen. Entonces me percaté de que me hallaba frente a un artista de verdad, porque sus dibujos no eran copias serviles o preciosistas lucubraciones, sino sensibles trasposiciones de lo real óptico, marcadas con un sello selectivo de lo esencial en sus modelos adventicios.

Cañas expone ahora unas veinte piezas escultóricas bajo el patrocinio del Museo Nacional de Antropología. Tema de

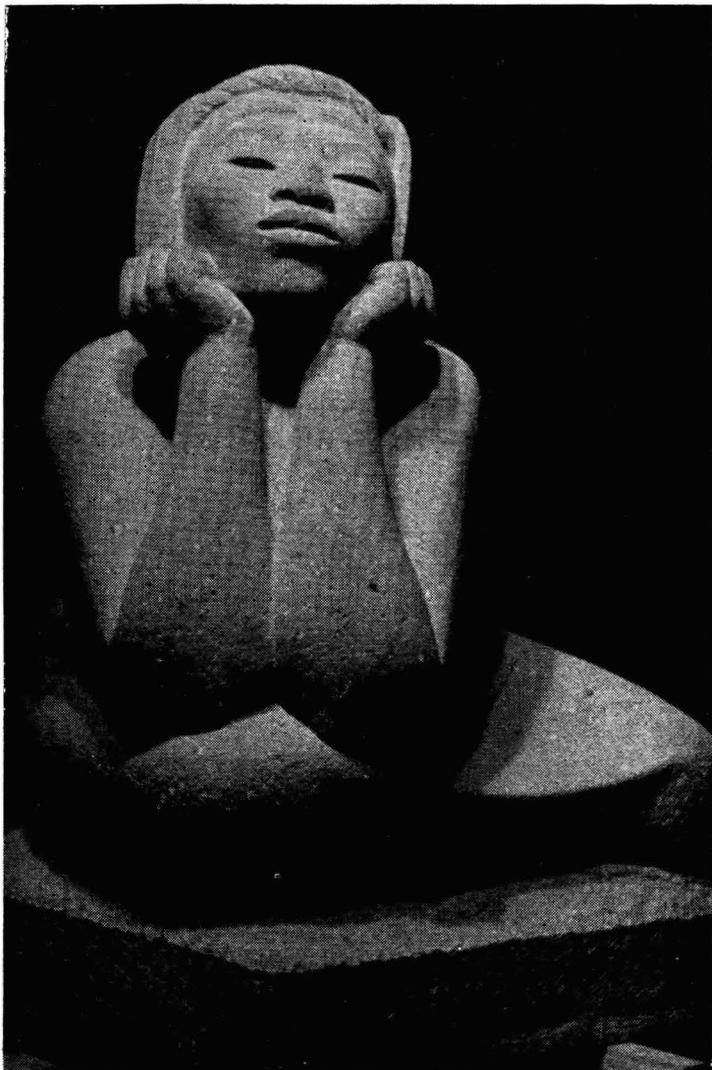
ARTES PLASTICAS



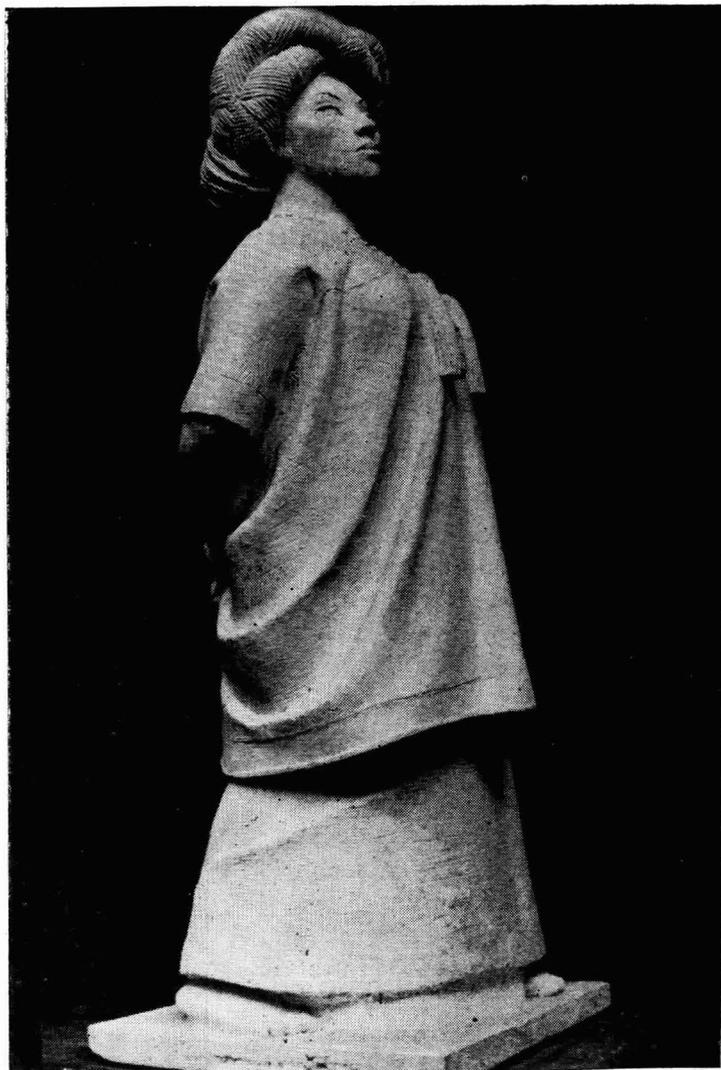
José Cañas: Coloquio

ellas ha sido la gran familia india esparcida por todo nuestro territorio, que paciente y devotamente ha sabido captar en sus más ingentes y definidos momentos vitales, de modo directo, "in situ", por lo que consigue un verdadero conjunto tipológico, en el que están fundidos en soberbias síntesis las formas ontogénicas que distinguen lo individual de lo genérico, los rasgos de los distintos grupos raciales y el espíritu colectivo y personal, patente en el desarrollo de cada motivo.

El distinguido especialista que es Eusebio Dávalos Hurtado, director del Museo, dice ésto que copio, en el catálogo respectivo: "En el desolado panorama actual de la escultura en México, es muy satisfactorio encontrar a Cañas, que ha sabido encontrar en los tipos autóctonos de nuestro suelo, lo que había estado buscando en sus andanzas por el Viejo Continente. Ni Francia, ni Inglaterra, ni otros de los países que con tanta fuerza han atraído a los artistas —por la riqueza emocional que atesoran— lograron conmover a éste artífice proteico, como



José Cañas: Repaso



José Cañas: Yalalteca

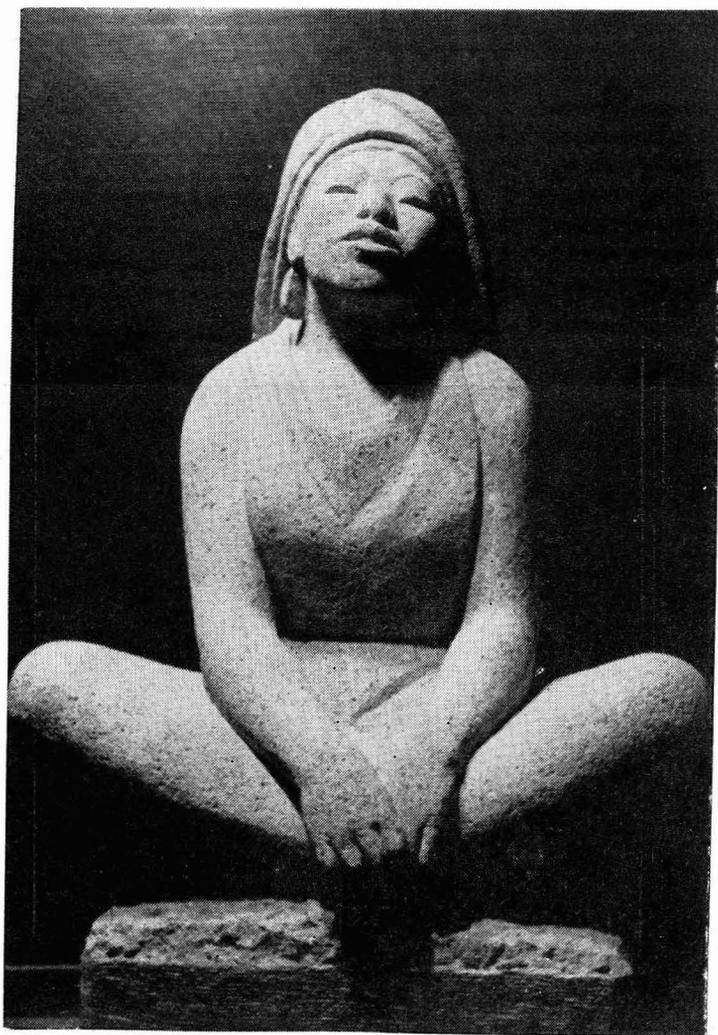
nuestros mixtecos, tzotziles, tarahumaras, o tehuanos. Ha encontrado en ellos los valores universales que caracterizan, lo mismo a un personaje griego que a una reina egipcia. No ha caído ni en la trampa de lo regionalista, ni en el delito de sensacionalismo a base de exaltar lo exótico. Estiliza pero no esteriliza. Siente cada trazo y ni exagera una curva ni la endurece más allá de lo que su sensibilidad le sugiere... Sus tipos autóctonos no lo son por su vestimenta exclusivamente, sino por que en ellos integró forma, expresión, proporciones, movimiento, en fin, el conjunto de manifestaciones que les dan su perfecta caracterización."

Poco habría que añadir a tan agudo comentario pues en él resume Dávalos las calidades estrictamente científicas, es decir, etnológicas y de tradición histórica, y las que hablan al corazón, o sean los factores estéticos y psicológicos. El espectador puede dividir su atención o sus preferencias, al ver estas esculturas. Alguno se satisfará ampliamente comprobando a primera vista las diferenciaciones de familia, los rasgos físicos, los atuendos característicos, los gestos o actitudes habituales, la expresión de cada tipo humano. Otro, acaso más exigente o sensible, examinará los modos con que el escultor ofrece sus bajorrelieves, sus bronce, sus piedras, dándonos imágenes sólidas, apretadas, vivas, con suma de líneas y planos, agrupados en función de una cosa realmente arquitectónica, en bloque. Si ambos módulos se hallan felizmente expresados en su obra, la impresión total que de ella se reciba no puede ser más completa.

Cañas es un realista, pero no un académico frío y ortodoxo. Parte de lo real objetivo ¿qué duda cabe?, como todo artista de verdad, pero llega a sus mejores síntesis guiado por un conocimiento de la geometría que aplica certeramente a la creación del volumen en el espacio, ya estático o en reposo, ya en el gesto del mecanismo del movimiento o acción. Su escultura es una evolución lógica y actual de formas y conceptos mundiales. Al ver su obra no se podría afirmar si la ha hecho un mexicano, un catalán, un francés, un italiano, un danés. ¿Qué importa? Es recia, es convincente, es bella, contiene todas las cualidades de suprema tactilidad, de claroscuro, que la aíslan y la sustentan en el espacio y en el tiempo, y eso basta. Pero hay



José Cañas: Madre dolorosa



José Cañas: Placidez

que poner de relieve algo importante: que dentro de una modernidad, más lograda en unas esculturas que en otras, Cañas obtiene lo que constituiría una muestra viva de la evolución contemporánea de la escultura precolombina aplicada a la estatuaría social o etnológica de "lo mexicano autóctono". Véanse *Maternidad, Oaxaca, Placidez*, tipo zapoteca, *Reposo, Mujer totonaca, Mixteca de Tlaxiaco*.

Le encuentro a este artista, y no con dificultad, un innato sentido de ritmo casi musical —me atrevo a decir— muy visible, no sólo en la correspondencia equilibrada de las distintas partes del cuerpo humano que plasma con tanta espontaneidad, sino en el análisis de los detalles esenciales que informan el conjunto. Por ejemplo, en un rostro, el de su *Madre dolorosa*, pongo por caso, al comparar el paralelismo diferencial de boca, base de la nariz, cuencas de los ojos, arcos superciliares y entrecerjo lineal, vistos en contrapunto de luz y sombras; o en ese bajorrelieve de *Las tres zandungas* que es una variante tehuana del eterno tema de las "Tres gracias", o en el otro que se intitula *Tipos de Chiapas*. Este sentido rítmico de valores se convierte a veces en un arreglo francamente simétrico y, por tanto, decorativo. Dentro de este módulo preferiría yo ese panel en relieve que se llama *Coloquio*: mujer de Tehuantepec que lleva un periquillo en la mano, con el cual entabla un diálogo humano, de igual a igual. La actitud de la muchacha, la simplificación de los planos del huipil, y la falda, que obedece a la ley de frontalidad tan habitual a los bajorrelieves de todos los tiempos, así como la armonía del rostro visto de perfil y la forma del ave posada en el dorso de la mano izquierda, recuerdan por su aliento y sencillez a un della Quercia o al helénico Bourdelle...

Cañas logra crear la impresión del movimiento con medios de lógica naturalidad sometida a exigencias económicas de estética. La textura de carnes, cabellos, paños, la da el propio material y su tratamiento específico. La porosidad y rugosidad de las piedras que emplea realzan lo mórbido y lo suave de esos factores. El barro cocido de tonos rojizos contribuye asimismo a la máxima calidad táctil, aun sin aplicar la mano a esas superficies, sino contentándose con los ojos... En algunos bronce, aquellos que prestan más atención al sentido monolítico, ceñido, de los volúmenes, se prolonga la idea de lo vivo y

al propio tiempo de una proporcionalidad casi monumental, a pesar de la escala menor en que están hechos. En el resto de esas estatuillas el escultor incide en una descripción connotativa que daña la síntesis escultórica y pone el acento en lo ornamental o anecdótico. Prefiero, sobre estos bronce y sobre los bajo-relieves en general, sus piezas macizas, directas, individuales, solemnes, palpitantes de vida y emoción.

INFORMACION Y COMENTARIOS

• El Salón de la Plástica Mexicana y la nueva galería "Proteo" han presentado sendas exposiciones de pintores extranjeros naturalizados o domiciliados en México. En el primer caso una organización y alumbrado deficiente patentemente echaron a perder el efecto de algunas de las obras expuestas, extremo que ha sido sorteado inteligentemente en el segundo. Las tendencias y estilos diferentes prestaban a ambas exposiciones no poco interés y atractivo de estudiarlas. En la segunda de las galerías citadas se han podido admirar, además de algunos nombres extranjeros como el de Peinado, Souto, Balbuena, Elvira Gascón, Alice Rahon, Felipe Orlando y algún otro, pinturas de algunos nuevos artistas que envían sus obras por primera vez o que aparecen en un ropaje superado, como Alberto Gironella, Barroso, José Luis Cuevas, Echeverría, los hermanos Coronel, Nefero, L. Carmona. Estaban también presentes Diego Rivera, con un retrato muy mediocre, cargado de detalles como un almacén, Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Gustavo Montoya, Cordelia Urue-



Grabado japonés de mediados del siglo XVIII

ta, Alfonso Michel. Resaltaban en la otra exposición —la del Salón— Leonora Carrington, Enrique Climent, Gunther Gerszo, Wolfgang Paalen, Souto, Mérida, Orlando, Marina N. del Prado, Ceferino Colinas, Marcita Block, los hermanos Butterlin. Otros envíos correspondieron a Mege, Gaya, Goeritz, Feher, Moreno Villa, Prieto, Rodríguez Luna, Valetta Swann, Tortosa, Ceferino Palencia, etc.

• La Galería de Arte Mexicano expuso obras recientes

de Gunther Gerszo, mexicano de origen húngaro. Es un excelente técnico del color y de la composición espacial con signos abstractos de indudable valor decorativo. Tiene analogías con Wolfgang Paalen y Alice Rahon. Su rica imaginación en el manejo de líneas y masas la ha empleado con fortuna en ejercicios interesantísimos aplicados al arte de la decoración teatral, terreno que mucho se presta para sus lucubraciones con formas y colores.

• Norman Glass es un joven pintor que ha hecho estudios recientes en el México City College. Tiene facultades y se halla demasiado solicitado por varias tendencias, entre las cuales figura la de seguir en cierto sentido la "escuela mexicana". En su exposición en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales se destacaban sus cuadros *Construcción*, *Callesón*, *Cañero*, *Mercado*. Cuando no imite demasiado a Tamayo o a Picasso quizá pueda encontrarse.

• En una excelente exposición de cuatro jóvenes pintores, en la galería "Nuevas Generaciones", llamaron la atención por su calidad, en primer lugar Gloria Iris Ayala y Rafael Coronel, y enseguida Gilberto Aceves Navarro y Roberto Doniz, todos ellos con muy halagüeño porvenir, a mi juicio.

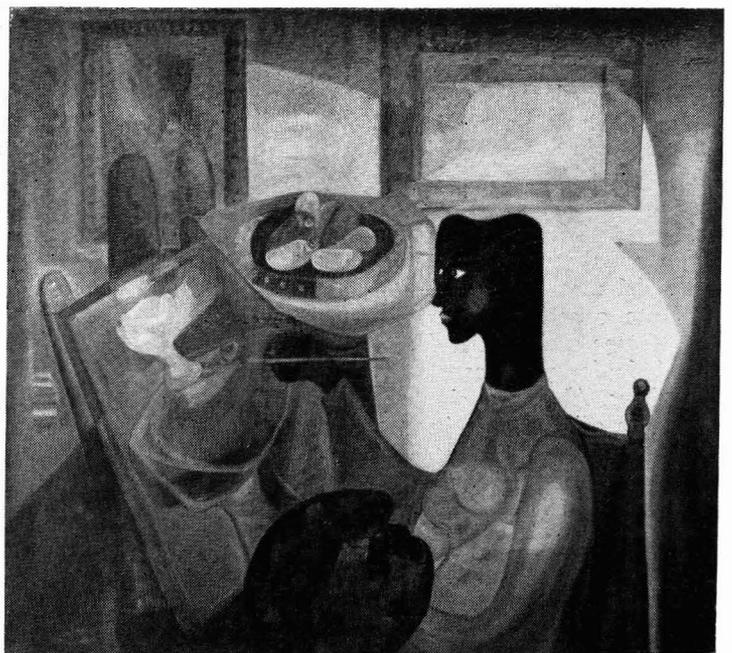
• El INBA organizó una exposición internacional de arte infantil. Los países asistentes —Galería José Clemente Orozco— han sido: Inglaterra, Sudafrica, Costa Rica, Austria, Bélgica, Guatemala, Honduras, Francia, Alemania, Checoslovaquia, Nicaragua, Finlandia, Japón, España y Chile. México estaba nutridamente representado con dibujos y pinturas sobre el tema de la vida y muerte de Hidalgo.

• En la Galería Arte Moderno la visitante francesa Andree Bizet expuso cuadros de estilo postimpresionista de muy grata factura, hechos casi todos en Europa. Su tela *Los bebedores* recordaba al espectador, aunque un poco remotamente, a Cezanne en sus *Jugadores de Cartas*.

• La contingente Galería Panni organizó con el concurso de



Roberto F. Balbuena: Paisaje, España



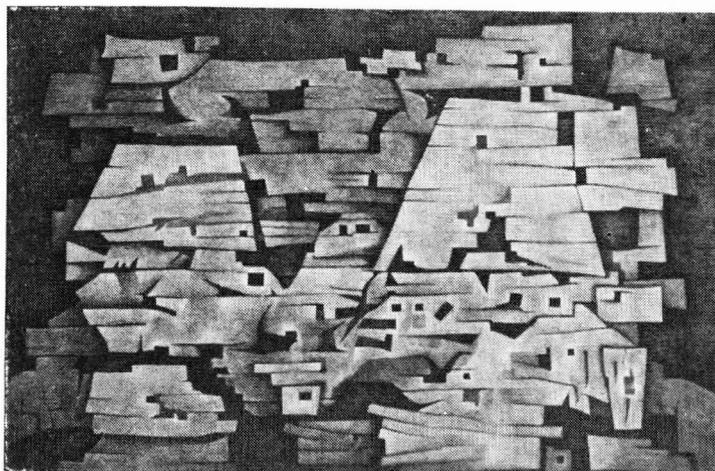
Felipe Orlando: Naturaleza muerta

Inés Amor una exposición de excelentes acuarelas de Anguiano, Butterlin, Cantú, Carrington, Castro Pacheco, Costa, Climent, Chávez Morado, Gerszo, Guerrero Galván, Mérida, Montenegro, Michel, Peña, Soriano, Tamayo y Zalce.

• Muy interesantes, sobre todo desde un punto de vista histórico, los apuntes y copias de dos importantes pintores mexicanos del siglo XIX, Julio Ruelas y José Salomé Pina, que se han estado exhibiendo en la Galería Romano.

• La verdad es que algunos de los dibujos de Aurora Reyes, su retrato de Revueltas, el músico, el de Chabela Villaseñor, y ciertas viñetas, más alguno que otro cuadrito sin pretensiones, son "las cosas" que resaltan enseguida y pueden señalarse como buenas en una exposición celebrada en la sala baja del Salón de la Plástica Mexicana.

• En el mismo local se ha estado celebrando otra exposición, a todas luces excelente,



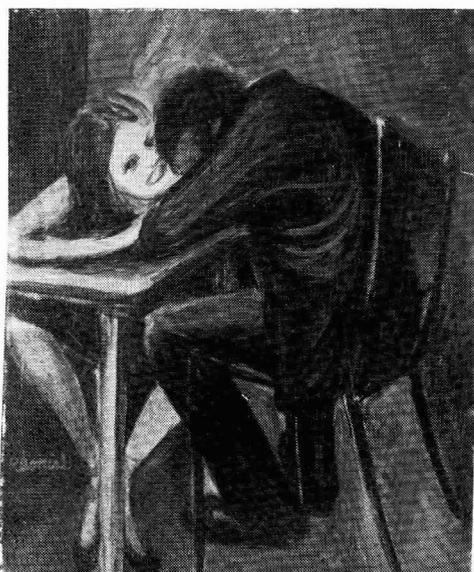
Gunther Gerszo: Ciudad abandonada

la del pintor norteamericano Saul Steinlauf. Complace comprobar cómo sigue adentrándose en el espíritu del país que visita este artista. Hay en él mucho de "fauve". Es un expresionista muy personal cuyas principales facetas son: un dibujo riguroso y bien maduro, y un colorido acertadamente entonado casi siempre, aplicado con oficio de primer orden.

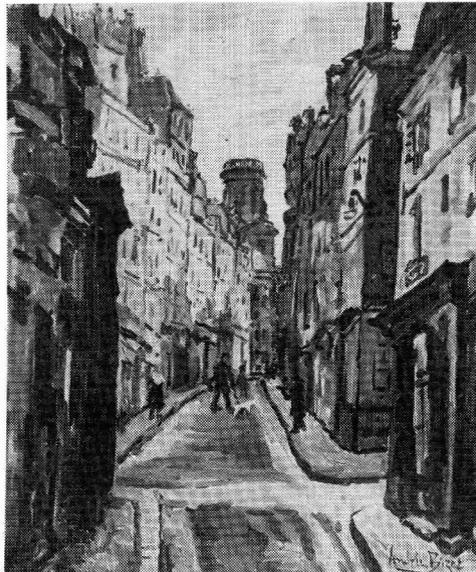
• Germán Cueto, inquieto siempre y estudioso, nos ofrece otro nuevo conjunto de esculturas y pinturas en el Salón de la Plástica Mexicana. Le preocupa sobre todo el movimiento. No es un escultor estático ni un pintor en dos dimensiones. Saca de las formas todas sus posibilidades. Y ha logrado lo que desde hace tiempo se propone la escultura ac-

tual en el mundo: alejarse de la pesantez del volumen y "aerear" éste hasta con la aplicación del color, en lo cual coincide con un prurito de llevar lo escultórico al terreno de la pintura y la máxima abstracción geometrizable, solo que en Cueto esto no alcanza las proporciones que en otros coetáneos.

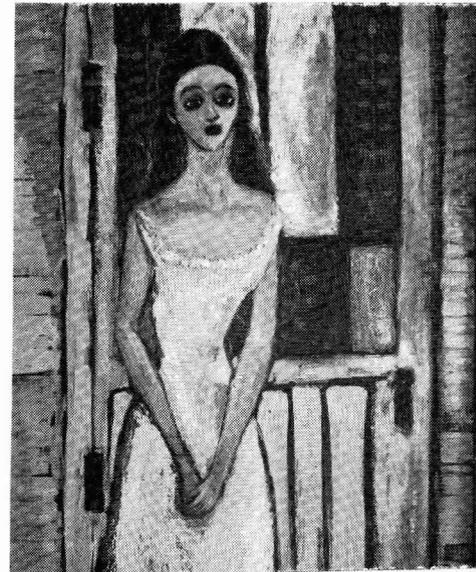
• Vale la pena ir a visitar la magnífica exposición de grabados japoneses que está en el ya mencionado Salón de la Plástica Mexicana, en la que hay un Hiroshigé, un Utamaro, un Hokusai y otros no menos buenos, de los siglos XVII y XVIII. Se podrá uno dar idea clara de cómo ha influido este arte gráfico tan acendrado en el arte moderno occidental; y cómo estos grandes artistas logran sin el empleo del claroscuro, únicamente con el uso de líneas, en dos dimensiones, crear una ilusión extraordinaria de lo real, tamizado por un espíritu de suprema sensibilidad y don de síntesis.



Roberto Doniz: ¿otra?



Andree Bizet: St. Sulpice



Norman Glass: La espera

Jean Lurçat ha hecho una serie de tapices con temas y textos del *Canto General* de Pablo Neruda.

* * *

Murió el gran novelista danés Martín Andersen Nexø; había nacido en 1869. Estuvo en España durante la guerra civil. Escribía desde hace 56 años.

* * *

Murió *Colette*, a los 81 años. Los olores, los colores, los perros y los gatos deben vestirse de luto, en francés.

* * *

Han sido descifradas numerosas tabletas cuneiformes descubiertas el año pasado en Ras Shamra, en Siria. Demuestran que en el siglo XIV, antes de J. C., los reyes hititas tenían perfectamente organizado el comercio y el cobro de impuestos.

En un pueblo de la provincia de Salamanca, España, murió un toro de la impresión que le causó un *don Tancredo* con el que se tuvo que enfrentar al salir de los toriles.

* * *

Sin ninguna dificultad, ganó Luisson Bobet la Vuelta a Francia.



En Venecia, Leonidas Massine inventó la coreografía de una "Vida de Jesús", que se bailó con singular éxito. Virgilio Mortari hizo el arreglo de músicas de Monteverde, Gabrielli, etc.; Colosanti, el escenógrafo, recurrió al Tintoretto, al Veronés, al Tiziano; Orazio Costa fué el director de escena. Se emplearon tres escenarios giratorios.

* * *

Enmulando las glorias del *Kon Tiki* zarpó de San Francisco, hace unos días, el *Lehi*; a las ocho los recogía un carguero de la United Fruit. Los seis viajeros que se llevaban a la deriva una balsa que costó 7,000 dólares no habían pescado, en ese tiempo, más que un pez (así se tratara de un salmón) y el radiotelegrafista se mareaba.

Bajo las ruinas de la vieja ciudad de Francoforte, entre la Catedral y el ayuntamiento del Roemerberg, se ha hallado un muro que perteneció al palacio de Carlomagno; éste debió tener unos 150 metros de largo.

EN esta breve nota evocaré una de las páginas más interesantes del folklore zacatecano, la del "Caballo Mojino".¹

Trátase de un animal, cuya presencia en la región de Sombrerete, no sólo despertó entusiasmos por su gran velocidad, sino que habiendo hecho concertar la carrera más importante de cuantas se han verificado en Zacatecas, hizo, de su breve actuación en los correderos, una de las hazañas más sensacionales de que se guarda memoria.

Su estampa en las pistas motivó el corrido de su nombre; el cual transmitido casi única y exclusivamente por la tradición oral, ha logrado pervivir hasta nuestros días.

Las enconadas discusiones que ha despertado durante más de medio siglo, su gran tradición histórica, el arraigo que presenta no sólo en Zacatecas, sino en todo el altiplano y las muchas falsedades que en torno a él se han escrito, fueron las causas que motivaron el presente trabajo.

* * *

Enclavada en una cañada y muy lejos de la Capital, está en el Estado de Zacatecas, el antiquísimo mineral de Sombrerete. Hacia 1902, época a que se refieren los hechos que se relatan, sólo algunas haciendas de beneficio y únicamente ocho de sus cuarenta y tres minas, laboraban.² De entre ellas sobresalía la "Sombrerete Mining Company" que ocupaba alrededor de 3,000 hombres. No era sin embargo, la riqueza minera lo único que daba vida a la ciudad y a la comarca, pues más allá de la región montañosa abundaban las haciendas de campo donde pastaban cientos de miles de cabezas de ganado.

Los medios de comunicación, muy reducidos, dificultaban el comercio. El punto más cercano a Sombrerete era en ese año de 1902, la Estación de Gutiérrez, a 103 kilómetros sobre el antiguo Ferrocarril Central, puerta de salida de los minerales de la región.

Las diversiones, fuera de la feria anual o la llegada de un circo, eran escasas. Nada parecía inquietar a los sombrereteños, mas un día hubo algo que despertó más entusiasmo que la feria o el establecimiento del circo. Fué la propaganda

* Resumen del ensayo monográfico del mismo nombre.

EL CABALLO MOJINO*

Por Cuauhtémoc ESPARZA S.

impresa que apareció fijada no sólo en las principales esquinas del lugar, sino en todas las ciudades importantes del centro, que anunciaba una carrera de caballos en el Llano de La Palma.³ Este lugar, que ya cobraba cierta popularidad, brilló entonces con la rapidez de un meteoro en el cielo de la fama y luego con esa misma prontitud volvió a la obscuridad de donde había salido. La causa directa o indirecta fué motivada por un caballo: "El Mojino".

* * *

Dentro de lo que fué Partido de Sombrerete, existen dos ranchos: Cantuna, enclavado en el municipio de Sain Alto, y Proaño, dentro del de Sombrerete, éstos pertenecían en 1902 a José Leal y a Severo Estrada, respectivamente. Ambos eran muy dados a jugarse toda su fortuna en las patas de un caballo.

José Leal poseía una famosa cuadra de caballos, de entre los cuales sobresalía el "As de Oros", que anualmente se le veía en los principales correderos del Estado y aún en los de Aguascalientes, San Luis Potosí, Durango y Jalisco.

Severo Estrada, era dueño de "El Guachinango"⁴ caballo de bonita estampa, nacido en la sierra de Durango y de color mojino. Todo mundo lo conocía más por la denominación del color de su piel que por su nombre.

Los dueños de estos animales concertaron una carrera de revancha, pues ya con anterioridad, el "As de Oros" había derrotado al "Mojino" y de paso, Severo Estrada había perdido cinco mil pesos.

La carrera se fijó para el jueves 31 de julio de 1902, en el mismo lugar que la anterior, es decir en el Llano de La Palma. Se llevaría a cabo a las dos de la tarde, a cuatrocientas varas de distancia y con 50,000 pesos de compromiso.

El día por toda la gente esperado llegó. Sombrerete, desde las primeras horas de la mañana, empezó a ver salir a sus vecinos hacia el teatro del acontecimiento. Tanto las empresas mineras como el comercio y las cantinas, cerraron sus puertas.

La gente afluyó en menor tiempo y en mayor escala. Lo mismo se veían vagabundos descalzos junto a los hacendados de zapatos franceses, que rancheros humildes, vaqueros bien puestos y barreteiros de pantalón norteño, frente a contratistas de sombrero de ala echada para arriba por delante y caída por un lado o por atrás.

No faltaban los comercios ambulantes de ropa, frutas, aguas frescas, dulces, fritangas, ni mucho menos los vendedores de panaceas que anunciaban curar con su medicamento lo mismo el juanete de un cuarentón, que el agotamiento crónico del octogenario, pasando por el mal de ojo, los dolores de muelas y los derrames biliares. Las mujeres, emocionadas y nerviosas, permanecían en las sillas y bancas improvisadas sobre carretas y guayines, ensombrecidos éstos con lonas, mantas, rebozos, camisas y delantales.

El corredero, característicamente igual a todos los del Estado, consistía en una pista bien barrida y mejor regada, que tenía dos cintas de cal para marcar la salida y la llegada de animales.

La vigilancia la constituían las Acorradas de Río Grande, Nieves y Sombrerete, así como un destacamento de rurales que estaba de paso para Durango.

Herlindo Lazalde, Jefe Político del Partido,⁵ fué designado Juez de carreras, Natividad del Toro, Juez de Acorrada de Sombrerete, recibió el nombramiento de Juez de Partida y Pioquinto Pérez, Juez de salida o llegada.

Los preparadores iban y venían con un aire de solemnidad, mientras en la pista las carreras se sucedían una tras otra.

Antes de las doce horas las apuestas para la carrera principal se abrieron. A las dos de la tarde que se cerraron, había apostados más de trescientos mil pesos. Inesperadamente los gritos cesaron. Estrada llegó hasta Herlindo Lazalde, Juez de Carrera, a depositar sus veinticinco mil pesos de compromiso. Leopoldo Leal, hermano de José, hizo lo mismo. Ambos se retiraron.

Estrada para completar aquella suma había tenido que vender sus animales y dejar en manos de su acreedor hipotecario, su rancho de Proaño y sus demás propiedades.

El "As de Oros", brioso, lleno de vigor, perfectamente herrado y luciendo una fina gualdrapa con su nombre bordado en letras doradas, llegó hasta el punto del corredero. Tras él, "El Guachinango" o "Mojino", llamado ahora "El Porfiado", aparecía luciendo una gualdrapa más corriente que la de su rival; conforme se acercaba a su lugar, los comentarios crecían entre aquella multitud que había apostado no solamente dinero en efectivo, sino cuanto poseía: ranchos, casas, yuntas de bueyes, troncos de mulas, carretas, guayines...

La gente que no contenía su nerviosidad, se inquietó cuando un hombre bajito, delgado, trepó de un salto ligero sobre el lomo en pelo del "As de Oros".

Procede de S. Pedro Piedra Gorda, Zac. 1908. Comunicó Alfonso Cardona Peña, 42 años. Recolección en el lugar, Sep. 10 de 1948.

A-ño de mil no-ve-cientos, se-ño-res, de mil no-ve-cien-tos dos
 cor-ri-ó el Ca-ba-llo Mo-ji-no, se-ño-res, u-na carre-ra ve-loz
 El con-tra-ri-ó co-lo-ra-do de-se tu-nal de Sain Alto
 chi-qui-ti-to, no muy al-to, se-ño-res, pe-ro muy bien di-bu-ja-do



Dos o tres dijeron su nombre y su apellido, y ambos, pero más el segundo, pasaron de boca en boca como reguero de pólvora. Era nada menos que José María Padilla, alias "El Diablo Verde",⁶ famoso jinete de la región de Los Altos, Jalisco, quien en sus 15 años de corredor jamás había sentido la amargura de la derrota.

Su indumentaria por demás extraña, consistía en una camisa de seda negra, pantalones muy pegados a sus piernas, un pañuelo de seda verde, amarrado a la cabeza y unos calcetines del mismo color.

Ricardo Jáquez, compadre de Estrada, agricultor, hombre de mayor edad y peso, corredor de fama local y nativo de una rancharía cercana, de pantalones amarillos, camisa y calcetines rojos y pañoleta morada, subió al "Mojino". La multitud prorrumpió en una sola aclamación en su honor. Jáquez, quien para todos tenía sonrisas, era el favorito hasta ese último instante.

El corredero estaba perfectamente despejado, a sus lados había más de diez mil personas, de ellas, dos terceras partes o más, habían apostado al "Mojino".

Los jinetes se pusieron atentos y listos. El Juez se acercó, miró los caballos, observó las patas delanteras y la raya de salida; alejándose un poco exclamó seca, ronca y terminantemente: —¡Listos! Los corredores y los animales estaban nerviosos. La voz de arranque se dió por fin y las bestias salieron.

Mientras Padilla sólo castigó al "As de Oros" al salir, Jáquez fué constantemente azotando al "Mojino". Este se alargó demasiado y los que apostaban al "As de Oros" se sintieron perdidos. Al llegar a la mitad de la pista, "El Diablo Verde" azotó de nuevo con gran fuerza y emparejándose primero y alargándose después, adelantó al "Mojino", el que ante los fuetazos de su jinete, que lo llevaba sangrando, hizo un último esfuerzo, más ya era tarde, la raya de las cuatrocientas varas fué cruzada por el "As de Oros" con más de un claro de ventaja sobre el "Mojino".

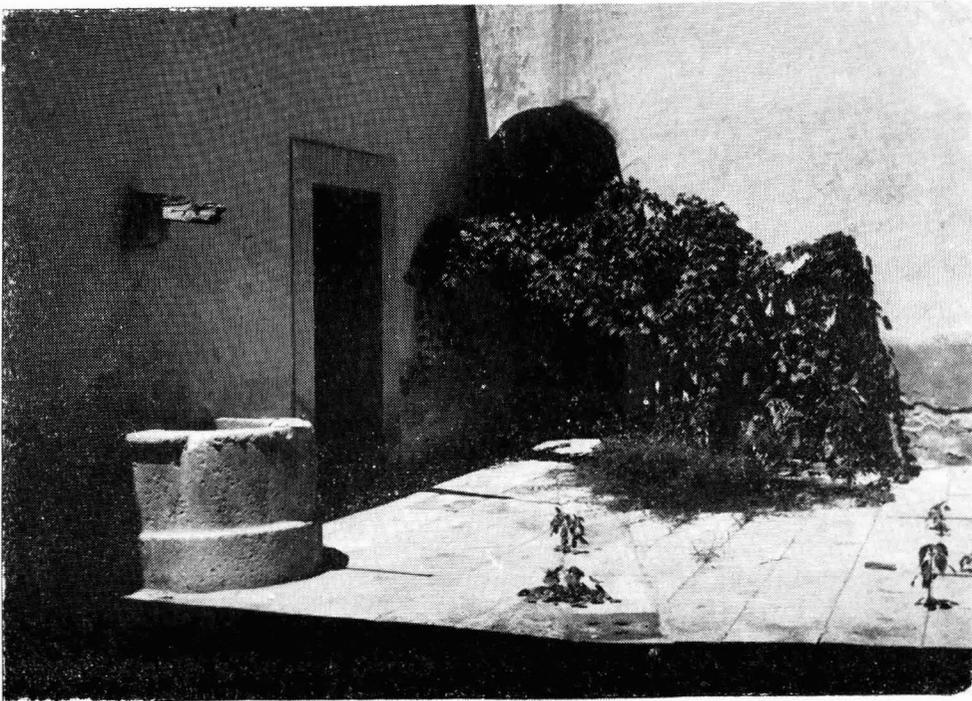
Mientras los vecinos de Cantuna, de donde era el "As de Oros" no contenían

su felicidad, la inmensa mayoría guardaba un riguroso silencio. Muchos tendrían que regresar a su lugar de origen a pie con todo y familia, ya que los vehículos en que habían llegado, los perdieron en aquella carrera.

José Leal recibió en dos costales de lona los cincuenta mil pesos contenidos en monedas de oro, mientras su hermano Leopoldo extendía una frazada para recibir lo que se apostó por fuera.

La realización de aquel programa, había sobrepasado a la prometido y el Llano de La Palma volvió a su habitual y melancólica fisonomía.

El "Mojino" quedó en poder de Leal y no fué rescatado sino hasta 1903. Más tarde, Estrada lo vendió a un vecino de Calahorra, lugar donde lo sorprendió la revolución. Años después, cuando pasó a ser propiedad del Administrador de la Hacienda de Guadalupe, al ir del casco de la Hacienda a unos llanos de la misma, el "Mojino" se desvió del camino y fué a caer a un pantano. Allí encontró la muerte.



Hasta aquí la descripción histórica de los acontecimientos que narra el corrido en sus diferentes versiones.

Mas, ¿cómo nació el corrido de "El Caballo Mojino", y a qué parte de la geografía musical de México corresponde?

Existe la creencia muy generalizada de que brotó a fines del siglo XIX en el Estado de Jalisco, esto se apoya en la versión jalisciense:

"EL CABALLO MOJINO"

Año de mil ochocientos, señores,
allá por noventa y dos, (*sic*)
corrió el "Caballo Mojino", señores,
por una carrera dos.

Veredas y travesaños,⁷
desembocan al camino,
todo Jalisco va a ver, señores,
Al "As de Oros" y al "Mojino".

El primero es el "As",
y es de color colorado,
ha corrido en El Bajío, señores,
y es bajito y afamado.

El segundo es el "Mojino", señores,
de los Altos de Jalisco,
es un caballo muy fino, señores,
es un caballo muy listo.

Ya llegaron los caballos,
el Juez los mira primero,
y ansiosos se miran todos, señores,
por ver cuál llega primero.

Mucho dinero apostaban, señores,
los arrieros de esta orilla,
pues todito Arandas iba, señores,
a su paisano Padilla.

A las diez de la mañana, señores,
sólo el "As de Oros" triunfó;
pero a las dos de la tarde, ¡Ay!, señores,
el "Mojino" le ganó.

José María⁸ dió un varazo,
al dejar el corredero,
y ese varazo dió el triunfo, señores,
a su "Mojino" ligero.

Dos costales de alazanas⁹
por dentro fueron cazados,
cincuenta mil pesos duros,
a esos potros afamados.

Vuela, vuela, palomita,
y detente en un encino,
cántales estas mañanas,
del "As de Oros" y "El Mojino".

El corrido llegó a Jalisco, primero, en labios de los cantadores nómadas que acudían a las regiones mineras de Zacatecas, y después en boca de las tropas revolucionarias que iban de norte a sur y de oriente a poniente. Más tarde, los

jaliscienses, simplemente lo adaptaron a su región para lo cual lo desfiguraron bastante.

Otros aseguran que es del municipio de El Plateado, Zac., porque la versión de este lugar así lo refiere.

Corrido de "EL PLATEADO", Zacatecas

Año de mil ochocientos, señores,
año del setenta y dos, (*sic*)
ganó el "Caballo Mojino", señores,
una carrera veloz.

Veredas y callejones
se juntan en el camino,
porque quieren ver correr, señores,
al "As de Oros" y al "Mojino".

Dice don José de Robles,
mirando hacia las alturas:
—Si esta carrera se pierde, señores,
perderé mis escrituras.

Responde don Jesús Leal,
encarándose con calma:
—Mi caballo ha de ganar, mi amigo,
en los llanos de La Palma.

Ya llegaron los caballos
al punto del corredero,
ni Robles ni Leal conocen, señores,
cuál ha de llegar primero.

Este "Caballo Mojino"
es nativo de El Plateado¹⁰
ha corrido en los Cañones, señores,
y es muy veloz y afamado.

El segundo es el "As de Oros"
que ha vencido al "Guachinango"
y ha corrido varias veces, señores,
en ese *Estao* de Durango.

De San Luis y del Bajío,
de Saltillo y de Durango,
de los Altos y de Asientos, señores,
ven correr al "Guachinango".

Adios, don José de Robles,
que es de El Plateado vecino;
ya le canté las mañanas, mi amigo,
en honor de su "Mojino".

El licenciado Buenaventura Ríos Franco,¹¹ dando más detalles, dice que el corrido o "las mañanas", como lo llama, no es jerezano, sino de Valparaíso. Asienta, además, que un ciego, de talento artístico natural que tocaba el arpa, llamado *Tanilo*, fué el autor de la música. Seguramente que el escritor creyó relatar la verdad, desgraciadamente, lo único que es de Valparaíso, es el personaje de la apuesta, Simón Cololay,¹² que aparece en la versión correspondiente y que por cierto es la que se canta en la capital del Estado.

Decía Simón Cololay, señores,
en medio del corredero:
—Yo aquí traigo mi mascada, señores,
pa' recoger el dinero.

El profesor Manuel Benítez Valle,¹³ documentándose en el libro anterior y cayendo en innumerables contradicciones, asegura que "un músico llamado Estanislao, originario de Valparaíso", a quien decían "Tanilo y los pitos", porque eran muchos los instrumentos que tocaba a la vez, fué el autor del corrido en cuestión. Al final de su artículo presenta, según él, el corrido original; pero además de incompleto, no es sino una mezcla de versiones diferentes, pues dice que el Mojino ganó la carrera formal:

En las primeras parturas,¹⁴ señores,
el "Mojino" se quedó;
pero en las de compromiso, señores,
el "Mojino" sí ganó...

La realidad es que el corrido, como podrá comprobar quien quiera ver los documentos o recorra la parte noroeste del Estado, nació en el Municipio de Sain Alto,

Después de la carrera, esa misma noche, los vecinos de la ranchería de San Isidro, en la municipalidad de Sain Alto, se encontraban resentidos, pues todos eran partidarios del "Mojino" y a él habían confiado una gran parte de lo que poseían; así pues, la efervescencia que produjo el triunfo del "As de Oros", hizo más profundos sus sentimientos, y así, dos de ellos: María San José Lalalde de Castro,¹⁵ y Ladislao Flores,¹⁶ se dedicaron a crear la composición, pues ambos a más de ser protagonistas en la carrera, tenían grandes dotes para la poesía, concluyendo su obra esa misma noche, Ladislao Flores pasó al día siguiente a Cantuna e hizo entrega de la letra a José Leal, a quien agradó tanto que llamó a sus tres cantadores, haciéndoles entrega de los versos para que, según expresión textual, "les arreglaran tonada".

Y así, Felipe Santos, Atilano Rincón e Isabel Castañeda,¹⁷ que tal era el nombre de aquellos artistas, cumpliendo con los deseos de su amo, le arreglaron música a los versos y al día siguiente, sábado 2 de agosto de 1902, se lanzó por fin aquella confidencia regional, que al no poder borrarse del sentimiento colectivo, quedó proyectada en el corrido que inmortalizaría la famosa carrera.

Al año siguiente, el corrido sufría la primera transformación al quitársele tres cuartetas, y un año más tarde, en 1904, al agregársele el trisílabo de "señores" en varios de sus versos, no sólo se hizo más dulce su cantilena, sino que su popularidad aumentó inusitadamente.

En 1910, un Luis Gómez, hizo una composición en honor de los caballos que corrieron en Río Grande, el 4 de junio de 1910,¹⁸ y Pedro Castañeda, plagian-do la música del corrido original se la adaptó a los versos de Gómez, dándolos a conocer, pero no alcanzaron ni la más pálida sombra de popularidad.

Por la misma época, el corrido original fué acogido por las tropas revolucionarias, las que, sin saberlo aprovecharon la sentencia del Arcipreste de Hita, de que todo aquel que lo oyere y si supiere bien trovar puede agregar a lo escrito cuanto quisiere,¹⁹ comenzaron a falsearlo hasta dar la versión *mojista*, que se cantó únicamente en los años intermedios de la Revolución.

Corren trece años del siglo, señores,
y once ya que en esta tierra,
corrió el Caballo Mojino, señores,
que'ora milita en la guerra...

El corrido, muy falseado ya, se convirtió en el himno preferido de la División del Centro, la que al incursionar múltiples ocasiones sobre Jerez, lo dió a conocer y resultando grato al oído de los jerezanos éstos lo popularizaron hasta arraigarlo definitivamente y convertirlo en el "Himno de Jerez", como actualmente se le llama. Es allí donde se escucha con mayor frecuencia y donde han surgido algunas versiones nuevas.

De este modo, no solamente los de Jerez, sino todos los zacatecanos, entonan el corrido de "El Caballo Mojino", el que ha ido pasando de padres a hijos y lo han perpetuado, hasta llegar a ser una parte vital de los individuos de aquel Estado. El compás de su música tiene el raro privilegio de no cansar a los oyentes; los rancheros, los mineros y la gente bien, lo bailan con la cabeza ligeramente

inclinada y el cuerpo echado y doblado hacia adelante, imitando así al jinete.

Este canto gallardamente brota en los aeropuertos, en los andenes ferroviarios, en las terminales de los autobuses. en los socavones de las minas, en los bautismos, bodas y funerales campesinos o bien en los informes gubernamentales y en la hora nacional, como portador del sentimiento zacatecano.

CONCLUSIONES

1.—El corrido de "El Caballo Mojino" no fué sino producto de la psicosis colectiva de los perdidosos, que encontraron en él, no sólo la solución sentimental por ellos necesitada, sino también un mecanismo y una canalización para desalojar su rebeldía provocativa, su arrojo y sus complejos.

2.—En el corrido de "El Caballo Mojino" los hombres del campo y los aficionados a las carreras de caballos se encontraron reflejados, pues en él se palpa y se dibuja su manera de ser, de aquí que no deba sorprendernos la extraordinaria influencia que sin proponérselo, alcanzó primero como himno de la División del Centro y después como portador del sentimiento zacatecano.

3.—El corrido de "El Caballo Mojino" es un documento para el follore zacatecano, porque es un fiel retrato de las costumbres de la altiplanicie.

NOTAS

1 Mojino significa en las regiones ganaderas de Zacatecas, caballo completamente negro o chocolate.

2 Estadística de los Distritos Mineros de Zacatecas. Cía. Internacional Minera, S. A. Guadalupe, Zac. (inédita).

3 Se encuentra a 7 kilómetros al Norte de Sombrerete.

4 Guachinango significa entre los corredores de caballos de Zacatecas, caballo ladino.

5 Sombrerete, era uno de los 12 Partidos Políticos en que se dividía el Estado.

6 "El Diablo Verde" fué el mejor corredor de caballos, entre 1890 y 1910. Ganó alrededor de 60 carreras. Era nativo de Arandas, Jal., se retiró invicto de los corredores.

7 Nombre que se da a los caminos que acortan la distancia para llegar a un punto determinado.

8 Aquí se refiere el corrido a José María Padilla "El Diablo Verde".

9 Se le nombraba *alazana*, a la moneda de oro de cincuenta pesos.

10 Región de Zacatecas.

11 Véase "Un yucateco en Zacatecas", pp. 184-187. Ed. Botas, México, 1940.

12 Corredor de fama regional, nativo de Valparaíso, Zac.

13 Véase "Actualidades de Zacatecas". p. 3. Septiembre 19 de 1952.

14 Se dice de la práctica que reciben los caballos antes de correrlos formalmente.

15 Nació en Sain Alto, Zac., el 24 de agosto de 1848 y murió en Cantuna, rancho enclavado en Sain Alto, el 10 de octubre de 1909.

16 Nació en Sombrerete en 1846. Falleció en Pachuca, Hgo., a los 66 años de edad.

17 El primero, al sufrir una embolia, perdió el conocimiento. Hasta el año de 1953 residía en C. Juárez, Chih.

Los otros dos fallecieron en el municipio de Sain Alto, Zac., de donde eran nativos.

18 Véase el corrido y música en el Depto. de Investigaciones Musicales del IMBA, Album Zacatecas 28-11.

19 El Arcipreste de Hita. *Libro de Buen Amor*. Ed. y Prólogo de Alfonso Reyes. Editorial "Saturnino Calleja", S. A. Madrid. p. 226. Cap. De cómo dice el Arcipreste que se ha de entender este su libro. Vers. 1, 629.

Dice textualmente:
"Cualquier home que lo oya, si bien trovar supiere, puede más y añadir e enmendar si quisiere..."

II

EN las Universidades inglesas era también antigua la costumbre de representar piezas de teatro. En *Hamlet* (1602), el protagonista pregunta a Polonius:

—*My Lor, you played once i'the University, you say?*

Y el diálogo puntualiza:

—*That I did. My Lord, and was accounted a good actor.*

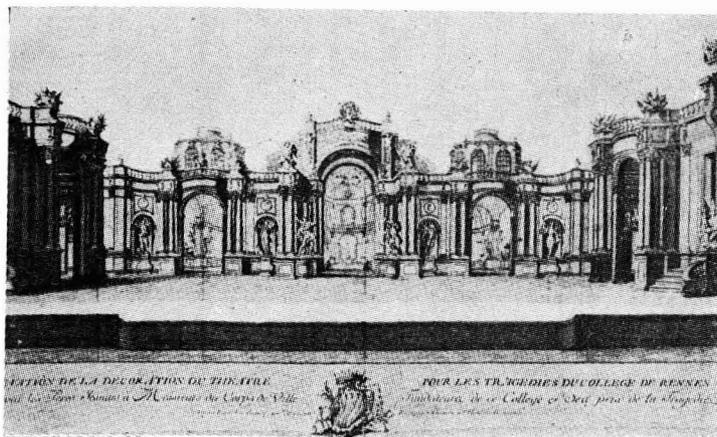
—*What did you enact?*

—*I did enact Julius Cesar, I was killed i'the Capitol. [Brutus killed me.]*¹

Los Estatutos del Colegio de la Trinidad, de la Universidad de Cambridge, fundado por la reina Isabel en 1549, prescribían la representación de piezas de teatro durante los días de Navidad. Y parece ser que profesores y alumnos competían en interés y cuidado, tanto en la presentación adecuada de decorados y trajes, cuanto en la propiedad de la dicción, y los movimientos y ademanes de los intérpretes. Heywood dice² que esta costumbre tenía por objeto armar a los estudiantes de ánimo y audacia para cuando tuvieran que emplearse en ejercicios públicos, habituándoles a hablar bien y con juicio, a puntuar, a respirar a tiempo y a mantener una buena presencia, “sin aparecer ceñudos cuando deben sonreír, ni desfigurarse la cara al emitir los vocablos, ni desorbitar los ojos, torcer la boca, hundir la voz en el fondo de la garganta ni triturar las palabras entre los dientes; sin aporrear la mesa como locos ni quedarse quietos en el mismo lugar siempre, como figuras inanimadas...”.

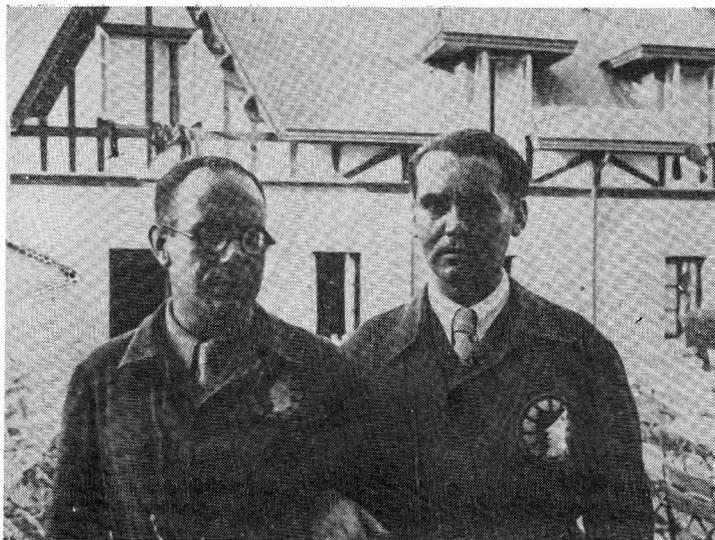
De igual modo, el teatro aparece establecido como práctica normal de los colegios de Alemania desde pronto. Y lo mismo sucede en los Países Bajos, en Italia y en España. Aquí el *Auto del Repelón*, de Juan de la Enzina (1459-1529,) cuyo carácter escolar parece indudable, da derecho a pensar en una perdida tradición de representaciones estudiantiles que resurge con la que dan los alumnos de la Universidad de Alcalá de Henares en 1549, ante el príncipe Felipe, de la comedia *Ate relegata et Minerva restituta*.³

Por estos mismos días los estudiantes de Tours (Bélgica) recibieron también al hijo de Carlos V, en una visita que hizo a la ciudad, montando en un teatro construido expreso en el cementerio de Notre Dame tres piezas tituladas *El triunfo de Mardoqueo*, *Historia de Ester* y *La muerte de Holofernes*. Para la



EL TEATRO ESCOLAR (ITINERARIO HISTORICO)

Por Eduardo UGARTE



García Lorca y Eduardo Ugarte

última, los organizadores, recordando sin duda el éxito obtenido por escenas semejantes en el teatro romano de la decadencia, repartieron el papel de Holofernes a un condenado a muerte, que, en presencia del público, fué auténticamente decapitado por Judit de un golpe de cimitarra.

Pero ya a partir de este período, el instrumento más activo del teatro escolar vendrán a serlo los Colegios de la Compañía de Jesús, fundada en 1534 con objeto, según las Constituciones redactadas por San Ignacio, no sólo de procurar la salvación y perfeccionamiento de las almas de sus propios miembros con ayuda de la Divina Gracia, sino también, con el de dedicarse celosamente, mediante el mismo auxilio, a la salvación y perfeccionamiento de las de sus semejantes. Considerando que uno de los medios más útiles para cumplimiento de este último ministerio lo constituía el ejercicio de la enseñanza, se aplicaron desde luego a practicarlos, organizando en toda Europa⁴ al calor de un éxito impetuoso obtenido entre las cla-

ses aristocráticas, una nutrida serie de establecimientos escolares que en su *Ratio Studiorum* o plan de enseñanza general dictado en 1577 (2) incluía el estudio y la práctica del teatro como medio provechoso para el aprendizaje del latín y para contraer el hábito de bien decir, depurar el gusto estético y cultivar los sentimientos nobles de los alumnos; así como para que éstos adquiriesen en su actitud física y en sus maneras, aquella desenvuelta prestancia y seguridad que debía distinguirlos de los demás en las actividades de la vida. Pero, con el uso, la escena se les rebeló, además, a los jesuitas, como un acervo de posibilidades en grado superlativo fructíferas para la justificación y defensa de las ideas que se habían impuesto la obligación de sostener. Y de aquí que, a los fines didácticos consignados en la *Ratio* añadiese el teatro jesuítico desde sus primeras manifestaciones la intención de servir a la propagación de la Fe católica y al apoyo de la Contrarreforma; y que, junto a la consiguiente necesidad de abrir las

representaciones a un público numeroso y heterogéneo (no limitado y selecto, como el que tenía por destino en un principio), la rigidez de las normas que prohibían introducir personajes femeninos (*nec personae ulla muliebri vel habitus introductor*) aparezca templada en la práctica por contravenciones relativamente frecuentes,⁵ lo mismo que se exceptúa desde muy pronto el uso exclusivo del latín.⁶

Las escasas muestras que han perdurado de esta enorme labor teatral y los *periochae*⁷ que se conservan de otras muchas piezas, señalan una pronta y general regresión en el camino clasicista que, a imitación de los colegios laicos, siguieron los de la Compañía en sus comienzos, hacia una fórmula que combinaba elementos humanistas, como el coro y la métrica de los versos, con temas y procedimientos de la Edad Media —vidas ejemplares de santos y mártires, personificación de ideas abstractas, apariciones, milagros y magias— más útiles al servicio de aquella combatiente postura contraria a la herejía y afirmativa del dogma.

La primera representación jesuítica de que se tienen noticias, si bien poco concretas, tuvo lugar en 1551 en el Colegio Mamertino de Mesina, para el que, siete años después, escribió el padre Francisco Stefano su tragedia *Philoblutus seu de misero avaritiac exitu*. En Viena, se había representado mientras tanto (1555) *Euripus sive de inani-tate rerum omnium*. Y en Córdoba (España) había montado el padre Pedro de Acevedo el drama *Metanea* (1556), seguido por *Judit* (Ocaña, 1561), por la *Comedia habita Hispali* (Sevilla, 1562) y por *Absalon* (Medina, mismo año), compuesta, en parte, por los alumnos.

Hacia 1560 existían ya en Europa 33 colegios de la Compañía de Jesús y este número creció hasta 148 en 1587 y cerca de 300 a principios del siglo XVII. En todos ellos, los profesores de Retórica estaban obligados a proporcionar por lo menos una obra cada año para su representación el día del reparto de premios a los alumnos.

Desde los primeros años del siglo XVII, las representaciones escolares de los jesuitas, que hasta entonces habían tenido lugar en escenarios improvisados al aire libre,⁸ se realizan en el *Aula* o salón de fiestas, a menos que el colegio dispusiera, como ocurría en muchos casos, de verdaderos teatros,⁹ equipados fre-

cuentemente con todos los recursos que el adelanto de la mecánica escénica les permitía utilizar.¹⁰ Es el momento en que triunfa el Cenodoxus, del padre Jacob Bidermann (Augsburgo, 1602), punto de partida de un apogeo que durará todo el siglo XVII para declinar en el XVIII y desaparecer con la supresión de la Orden en 1773.

Durante este período de plenitud, que coincide también con el florecimiento de la ópera y la evolución a que da lugar en el concepto y en la práctica de la presentación escénica, las producciones jesuíticas, henchidas de retórica, adornadas con danzas y cánticos,¹¹ pantomimas y (*Scena Muta*) y episodios cómicos,¹² y envueltas en un fastuoso aparato escenográfico, donde no faltaban los más extraordinarios efectos de luz¹³ y de color, ni juegos de tramoya asombrosamente complicados y espectaculares, no ceden en nada al elaborado esplendor del drama musical en el momento de su culminación barroca.¹⁴

Los gastos enormes que todo ello ocasionaba eran cubiertos por el padre Prefecto mediante la solicitud de donativos a príncipes y poderosos o a los municipios. Los alumnos se pagaban sus trajes escénicos¹⁵ y, muy a menudo se cobraba la entrada al mismo precio que en los teatros profesionales:

Au collège de Saint-Ignace
Ou dans une assez bonne place
Je me mis et me cantonnay,
Pour quinze sols que je donnay
Fut avec appareil extrême
Réprezenté certain poème
Environ cinq jours il y a
Portant pour titre Athalia
Reyne autrefois dans la Judée.

dice un aficionado al teatro de 1658.¹⁶

Los testimonios de la época comprueban también que los actores alumnos no daban, por lo general, una medida de conocimiento del oficio inferior a la medida dominante en los escenarios laicos, y alcanzaban, en cambio, a veces, un grado de perfección poco usual. En el Colegio Louis le Grand, de París, la costumbre de presentar como fin de fiesta un *ballet*, ejecutado por todos los personajes que habían intervenido en la pieza principal—sin excluir a los ángeles ni a los santos—vino a traducirse en una especialidad importante de sus alumnos, que admiraban sin reservas los extraños y era motivo de orgullo para los propios jesuítas. El realismo, sobre todo en escenas de tortura y sufrimiento o que representaban crímenes y ejecuciones, era llevado a extremos que superaban los acostumbrados en los

"misterios" medievales, produciendo en el auditorio efectos escalofriantes que en algunas ocasiones llegaron a manifestarse en públicas conversiones, como sucedió con la representación de *Christus Judex* en Mesina y otros lugares. En 1573, una pieza que se puso en Roma sobre el Juicio Final produjo un efecto semejante.

Es claro que, para llegar a esta perfección, los miembros de la Compañía encargados de organizar el espectáculo, no solo tenían que estar impuestos de la habilidad y el talento correspondientes a la necesidad de escribir los dramas, sino, también, de los conocimientos sobre escenografía, música, danza, canto, declamación y actuación escénica, dirección, etc., precisos para la adecuada preparación de los actores y el acabado cabal de la representación. Algunos llegaron a ser maestros eminentísimos en diversas ramas del arte teatral, como el padre Avancini (1612-1689) que se hizo célebre por su extrema competencia en la producción de dramas históricos y heroicos (*Ludi caesari*); el padre Andrea Pozzo (1642-1709) autor de una *Perspectiva pictorum et Architectorum* (c. 1700); los pp. Joseph de Jouvancy, François Lejay (1657-1734) y Franciscus Lang (1645-1725) que dan reglas sobre la interpretación escénica en *De ratione discendi et docendi* (1703), *Bibliotheca Rethorum* (1725) y *Dissertatio de actione escenica*, respectivamente; los pp. Orlando di Lasso (c. 1530-1594) y Johann Caspar Kerll (1625-1692) que se distinguieron como músicos escénicos; el padre Menestrier, autor de la importante obra *Des Ballets anciens et modernes* (París, 1682); y, entre los que destacaron como dramaturgos principalmente, aparte del español Pedro de Acevedo (en auge hacia 1560), el alemán Jakob Bidermann (1578-1639) y el austriaco Nicolaus Avancinus (1612-1689), ya citados, los pp. Joseph Simon o Simeon (1594-1671), inglés; Granelli, Betinellie Stefano Tuccio (1540-1597) italianos; y los franceses Nicolas Caussin, Du Cerceau el más fértil de todos, y Cellot. De las obras de estos últimos la titulada *Pompeis Magnus* mereció ser imitada por Corneille. *Cyrus Punitus* por Mille de Scudéry y *Chosroës* y *Adrianus* por Rotrou.

Otra demostración de la activa eficacia de esta escuela teatral la constituye el hecho de que muchos de los que pertenecieron a ella como alumnos de los jesuítas fueron después

figuras eminentes del teatro profesional. De Lope de Vega se ha dicho que estudió en el colegio madrileño de la Compañía y de Cervantes en el de Sevilla. Molière, los Corneille, Lesage, Dancourt, Diderot, Voltaire, Maffei, Goldoni, Crebillon y otros autores ilustres, más o menos conectados con las actividades escénicas, fueron alumnos de estos establecimientos. Y algunos, como Goethe, Montaigne, Bacon, Herder y Bossuet, que no recibieron educación en ellos, han dejado constancia, sin embargo, de una admiración auténtica por ese aspecto de la actividad escolar ignaciana, que imitaron otras Ordenes religiosas, como la de los Benedictinos y la de San Agustín.

Por lo común y salvo en ocasiones y lugares donde se consideraba conveniente su presencia, el pueblo estaba excluido de estos espectáculos jesuíticos.¹⁷ Su público habitual lo constituían, además de los familiares de los alumnos, cardenales, obispos, cortesanos y otras personas de condición social o política selecta y poderosa. Los reyes mismos eran atraídos a ellos con frecuencia en toda Europa:

La reine et messieurs ses deux fils
Lundi dernier a jour préfix
Allèrent avec grands suites
Au collège des Jesuites

refiere una crónica francesa de 1561.¹⁸ La substitución por el de *Louis le Grand* del nombre de *Clermont* que llevó el colegio de la Orden en París desde su fundación, se debió a la presencia de Luis XIV en una representación del año 1674.

Siempre dentro de este sistema selectivo de su público, cuando las "compañías" de actores alumnos se desplazaban de su escenario escolar lo hacían únicamente para actuar ante la Corte o en el palacio o castillo de algún gran personaje.

La declinación del teatro de los jesuítas, que se inicia a principios del siglo XVIII viene precedida de un movimiento de opinión en su contra en el que, como uno de sus destructores más violentos, figura la Universidad de París¹⁹ que no se había resignado nunca a la competencia de los hijos de Loyola. Pero no faltan tampoco los ataques suavemente irónicos, por ejemplo el que va envuelto en estas palabras de la reina de Suecia después de asistir a una representación en su honor en Compiegne (Francia): "Prefiero pelearme con un príncipe soberano que con los jesuítas; pero en materia de confesión

y de teatro no les elegiría jamás". Ni deja de llegar la crítica hasta el interior mismo de los conventos de la Compañía, donde algunos miembros objetaban la excesiva importancia que se había llegado a dar a este aspecto de la enseñanza en detrimento de las demás labores académicas. Otros padres se alzan, en cambio, en defensa del teatro escolar. Y en 1698 el obispo de Arras prohíbe en los colegios de su diócesis la incorporación de Ballets y piezas cómicas a las representaciones trágicas, ordenando que estas se diferencien completamente de todos los espectáculos que se dan en los teatros ordinarios, "por los cuales la Iglesia ha mostrado siempre tanto horror". La polémica continúa, no obstante, animada por el mal efecto que produce entre envidiosos y timoratos el éxito de las representaciones de *Esther* (1689) y *Athalie* (1691), de Racine, por las pensionistas del colegio de *Saint-Cyr*;²⁰ y a las censuras contra la calidad de las obras, el derroche de lujo en las representaciones, el desorden en los estudios, etc., etc., se unen ahora otras de carácter más complicado, que denuncian el teatro de los jesuítas como contrario al Evangelio y a las Constituciones de la Compañía.

La fuerza de la campaña hace ya inútiles los esfuerzos de P. Porée, además de una pieza titulada *L'homme instruit par les spectacles ou le théâtre changé en école de vertu* (1726), compone un discurso en latín (1733) donde afirma que las representaciones escolares sintetizan el teatro ideal, porque los vicios y las virtudes se exponen en ellas de tal modo que producen la necesaria repugnancia y atracción. Para desplazar todo motivo de crítica, las representaciones son expurgadas radicalmente y se convierten en ejercicios exclusivamente literarios, exentos de toda referencia profana y carentes de mérito e interés dramático, a los que se dá el nombre de "debates" (*plaidoyers*). Por otro lado, las nuevas ideas filosóficas y económicas de donde habrá de surgir la Revolución francesa, trastornaban ya completamente el orden universitario y hacían desaparecer el interés por representar comedias en todos los colegios laicos. Por fin, la Compañía de Jesús es expulsada de Francia y de otros países y esta medida acaba definitivamente con los últimos vestigios del teatro escolar, que ya no renacerá sino en algunas tentativas aislada del siglo XIX y, recientemente, en los grupos

de la Sorbona parisina, en el del Círculo francés de la Universidad de Harvard, en el Teatro Universitario Español (*La Barraca*), en el de México y en algunos otros de menor importancia.

1 ¿Vos, milor, actuasteis alguna vez en la Universidad, no es así? —Así es, milor, y se me tenía por un buen actor.

—¿Qué personaje interpretásteis?

—Interpreté a Julio César y fui muerto en el Capitolio; me mató Bruto. (*Hamlet*, Acto III, esc. II.)

2 *Apology for Actors*, 1612.

3 Cfr. Morel Fatio, *Etudes sur l'Espagne*, 3a. serie, Paris, Champion, 1904.

4 En Francia tuvieron que vencer primero la resistencia que en defensa de la exclusividad en el derecho a suministrar la enseñanza les opuso, amparada por las resoluciones favorables del Coloquio de Poissy, la Sorbona. Pero una decisión contraria del Parlamento, les permitió, por fin, en 1564, abrir el Colegio de Clermont, después de Luis el Grande, que, a los años de su fundación contaban con 3,000 alumnos.

2 Y revisado en 1586 y 1599.

5 En el reparto de la tragedia *San Hermenegildo* (Sevilla, 1580) aparecen 5 papeles femeninos; en *Dapiferi* (Constanza, 1629) hay 8 Ninfas; y en una pieza sobre Guillermo el Píadoso de Aquitania, representada en Graz en 1612, 12 actores tuvieron que vestir trajes de mujer. El género "moralidad", muy manejado por los jesuitas, hizo más precisos el empleo del indumento femenino, por la necesaria presencia en él de personajes como la Gracia, la Iglesia, la Paz, la Fama, etc.

6 *Christus Iudex*, una de las piezas más aplaudidas de este teatro, se representó en Bari traducida enteramente al italiano y fué objeto en 1721 de una versión musical con el título de *L'Ultima Scena del Mondo*, mientras se representaba en Alemán en Olmütz en 1603. En este mismo idioma se representó en Colonia, en 1679, la tragedia musical *Julius Maximus*. Y en Francia, el Colegio de Pont-a-Mousson puso en escena, en 1580, una *Pucelle d'Orleans* enteramente escrita en francés. En Gante y Hal se dan representaciones en holandés 1640; y este mismo año, la ciudad belga de Tournay ofrece una representación en español de *Joab* por los alumnos de los jesuitas. En España, la fuerza de la tradición popular mezcla el latín con el lenguaje vernáculo desde 1556 en *Metanea*, del padre Acevedo. En *Actio quae inscribitur Examen Sacrum*, presentada en Salamanca, dos personajes discuten en español y latín respectivamente sobre cual idioma resulta más adecuado para la obra. *San Hermenegildo* está escrita en latín, español e italiano.

7 Sinopsis o resúmenes de los argumentos, que se repartían entre los espectadores.

8 Sin que ello supusiera menoscabo de su espectacularidad. La representación de *Esther* en la plaza del mercado de Munich, en 1677, duró tres días y tomaron parte en ella 300 actores.

9 El del colegio de Viena, construido con arreglo a los últimos modelos italianos, tenía un aforo de 3000 localidades. El de *Louis le grand*, de Paris, constaba de tres cuerpos de edificio.

10 Una acotación de la obra del padre Avancinus *Zelus sive Franciscus Xavierus* dice: *Dum mare turbatum fremit et coelum fulmi-*

nat apparet Xavierus naufragus.

11 "Entretencimientos de música y danza", decía los programas de las representaciones españolas.

12 Reservados a los *secundum* y usados "parca y prudentemente... a causa de la bufonería propia del género, la cual es poco compatible con la educación piadosa y liberal de la juventud...", dice un autor de la Compañía. Sin embargo, algunas obras fueron todas ellas verdaderas farsas, como la llamada *Triumphus circuncisionis*, que se representó en Medina del Campo (España). Y la fama de algunos autores de la Orden, con el padre Porée se apoya precisamente en la habilidad con que manejaron el género cómico en obras que ellos llamaban *fabulae* o bien tragi-comedias, comedias heroicas y dramas cómicos.

13 Las funciones se daban durante el día, después del *prandium*; pero, como duraban 4, 5 y hasta

7 horas, utilizaban, al final, luz artificial.

14 Sobre la influencia recíproca del teatro jesuítico y la ópera no cabe ninguna duda. Ambos obedecían al mismo impulso estético y contaban con algunos antecedentes comunes, como los oratorios y cantatas de la primera mitad del siglo XVII. Las famosas *ludi caesari* del colegio vienés eran óperas, en realidad.

15 El actor Lekain, que fué alumno del Colegio de las Cuatro Naciones, a pesar de una afición al teatro que ya entonces se revelaba decisiva, no pudo pasar allí del puesto de apuntador por falta de medios para pagarse los trajes.

16 "En el colegio de San Ignacio —donde por quince soles que pagué — pude colocarme y acantonarme — en una localidad bastante buena — hace unos cinco días que — con aparato extremado — se representó cierto poc-

ma — bajo el título de Atalía — la que fué reina de Judea". (Cit. por L. Gofflot, *Le théâtre au Collège du Moyen Age a nos jours*, Paris, Champion, 1907).

17 En 1595, la gente del pueblo de Pont-a-Mousson (Francia) rompió las puertas del colegio de los jesuitas en vista de que "en consideración a las personas de calidad" se le impedía la entrada a una representación en honor del duque de Lorena.

18 Jean Lorent, *La Muse Historique*, 1651. Cit. por Gofflot, ob. cit.

19 Sobre todo a través del Rector Rollin en su *Traité des Etudes* (1726).

20 Fundado por Luis XIV para atender convenientemente a la educación de las hijas de nobles muertos al servicio del rey sin dejar bienes de fortuna, y de cuya dirección se encargó Mme de Maintenon.

DANZA MODERNA EN LA UNAM

Por Raúl FLORES GUERRERO



Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga.

(Foto Nacho López)

LA Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional de México, consciente de la importancia que tiene el dar a conocer a la juventud las expresiones más sólidas del arte contemporáneo, presentó el 16 de junio un concierto de danza moderna en el frontón cerrado de la Ciudad Universitaria.

Para la gran mayoría de los estudiantes fué éste el primer contacto directo con la danza moderna y felizmente, la calidad técnica y artística de los ballets presentados, así como su equilibrio dentro del propio

programa, respondieron a la imperiosa necesidad que existe de orientar el criterio de las nuevas generaciones hacia la clara conciencia de la significación que tiene, el arte moderno en general y la danza en particular, en la vida cultural del siglo xx.

Las obras, casualmente, parece que fueron elegidas a modo de presentar cómo ha sido el proceso de desarrollo y cuál es la realidad actual del movimiento de danza moderna en México: dos ballets de Waldeen (una de las introductorias de la danza moderna en nuestro país) *Caminos al Sol*

y *Coro de Primavera*; el ballet *Titeresca* de Evelia Beristáin y el *Zapata* de Guillermo Arriaga.

La primera danza de Waldeen constituye casi un documento de la época en que su sensibilidad trataba de hallar un camino expresivo para la danza mexicana. Basada en la estructura de un ballet que hace años hizo con la misma música, *8 por Radio* de Silvestre Revueltas, recuerda la incipiente búsqueda de valores plásticos y coreográficos que orientaron en un principio a los artistas mexicanos por el camino de una expresión propia. La prueba de que ese camino fué encontrado por las generaciones siguientes y de que no se ha perdido es precisamente que en esta danza se aprecia el sello de un mexicanismo ya extemporáneo, un tanto superficial, producto del natural desarraigo de las experiencias nutricias del auténtico arte mexicano; en los movimientos, que en su tiempo fueron originales, en los elementos plásticos que en ella se emplean —principalmente el rebozo— y en la tónica general del dinamismo coreográfico, está patente el esfuerzo por lograr un objetivo; esfuerzo que, por intenso, produjo una fuerte corriente de orientación artística en el campo de la danza mexicana. Podría afirmarse que esta danza está animada por el mismo espíritu que mucho tiempo antes se dió en la plástica y en la música mexicanas; ante ella, la reacción emotiva es semejante a la que se produce al escuchar el *H. P.* de Chávez o al observar las pinturas de Saturnino Herrán, con la única diferencia de que carece del carácter consecuente al intenso sentimiento de las experiencias y las tradiciones que se trataban de asimilar.

Coro de Primavera está hecho por una Waldeen distinta;

el impulso creativo es allí natural y profundo; la danza es sólo el medio para una proyección sentimental espontánea y más sentida. La Waldeen de *Coro de Primavera* es, más que la bailarina estupenda, la coreógrafa madura, segura de lo que hace con los elementos humanos de que dispone para su creación. Pocas coreógrafas interpretan a Bach como lo hace Waldeen, de un modo armónico, integrando íntimamente a la música movimientos plenos de belleza y personalidad. La estructura toda de la danza: el dibujo, la acertada alternancia de las parejas de bailarines, la belleza de las actitudes y movimientos en los solistas, hacen del tema universalista del amor, sublimizado en una boda, una artística unidad que, si bien por circunstancias de índole emotiva y experiencial, no es ciertamente mexicana (ni necesariamente tiene que serlo) sí es excelentemente *waldeeniana*. El mismo tema lo ha tratado la coreautora con un carácter mexicano, empleando como música los *Sones Mariachis* de Blas Galindo, con esa ligereza agradable y gustosa que en parte tienen los *Caminos al Sol* pero, al fin y al cabo, la danza, como obra de arte, está mejor lograda en el *Coro de Primavera*.

Evelia Beristáin presentó en este programa su ballet *Titeresca* que, por las características del escenario, adaptado de tal manera que el público pudiera presenciar las danzas desde cerca, adquirió valores que con la distancia y la amplitud del foro teatral se habían perdido en anteriores representaciones. La captación de los matices en la expresión de los rostros —factor importante en el ballet contemporáneo— y la percepción más cercana y directa de los movimientos corporales de los bailarines, ocultos en parte por el vestuario, enfatizaron el carácter de los diferentes momentos del ballet, restándole la cierta lentitud que tiene en el escenario de un teatro. Por otra parte existen valores plásticos y aun coreográficos que todavía más estudiados, más finamente estructurados en la secuencia de la danza, pueden hacer de ésta una obra excelente.

Y este programa, destinado a la juventud universitaria, no pudo tener mejor final que el *Zapata* de Guillermo Arriaga, obra maestra de la danza mexicana y primer logro de lo que desde hace tanto tiempo se vie-



ne buscando: una esencia profunda de mexicanidad a la vez que una proyección universal en el mensaje artístico. Danza viril y fuerte al mismo tiempo que tierna y angustiosa, en la que Rocío Sagaón hace una Tierra de prodigio, conmovedora siempre en el parto, en la que Arriaga pulsa, con sus expresivas manos campesinas, las cuerdas más hondas del

sentimiento. Su fondo conceptual, realista, humanista, poético a la vez, y los movimientos de la danza, originales por ser no sólo la asimilación sino la superación de técnicas y expresiones diversas, coinciden para integrar la obra de arte. No hay predominancia ni de la forma ni de la idea, pues el desequilibrio entre estos dos factores esenciales de la danza, como de todo el arte mo-

derno, niega la razón de ser de la obra de arte.

Esta excelente síntesis artística de la danza en México clarificó, indudablemente, el criterio de la juventud universitaria respecto a la danza contemporánea y al movimiento que en este aspecto se ha realizado en los últimos años en nuestro país, desde la valiosa sacudida artística, matizada por toques nacionalistas, de Waldeen, representada en este caso por los *Caminos al Sol*, hasta la realización de una danza mexicana y moderna, ya diferenciada y trascendente, como es *Zapata*, pasando, claro está, por las obras experimentales que encontraron paulatinamente ciertos valores positivos como es el caso de *Titeresca*. Por otra parte, la personal expresión de *Coro de Primavera*, mostró a los universitarios, la potencia creativa de una coreógrafa admirada, Waldeen, a quien se debe, en gran parte, el inicio de lo que puede ser, después del muralismo, la voz artística más potente de México en el siglo xx.

PALABRAS DE JOAQUIN SANCHEZ MACGREGOR

EN nombre de la Dirección de Difusión Cultural de la UNAM me es muy grato presentar este espectáculo a los estudiantes, a sus familiares y al público en general.

Uno de los propósitos fundamentales de la Dirección de Difusión Cultural, es difundir las manifestaciones científicas y artísticas en el seno de la propia Universidad, orientando su actividad hacia el estudiantado, que es nuestra razón de ser, descubriéndole, mostrándole, recordándole que las creaciones del espíritu son las que enfrentan al hombre consigo mismo y las que tratan de enaltecerlo.

Es también propósito de la Dirección de Difusión Cultural, el ofrecer ante todo el público las innumerables inquietudes artísticas y científicas que van cristalizando en el interior de nuestra institución, hacer gustar a todos los mexicanos los frutos singulares del ingenio y de la sensibilidad del hombre.

¿Y qué mejor si estos frutos tienen el sabor entrañable de lo auténticamente popular, de lo que pertenece al patrimonio espiritual del pueblo de

México y, por eso, al bien común de la cultura?

Así ocurre con las obras de danza moderna que hoy verán ustedes.

La danza moderna ha empezado a adquirir entre nosotros una importancia innegable. La conjunción de coreógrafos, bailarines, compositores, escenógrafos y escritores, al crear una plástica dotada de animación rítmica y fuerte poder emotivo, va logrando, en sus instantes óptimos, un ahondamiento en las esencias nacionales que sigue la inspiración de la fecunda corriente muralística mexicana.

Las cuatro obras de nuestro programa han sido seleccionadas por sus bellezas de fondo y de forma. Una intensa pulsación las unge y anima. Son producciones sanas y vigorosas que apelan directamente a los sentidos y a la inteligencia.

No verán ustedes grandes conjuntos en escena, sino grupos de ballet bien adiestrados, con un profundo concepto de la responsabilidad profesional y capaces de hacer sentir las mágicas armonías de la danza.

Waldeen, autora de *Caminos al sol* y de *Coro de primavera*, ballets a cuyo estreno mundial hoy asistiremos,

no necesita de presentación alguna. Baste recordar que a sus excelencias de coreógrafa y bailarina une el hecho de haber sido una de las iniciadoras de la danza moderna en México.

En cuanto a Guillermo Arriaga y su Ballet Contemporáneo, con los bailarines y coreógrafos invitados, representa a la última generación, ya triunfante, de cultivadores de la danza moderna en México.

Con la presentación de ellos la Dirección de Difusión Cultural cree estar en camino de realizar sus propósitos.

Permítaseme añadir que este espectáculo artístico no habría sido posible sin la inestimable ayuda del Secretario General de la UNAM en la Ciudad Universitaria, Dr. Rubén Vasconcelos, del personal encabezado por los señores García y Muñoz. Queremos hacer constar igualmente la gentileza del INBA al colaborar con nosotros para el buen éxito de la función, así como agradecerle al señor Asa Zatz, antiguo profesor de la Universidad de Columbia, sus directivas como técnico en iluminación.

ahora, después de haber reducido el mundo a un tétrico juego de sombras fantasmagóricas, después de haber dejado

la tierra hecha impalpable silencioso silencio,

se alza de pronto, en medio de este paisaje desolado, algo que parece como una tabla de salvación, algo superior, algo luminoso: "¡Son los ángeles!" ¿Y quiénes son estos ángeles? Veamos lo que nos dice de ellos el "Nocturno de los ángeles":

Se llaman Dick o John, o Marvin o Louis.
En nada sino en la belleza se distinguen
(de los mortales.

¿Y a qué vienen esos ángeles? Vienen

a fundirse y confundirse con los mortales,
a rendir sus frentes en los muslos de
(las mujeres,
a dejar que otras manos palpen sus cuerpos
(febrilmente,
y que otros cuerpos busquen los suyos hasta
(encontrarlos
como se encuentran al cerrarse los labios
de una misma boca,
a fatigar su boca tanto tiempo inactiva,
a poner en libertad sus lenguas de fuego,
a decir las canciones, los juramentos, las
(malas palabras
en que los hombres concentran el antiguo
(misterio
de la carne, la sangre y el deseo.

Así pues, son éstos los ángeles del deseo; así pues, en este mundo de cenizas sólo una cosa brilla; porque (se nos dice en el mismo "Nocturno")

Si cada uno dijera en un momento dado,
en una sola palabra, lo que piensa,
las cinco letras del *deseo* formarían una
(enorme cicatriz luminosa,
una constelación más antigua, más viva
(que las otras.

Y en otro lugar:

... los hombres quedan
suspensos un instante,
porque ha nacido en ellos, con la noche, el deseo.

Y aquí no hemos podido dejar de recordar a Luis Cernuda. Es evidente el parecido entre los versos del "Nocturno de los ángeles" que acabamos de citar y aquellos de Cernuda que empiezan:

Si el hombre pudiera decir lo que ama...

Ya en otros lugares podía apreciarse una semejanza de tono entre estos poetas: cierta elegíaca elegancia, cierta noble desesperación:

... cuando la vida o lo que así llamamos
(tan inútilmente...

Pero ahora, en el tema del deseo, el parentesco se hace más evidente. Era natural que una experiencia parecida del amor les llevara a ideas semejantes sobre él. Para ambos, el amor acaba por ser exclusivamente el deseo; para ambos este deseo no es una cosa idílica, sino más bien algo bastante terrible; ambos nos dejan, después de esta experiencia, una sensación tal vez más desolada que antes; porque para ambos el amor es lo superior, pero no porque sea lo mejor, sino porque es lo más fuerte, lo más avasallador, lo más trágico. En Villaurrutia, por ejemplo, el amor es algo que maldice:

y maldigo el rumor que inunda el laberinto
(de tu oreja...

y que odia:

EL MUNDO

DE

JAVIER

VILLAU RRUTIA

Amar es una cólera secreta,
una helada y diabólica soberbia.

... y odiar el sueño en que, bajo tu frente,
acaso en otros brazos te abandonas.

Es que tampoco por el amor podemos escapar de este mundo, de esta cárcel sombría, de este túnel poblado de fantasmas. También en el amor el poeta yace

junto a tu cuerpo más muerto que muerto...

También aquí se vive en la mentira:

Amarte a flor de boca y mientras la mentira
no se distingue en ti de la ternura.

También aquí se vive en la muerte:

... que si no me dejas verte
es por no ver en la mía
la imagen de tu agonía:
porque mi muerte es tu muerte.

No, no hemos salido del círculo terrible, sino que más bien hemos llegado hasta su fondo; el amor es la última consecuencia de toda esta desesperación:

la fuerza que a ti me lanza,
perdida toda esperanza,
es... ¡la desesperación!

En estas condiciones, el poeta tiene que sentir que el amor mismo es también diabólico. Ya nos decía hace un momento que es "una helada y diabólica soberbia". Ahora añade que

amar es una envidia verde y muda,
una sutil y lúcida avaricia.

Es que esa forma de amor que vivió Villaurrutia es, en efecto, eso: una envidia, una avaricia, una forma metafísica del robo:

Amar es absorber tu joven savia
... hasta que de la brisa de tu aliento
se impregnen para siempre mis entrañas.

Hasta el punto de que:

¡Yo quisiera anular de tu cambiante
y fugitivo ser el movimiento...!

Este es el mismo tema que desarrollará más ampliamente en *La yedra*. En esta pieza, el personaje de Teresa, uno de los más sentidos de Villaurrutia, busca también en el amor una especie de robo, una absorción vitalizadora. Aquí, lo mismo que en la poesía, el que ama tiende a anular, a destruir, a inmovilizar el objeto (casi dan ganas de decir "a la víctima") de su amor. Y, también lo mismo que en la poesía, en la obra de teatro, a fin de cuentas, este intento se revela impracticable, porque amar es

una gula voraz, siempre desierta.

Poco es lo que ha quedado, en definitiva, después de la experiencia del amor. Pero este poco, sin embargo, cambia bastante las cosas. A medida que el tema del amor va tomando amplitud, va viéndose

desaparecer poco a poco el "temor de ser o no ser realidad". Esta experiencia del amor —no podía esperarse otra cosa en un mundo espectral— es, ante todo, una experiencia subjetiva. Pero a través de estas envidias, de estas avaricias, de estas cóleras y de estas maldiciones, el amante va adquiriendo, por lo menos, la sensación de su propia existencia, de su propia realidad. El enamorado, colocado frente a otro ser, se ve por fin a sí mismo, se siente compacto, se reconoce. Y reconoce en primer lugar su carácter diabólico, su desesperación y su desesperanza, casi su culpa. Pero esto es sólo un instante, porque en el preciso momento en que se ha encontrado consigo mismo, en que se ha visto congruente, el amante, por el hecho de serlo, tiene que renunciar a todo eso, perderse, dejarse destruir:

porque amar es, al fin, una indolencia.

Y para siempre:

pues será toda mi vida
esta angustia de buscarte
a ciegas, con la escondida
certidumbre de no hallarte.

Pero, ¿no es ahora todo muy diferente? ¿No se respira aquí un tono más sereno, más humilde, menos desesperado? La desesperanza, la soledad, todo lo negativo de los poemas finales, ya no nos suena a soberbia, sino más bien a aceptación. Por fin parece que el orgulloso insomne acepta cerrar los ojos:

Pero amar es también cerrar los ojos.

Es difícil decir cuál debería ser el próximo paso en la curva de esta historia espiritual, aunque se siente uno muy tentado a pensar que en todo caso sería un paso hacia alguna certidumbre. Por desgracia, de ese paso no nos queda sino el póstumo "Soneto del temor a Dios". Seguramente hay que desconfiar de la tendencia que tenemos a dar una importancia excesiva a las obras póstumas, que evidentemente no fueron hechas pensando que lo serían. Pero puesto que la obra se cierra y organiza por sí misma, puesto que es con la obra con quien dialogamos, creo que podemos atrevernos a escuchar lo que por sí misma nos dice. Y este soneto póstumo dice mucho. En él siente por primera vez el poeta que ese "miedo" del que tanto hemos hablado, le separa de Dios. Pero al mismo tiempo —y esto sí que es nuevo— reconoce que ese miedo era miedo de El, de verlo y oírlo; reconoce que no quiso verlo, que lo ha negado:

Este miedo de verte cara a cara,
de oír el timbre de tu voz radiante
y de aspirar la emanación fragante
de tu cuerpo intangible, nos separa.

Se ve claramente que aquí el poeta está penetrado del sentido satánico de su temor; porque rehuir esa presencia, esa temible presencia; dejarse separar de ella por el temor de ella, no puede ser sino un acto de soberbia. Este primer cuarteto tiene todo el acento de una confesión, de un acto de contrición. Y es natural que en el verso siguiente el tono pase sin transición a ser el de la oración, y que, por último, después de decir cómo lo busca, llegue a la pura espera que, según Simone Weil, es la esencia de la humildad:

Es inútil mi fiebre de alcanzarte,
mientras tú mismo, que todo lo puedes,
no vengas en mis redes a enredarte.

Ahora bien: aunque, colocado en el lugar en que lo está, este soneto adquiere toda la fuerza de un desenlace, es posible que no deba verse en él ese carácter de verdadera solución que parecemos atribuirle. Con todo, esta obra, aun sin desenlace, es una de las más sinceras que puedan leerse. (El reproche de intelectualismo que se le ha hecho a veces no puede aplicarse sino a su primera época.) En ella se expresa con el acento de un auténtico poeta un drama muy profundo y muy verdadero, el drama de un hombre insomne, lúcido y aterrado, que se vió satánico (satánico de verdad, sin literatura), y supo no cerrar los ojos, y que tal vez al final murmuró unas palabras de aceptación que le colocaban en el terreno de la espera, a un paso del de la esperanza.

Finalmente, diremos sólo algunas palabras sobre la obra dramática de Villaurrutia, porque, a pesar de la importancia de esta obra en el nacimiento del teatro mexicano moderno, para nosotros Villaurrutia será siempre, ante todo, un poeta. Trataremos sencillamente de relacionar los dramas con la poesía en la medida de lo posible.

Hemos mencionado ya el tema de *La yedra*, que sería por sí solo un lazo bastante fuerte entre estos dos aspectos de una misma obra.

Alí Chumacero señala en el prólogo de esta edición que los seres de este teatro son *personajes*, y no *personas*, y llega a emplear la palabra "fantasmas", que es bastante significativa. Ya Celestino Gorostiza (citado en el mismo prólogo) había dicho que estas obras no intentaban "resolver más problema que el que ellas mismas planteaban". Esta manera rigurosa, intelectual de plantear una obra de teatro, cerrada en sí misma, hace pensar en Pirandello, con quien todo el teatro de Villaurrutia tiene muchos puntos de contacto. Pero Pirandello era una naturaleza

casi opuesta a la de Villaurrutia, y sus personajes, incluso los que no habían encontrado autor, se le llenaban de vida, se le hacían personas, no sabemos si contra su voluntad. Esto no le sucede nunca a Villaurrutia, ni siquiera en la *Teresa de La yedra*, que es seguramente el más "vivido" de todos. Pero tengo la impresión de que estos personajes no carecen de realidad por impotencia, sino que más bien *se abstienen* de la realidad, porque no creen en ella.

Un rasgo que parece contradecir a la poesía es el ejercicio del ingenio que abunda en el teatro. Pero si lo pensamos un momento, comprenderemos que el ingenio puro, el ejercicio gratuito del ingenio no puede brotar sino del nihilismo y la desesperación, cosas que hemos encontrado constantemente en la poesía. Por otra parte, la actividad teatral de Villaurrutia tiene lugar seguramente en una capa diferente, menos profunda, que la actividad poética. Pero el impulso primero de esta actividad tiene que originarse en un lugar profundo: en una necesidad de comunicación que, sin mucha fe, le hace intentar un lenguaje más fácil. Es, sin duda, el mismo impulso el que le hace escribir poesía, pero su poesía brota en un lugar tan central y desnudo que no prueba nada: la expresión, en la poesía, se hace más importante que la comunicación, lo tiñe todo y lo hace inconcluyente como experimento. Pero la comunicación palpable, comprobable, tenía que ser algo que un solitario desesperado como Villaurrutia no podía dejar de intentar hasta el final, y de ahí sin duda ese empeño que siempre puso en hacerse dramaturgo.

Encontramos también en el teatro la repetición de algunos temas que casi siempre pueden relacionarse fácilmente con la poesía. Hay en estas obras un momento en que el personaje o los personajes parecen despertar, pero no para ver claramente

te lo que fué sueño y lo que es vigilia, sino para quedarse, como en la poesía, sin más certezas que antes, pero con los ojos bien abiertos, en una mirada fija y sin esperanza.

El amor es casi siempre una especie de ilusión óptica que se desvanece en cuanto nos acercamos o cambiamos la perspectiva.

Los personajes, un día, se ven un instante con odio, con desprecio o con desilusión, y quedan como petrificados en ese instante, en esa visión que ya no les permitirá nunca volver a verse —o a ignorarse— como antes. En su última obra, *Juego peligroso*, Irene y Arturo parecen salvarse de esa visión de un instante que amenaza con perseguirles toda la vida. Pero este final huele mucho a superpuesto: en efecto, hace absolutamente incomprendible la maldición de Francisco:

"Porque ahora... ha destruido usted el amor de Arturo. ¡... ahora no podrá verla sino como a una extraña, como a una enemiga...! ¡... sé que usted no podrá, no volverá a ser de Arturo!"

La misma Irene dice:

"Ahora comprendo, Arturo. Sé que nunca me perdonarás."

A lo cual, inexplicablemente, Arturo contesta:

"... te he perdonado ya."

Pero se siente mucho que tienen más fuerza, más veracidad las frases de Francisco e Irene, que eso es en realidad lo que va a suceder, porque los dramas de Villaurrutia consisten siempre en acontecimientos que se abaten sobre unos personajes medio dormidos, para convertirlos en insomnes lúcidos, orgullosos siempre, desesperados casi siempre, aterrados a menudo, como su autor.

UNA obra de Carlos Solórzano.—Nos ocuparemos en primer término del estreno mundial de *El hechicero*, leyenda trágica en tres actos de Carlos Solórzano. La idea central de todo verdadero humanismo, la necesidad de construir un mundo nuevo, preside la pieza de Solórzano; queremos hacer notar, desde luego, lo insólito del tema en la dramaturgia de lengua española. La acción ocurre, advierte Solórzano, "en una pequeña ciudad sojuzgada, en los comienzos de esta Edad Media que aún no ha terminado". Desde el principio, un heraldo nos pone en contacto con la opresión, causa de la miseria y el hambre del pueblo. Y después, éste, sus cantos labrantíos, sus siembras infecundas y su esperanza, encarnada en el mago Merlín, incansable buscador de la piedra filosofal. Junto al mago se hallan su hija Beatriz, compañera fiel y constante, y la pareja pecadora, Casilda y Lisandro, mujer y hermano de Merlín, respectivamente. Mientras el sabio alquimista persigue sin tregua

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

la fórmula de la felicidad para entregársela al pueblo y salvarlo de la explotación, Casilda azuza a Lisandro con el propósito de que la libre de su marido —al que no le perdona su falta de ambición—, no sin antes arrebatarle el secreto de su poder para convertir en oro cualquier metal. Es así como Lisandro estrangula a su hermano. Cuando Beatriz los descubre trata de enemistarlos y, para ello, le dice a su madre que Lisandro la engaña, pues se había apoderado del secreto de la piedra filosofal y no quería comunicárselo. La madre, entonces, asesina a su amante. Pero, después de tanto crimen originado en la sed de oro, llega la buena nueva: las cenizas del quemado cuerpo de Merlín,

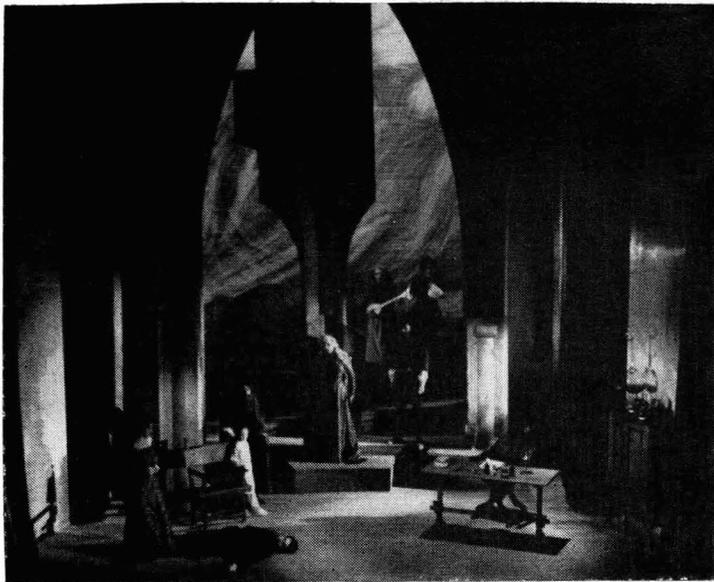
al esparcirse por orden del Duque sobre los campos, los ha fecundado. Es el triunfo del bien y la justicia, cuando más lejano parecía. No ha sido en vano la lucha de Merlín, ni bastaron las traiciones para derrotarlo.

La belleza y originalidad de la trama, su vigor y poesía son obvios, pero no en lo que atañe a su tratamiento y desarrollo. Por ejemplo, cuando Lisandro mata a su hermano no hay clímax, ni tampoco en el segundo asesinato, siendo que ambos debieran producir horror y, además, hacernos odiar el afán de riquezas, no el afán de los bienes colectivos, sino el minoritario.

La estructura de la obra también peca por defecto y no

por exceso. Las audacias, legítimas y sentidas, el atrevimiento de la concepción o, simplemente, su justeza, hubieran sido bien recibidas en una obra como ésta, enaltecedora y de altos vuelos humanísticos. Asimismo, la pulcritud del lenguaje no basta. La obra exigía el choque brillante de las palabras y la profundidad del pensamiento, la fuerza incontrastable del concepto. Son éstos los únicos motivos que justifican el teatro filosófico y los que pueden salvarlo en cuanto a que es género híbrido cuyas dificultades no son para contarse. Sartre, en *Le diable et le bon Dieu*, sobre todo, ofrece, al respecto, muestras de gran interés. Y desde luego, el *Fausto* de Goethe —objeto de la predilección de Reinhardt— proporciona el ejemplo máximo.

El teatro, por filosófico y conceptual que sea, tiene siempre un mínimo de imagen, pues la imagen es lo específicamente artístico. Cuando la imagen teatral se integra armoniosamente se produce el milagro de la estructura intachable, de



...transfiguró el desigual escenario...



...belleza y originalidad...

las situaciones apasionantes, de los personajes vivos, de la palabra oportuna. Entonces, y sólo entonces, es que la filosofía puede encontrar una expresión teatral convincente. Es también la posibilidad de que opere la *paideia* en el arte, de ese "enseñar deleitando" que debiera constituir la razón de ser del artista, como en los buenos tiempos clásicos.

Hay que agradecerle a Carlos Solórzano la actualización de un mensaje siempre necesario, y más ahora, pero también le deseamos una cierta malicia —¿podrá él que parece tan bondadoso?— al abordar, lo mismo en filosofía que en literatura, los grandes problemas del hombre.

Algo de esa malicia —que es perspicacia, conocimiento, emotividad, facultad de sorprender, han tenido el director Charles Rooner y el escenógrafo Miguel Prieto. Transfiguraron el desigual escenario del Teatro del Seguro Social, dándole un marco exacto y admirable a *El hechicero*. La forma en que Prieto y Rooner resolvieron el problema de situar la acción —unas veces simultáneamente y otras sucesivamente— en los campos, en la plaza y en el gabinete de Merlín, es encomiable. Entre los actores destaca José Luis Jiménez —gesto y voz impresionantes—, en el papel de Merlín. La señora Manzano resulta falsa e insoportable. No es disculpa que su personaje carezca de trazos bien definidos.

• *"Toda una dama"*, de Luis G. Basurto.—Esta "pieza dramática" en tres actos ha sido montada con gran éxito en la temporada de la Unión Nacional de Autores. Tiene un corte benaventino y cualidades innegables de construcción y diálogo. La acción se desarrolla en una casa linajuda, en torno de la figura de doña Carlota, representada en la escena por

doña Prudencia Grifell. El núcleo de la obra se encuentra en el problema sentimental de Lorenza, sobrina de doña Carlota, personaje creado por María Teresa Montoya. La solución que da el autor al problema, pero, sobre todo su planteamiento, denota un talante católico. A nuestro modo de ver en esto radica su importancia, ya que, precisamente, la escena mexicana y, en general, las letras patrias, se resienten de la falta de actitudes netamente católicas. Por ello, la pieza de Luis G. Basurto, poseyendo cierta dignidad e indudable amenidad, resalta de inmediato. Su título no revela la esencia de la trama y, por lo mismo, no es conveniente. Se podría llamar con mayor exactitud *La reconciliación* y llevar como subtítulo: *Antes la muere que el divorcio*. Como en las comedias de Benavente, en *Toda una dama* apunta a veces cierta crítica social, que Basurto pone en labios de doña Carlota y de Rogelio, esposo de Lorenza protagonizado por Francisco Jambrina. Sobre las agudezas de doña Carlota queremos observar, de paso, que no responden a la mentalidad de una dama aristocrática; revelan demasiada inteligencia.

La pieza de Basurto resulta muy superior a las que ya conocíamos de él y rebasa el nivel medio de nuestra raquítica producción teatral; sin que por ello pueda calificarse con adjetivos excesivos. En lo que atañe a su interpretación, hay que dejar constancia del profesionalismo de sus actores, es decir, de sus "Tablas", pero también de la irresponsabilidad de doña Prudencia y de la señora Montoya; en la noche que nos tocara ver la obra no se sabían sus papeles, oían mal al apuntador (¡todavía el lastre del apuntador!), tergiversaban las palabras, etc., etc.

• *Teatro clásico.*—*El médico a la Fuerza* de Molière fué presentado en el teatro de la Capilla. Desde que Jovet la puso en Bellas Artes no habíamos tenido oportunidad de gozarla. La farsa de Molière se resintió de una adaptación idiomática españolizante, plagada de expresiones como "voto al chápиро", "pardiez" y un vos muy molesto. Además la dirección de Antonio Passy, aunque muy ágil y dinámica, careció de efectividad estética. Tenemos entendido que Passy repitió simplemente la concepción de la obra proyectada por él y Brígida Alexander en los canales de la televisión, durante la serie "Se levanta el telón".

Mucho más artístico y convincente resultó el monólogo en un acto de Chéjov titulado *Sobre el daño que hace el tabaco*. Trata de la ilustración del hombre medio, de un pobre sabio martirizado por su mujer. La caracterización de Passy fué espléndida, aunque al final le faltó un temblor emotivo acentuado que comunicara toda la fuerza trágicómica del personaje.

En cualquier forma, hay que agradecerle a Novo la iniciación de la temporada de teatro clásico que tanta falta nos hacía.

• *Teatro Universitario.*—*De esta agua no beberé*, de Alfredo de Musset es la comedia romántica puesta ahora por el Teatro Universitario. La frivolidad, como valor estético, debería ser el mensaje de la pieza de Musset. Para ello, había que revestirla de soltura y elegancia en los movimientos escénicos y en el carácter de los personajes. Espumosa y burbujeante, obras como ésta se tienen que bailar más que actuar. El director Julián Duprez no lo comprendió así, a pesar de que le ayudaban una buena traducción de la come-

dia y la acertada concepción escenográfica de Miguel Prieto. Los personajes resultaron sosos y pesados, especialmente, por culpa de actores y director, el de Beatriz San Martín y el de Alfredo Varela Jr.

• Antes de hacer un breve balance de los concursos en Bellas Artes, queremos referirnos a un ejemplo de teatro auténticamente profesional, cosa rara en nuestro medio. Se trata de *El hombre del paraguas*, comedia policiaca de W. Dinner & W. Morum, presentada en el teatro Arena, local verdaderamente único en su género y una aproximación mexicana al teatro en redondo que tanto éxito logra en Francia y Bélgica. De modo que el interés del Teatro Arena está —más que en las obras seleccionadas, a veces francamente mediocres—, en el montaje escénico que aprovecha a maravilla el recinto de lo que fuera un centro nocturno.

• El Primer Concurso Nacional de Grupos Teatrales de los Estados y el del Distrito Federal significaron un triunfo para el INBA, por la enorme afluencia de público y porque han constituido un estímulo para las diversas voluntades que conjugan una representación escénica.

En lo que se refiere al Concurso de Teatro Foráneo, el doctor Andrés Iduarte, entonces director del INBA, señalaba con mucha cordura: "La capital de México, en donde se realizó el injerto de dos grandes culturas, que tiene la solera y el prestigio de haber sido la sede de una de las más altas del mundo indígena, y que disfrutó y disfruta de la mestiza del virreinato y la independencia de la cosmopolita de nuestros días, no es única, sino solamente mayor: y mucho más grande será cuando ella dé todo su esfuerzo a las provincias, y cuando las provincias

le traigan prematuramente el suyo. Este concurso es un primer paso modesto; pero es, también, un memorable acontecimiento." Esta ósmosis indispensable entre la capital y la provincia es una de las bases obligadas de todo desarrollo cultural. Frente a ella y ante el estímulo del público tan nutrido y el acicate de los premios, ¿qué importa ese notorio aldeanismo de que dieran pruebas la mayoría de las obras, no sólo en el concurso foráneo, sino en el distrital? Cierta que contra la opinión de un conocido crítico y comediógrafo, que fuera jurado en el concurso de provincia, se



O Cangaceiro, cine ejemplar

EM. Forster, en su célebre *Aspects of the Novel*, propone deslindar un terreno especial: el de la novela profética —entendiéndolo, no como juego de augures, sino como un tono de voz, un acento, más música que palabra, más canto que lógica, y en cuyas páginas operan la compasión, la humildad en su justo lugar, y la suspensión del humor. Cuatro ejemplos servirán para aclarar la intención del eminente crítico y novelista británico:

1) "Oh, perdonaremos, perdonaremos, antes que nada perdonaremos todo y siempre... Tendremos esperanza en ser, nosotros también, perdonados. Sí, pues todos, cada uno de nosotros, nos hemos hecho mal los unos a los otros, todos somos culpables".

2) "... y ofreció una oración tan hondamente devota que parecía hincado y orando en el fondo del mar".

3) "La Resurrección es a la vida, no a la muerte. ¿No habré de ver a los nuevamente levantados caminar entre hombres perfectos de cuerpo y espíritu, enteros y contentos en la carne, viviendo en la carne, amando en la carne, procreando hijos en la carne... perfectos sin cicatriz o mácula?... ¿No es éste el período de la hombría y del goce y la plenitud, después de la Resurrección? ¿Quién será oscurecido por la muerte y la cruz, resurrección, y quién sentirá miedo de la mística, carne perfecta, que pertenece al cielo".

4) "Y lo que más me irrita es esta prisión destrozada... Estoy cansada de vivir encerrada en ella. Ansío escapar hacia aquel mundo glorioso, y permanecer siempre allí: no viéndolo, opaco, al través de las lágrimas, y anhelándolo en las paredes de un corazón doloroso; sino realmente con él, y en él".

El primer fragmento corresponde a *Demonios* de Dostoi-

EL CINE

Por FOSFORO II



Sacrificio de la profecía al melodrama

evsky; el segundo a *Moby Dick* de Melville; el otro a *El arco iris* de Lawrence; y el último fué escrito por Emily Brontë en *Cumbres borrascosas*. Son precisamente estos cuatro novelistas, los escogidos por Forster como "proféticos" en el sentido ya señalado: coloquemos, frente a frente, las vidas ficticias del Príncipe Mishkin, el Capitán Ahab, Kate Leslie y Heathcliff, por una parte, y de Elizabeth Bennett, el viejo Goriot, Lucy Tantomount y Mr. Dodsworth, por la otra, y observaremos que mientras la primera línea se desploma y yergue en un clima de tormenta y explosiones que acaba por lograr un abrazo, penoso y tierno, entre nuestros cuatro personajes, lo segunda seguirá, cargada de *bon sens*, rutas aisladas de perspicacia femenina, amor paterno, frustración y éxito industrial.

Piedad universal y salvación por la culpa, filtradas lentamente, en Dostoievsky; comunión en la carne y en las esencias negras de la naturaleza y el espíritu, comunicadas al lector mediante un puñetazo en el plexo solar, en Lawrence; energía pasional, fuente común de mal y bien, arrastrados en un viento sórdido, en Emily Brontë. *Wuthering Heights*, islote aislado de la novela inglesa, sigue viviendo su existencia de volcán oscuro al lado de los campos cultivados por la urbanidad de Thackeray, cerca de los recibos provincianos de Jane Austen, rodeado de los curatos parsimoniosos de Mr. Trollope. En el fondo de su cráter, la grande reclusa abre las ventanas de la niñez al paisaje de roca y bruma, a la sombra del puritanismo, a las tumbas grises de Yorkshire. Pero también, a un universo literario que ha

debe buscar la expresión de problemas vivos y auténticos más que la sustitución mecánica de los sainetistas españoles por unos muy dudosamente mexicanos. Esperamos que entre las cláusulas de futuros concursos figure una —la más importante— sobre el carácter de las obras. En efecto, ¿cómo aceptar en concursos nacionales piezas insulsas y bobas, carentes de fantasía y realidad, de forma y contenido? Exíjase más y se obtendrá mejor resultado, incluso para normar el criterio de los jurados, inconsistente y excesivamente vulnerable, si lo juzgamos por los premios otorgados.

quedado en el milagro de unos cuadernos de infancia en que los ciclos de la epopeya, las sagas, la fantasía más pura, se tejen en la comunidad diminuta de los cuatro hermanos Brontë. De la conjunción del árido mundo de los "moorlands" con el brillante de la visión infantil, del aprisionado en el curato de Haworth con el liberto en la sangre de Emily, habría de nacer el relámpago de *Cumbres Borrascosas*.

Lo apuntado permite percibir el terror que una "adaptación" de la gran novela al cine debe inspirar en todo mortal dotado, así sea en forma mínima, de la noble *verecundia* ciceroniana. En 1939, Hollywood lo intentó, logrando el director William Wyler un excelente melodrama, y nada más. Sólo en los actores —notablemente, Lawrence Olivier— pudo distinguirse algo de la pasión dislocada de la novela. Por lo demás, desapareció el ambiente preñado de la novela para dar lugar al clásico "sob story". En la nueva *versión* mexicana, basada en la novela, ha sucedido lo contrario: el director Buñuel, supo recrear la atmósfera de la obra, pero se vió irredimiblemente traicionado por un conjunto pésimo de actores, ajenos por completo a aquellas pasiones —cito nuevamente a Forster— que envuelven a los personajes, en vez de habilitarlos, como nubes generadoras de estallido y furia. Donde debemos sentir el horror de un fuerte sentimiento que, al ser rechazado, se pervierte hasta ser salvado por la misericordia, sólo vemos desfilar al eterno Currito de la Cruz, sumamente mal encarado: Jorge Mistral. Donde debe obrar la soberbia de Cathy, elemento que al torcer la pasión de Heathcliff la envilece, nos topamos con los berrinches de la Niña Minú: Irasema Dilian. Y la profunda intuición creadora de Luis Buñuel, que en ciertos momentos

brilla como un látigo, a la postre cae sofocada por la ineptitud de los actores, depositarios de la operación humana que da su significado último a *Wuthering Heights*.

Buñuel es un director que no admite vedettes. Allí donde hay una personalidad prefabricada por las usinas de la industria que pese a todo también es un arte, las peculiares dotes del director encuentran una barrera de cemento. Buñuel —como otro gran artista del cine, Pabst— necesita alternar la fluidez y la concentración de sus obras sin el tabú de las marquesinas: recoger, fabricar, tirar y torcer los objetos, naturales y humanos, que su cámara observe, sin más dictado que el de las extrañas iluminaciones que siguen siendo su aportación poética al cine. Mucho de lo que la ley de Gresham cinematográfica exige se respete, Buñuel tiene que sacrificarlo, y en esta ocasión, sus *Abismos de Pasión* no admitieron que se pasara por las armas la especial configuración en que descansa y subsiste la "popularidad" de una estrella de cine. Esta nada tiene que hacer en una película de Buñuel; y mucho, en cambio,

las caras de mineral maldito de *Las Hurdes*, los dedos de las estatuas de *La edad de oro*, la basura enojada de *Los olvidados*, las escaleras de *El*.

Abismos de pasión logra, gracias a Buñuel, cierto atisbo del ambiente "profético" de la novela. La significación concreta de *Wuthering Heights*, por causa de la adaptación, se encuentra ausente. Esa significación la construye Emily Brontë en cinco períodos: el primero, el fluir de la pasión de Heathcliff y la identificación de Cathy en él: ¡"Soy Heathcliff! Siempre, siempre, está él en mi pensamiento: no como un placer —del mismo modo que yo misma no siempre soy un placer para mí— sino como mi propio ser"; el segundo, la soberbia de Cathy que, al rechazar a Heathcliff para casarse —voluntariamente— con Linton, envenena la sana energía de aquél; el tercero, el regreso de Heathcliff y el tema de la frustración que engloba la tortura y la fuerza del amor; el cuarto la muerte de Cathy, y, aquí, la venganza de Heathcliff ejercida sobre todo lo que a Cathy rodeó; el quinto, la reconciliación, la contrición y el aniquilamiento

del odio mediante el amor de la joven Catherine —hija de Cathy y Linton— y Hareton, vástago de Heathcliff e Isabel. Esta última gran solución, sin la cual todo el devenir de la obra yace mutilado, ha sido escatimado por la adaptación, que, en su aspecto estrictamente anecdótico, se ha situado dentro de los estrechos límites del melodrama. Tal parece ser el destino cinematográfico de *Wuthering Heights*. En sus páginas, la palabra sigue regalando una visión de profundidad poética que, ¡hé-las!, la imagen móvil quizá nunca llegue a alcanzar, pese a Buñuel y los fondos musicales de Wagner.

- *O Cangaceiro*, es una gran película latinoamericana, que en su honradez y hermosura, delata una riqueza de intención generalmente ajena a la colosal ingenuidad que caracteriza a las películas fabricadas en España, México y Argentina. Malicia y ternura van integrando la inteligencia visual de *O Cangaceiro*, donde las nubes no brillan para asombrar a los Festivales, sino para integrar plenamente un paisaje humano, de brutalidad, calor escondido, música que es la única

voz del hombre cercado por una naturaleza que, imprevista por Pascal, es más fuerte que los hombres, y además lo sabe. ¡Cuántas cadencias propias revela, en su correr de imágenes elocuentes, el film de Lima Barreto! La presencia del feroz capitán Galdino Ferreiro es la de todos los caciques tropicales de este Continente, la altivez, la bárbara vanidad, el humor ladino, la tremenda energía malgastada de los "cabras de peste" que forman la banda de Galdino Ferreiro, nos identifican en la base.

Nuestros productores de cine deben concurrir en masa a ver *O Cangaceiro*: allí encontrarán el ejemplo de cómo hacer cine, de fuerte savia nacional, sin miedo al contacto con lo propio, pero que, al recrearlo con arte y sinceridad, lo hace patrimonio de todos; allí encontrarán el caso concreto de una película en qua la belleza visual jamás se aparta del contenido humano de la obra; allí encontrarán una veta que se nutre de la imaginación, de la crítica, del darse cuenta de los hombres y la naturaleza propias: es decir, de todo lo que aún no hace acto de presencia en el cine mexicano.

• LA FILARMÓNICA DE LA CIUDAD DE MÉXICO inició su temporada con un magnífico "Programa Mozart" bajo la dirección del músico suizo Antonio De Bavier. La pianista Angélica Morales interpretó el Concierto en do mayor (K 467) y Salomons, Kraus, Van Den Berg y Anastasio Flores participaron en la "Sinfonía Concertante" tocando fagot, corno, oboe y clarinete. Un concierto con obras de Mozart es siempre mucho más que un concierto; quiero decir que, escuchando la música de Mozart, experimentamos no solamente el llamado placer de la música sino algo mucho más desinteresado y más limpio: la intuición en nosotros de una inocencia de la que no nos avergonzamos. Merecidos

LOS CONCIERTOS

BALANCE DE MEDIO AÑO

Por Salvador MORENO



Escultura colonial mexicana. México, D. F.

chadas, la Obertura "Manfredo" de Schumann sobre el famoso poema de Byron y la deliciosa "Sonata pian e forte" del veneciano del siglo XVI Giovanni Gabrieli. El famoso director alemán Erik Kleiber continuó la serie de estos conciertos con programas "Festivales", lo que dió a la temporada solidez y seriedad.

- LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL comenzó su corta temporada dedicando su primer concierto a la memoria del profesor Luis Moctezuma, recién desaparecido. Las obras, principalmente para piano y orquesta, estuvieron a cargo de algunos de los discípulos más conocidos de este maestro, bajo la dirección de Pablo



Mozart

aplausos recibió De Bavier por su interpretación seria y respetuosa, aplausos que le fueron

reiterados en el concierto siguiente en el que sobresalieron, quizás por lo poco escu-



Stravinsky

Moncayo. Continuó la serie de dos conciertos más Herrera de la Fuente, teniendo como solista al joven Hermilo Novelo que interpretó en uno de ellos el concierto para violín de Tchaikovsky y en el otro el de Rodolfo Halffter. Estos conciertos fueron repetidos en calidad de conciertos populares.

• LA ORQUESTA SINFÓNICA DE BAMBERG fué una de las sorpresas de la Exposición Alemana que nos visitó por el mes de marzo. Sus programas estuvieron formados con obras del período romántico (excep-



Schoenberg



Manuel M. Ponce

to la "Nobilísima Visione" de Hindemith) con Beethoven a la cabeza. La orquesta estuvo dirigida por Joseph Keilberth. Esta orquesta, que no pertenece a ninguna de las ciudades más cultas de Alemania, sino a la industrial de Bamberg, fué motivo de la admiración del público mexicano.

• EL INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES organizó una importante serie de conciertos que se realizaron los lunes de cada semana durante poco más de dos meses. En estos conciertos participaron algunos de los concertistas mexicanos más



"La música", por Zendejas. Museo Nacional

distinguidos y algunos extranjeros invitados. La tendencia principal fué la de dar a conocer el mayor número posible de obras del repertorio moderno y de "última hora". El Cuarteto de México se distinguió con la "Suite Lírica" de Alban Berg. Los "Contrastes" de Bartok, a pesar de sus dificultades fueron "dichos" con éxito por el violinista Hermilo Novelo, el clarinetista Anastasio Flores y la pianista Raquel Mintz. Otro de los conciertos estuvo dedicado a la audición de sonatas de autores alemanes contemporáneos. Sonatas para violín y piano a cargo de Karl Freund y el pianista Armando Montiel. Los autores, absolutamente desconocidos aquí, fueron Harold Genzmer, Hoéller y Fórtner. La pianista Sulamita Koenigsberg "tocó" las Seis Piezas Breves de Schoenberg y las Seis Danzas Búlgaras de Bartok, obras difíciles de juzgar, sobre todo la primera, que no han podido salvar su interés de laboratorio (junto a ellas las complejidades de Brahms, tantas veces inútiles, parecieron fáciles y simples y resultó más agradable el grupo de "lieder" alemán que cantó Thelma Ferrigno acompañada por Francisco Savin). En otro de los conciertos se escuchó la Sonata para violín y cello de Ravel con María Teresa Dauplat en la parte de piano. Los compositores mexicanos estuvieron representados por Chávez, Sandi y Halffter con obras ya conocidas. La Orquesta de Cámara fué dirigida con poca fortuna por Herrera de la Fuente. El compositor alemán-norteamericano Alejandro Semmler también la dirigió y dió a conocer con ella algunas de sus obras. Fué

Humberto Zanolli quién, con verdadera musicalidad, ofreció uno de los mejores conciertos interpretando, simplemente, la Primera Sinfónica de Beethoven.

• LA ASOCIACIÓN MUSICAL MANUEL M. PONCE realizó brillantemente su sexta temporada de conciertos, la más extensa de cuantas ha organizado. Sería prolijo nombrar aquí a todos los artistas que tomaron parte en las dos series de diez conciertos cada una. Pero no dejaremos de mencionar el de Tomás Marín, el joven violinista que se presentó por primera vez ante el público en un concierto formal y a cuyo éxito contribuyó sin duda la colaboración del pianista Armando Montiel. La contralto Belén Amparán sorprendió no sólo por la calidad de su hermosa voz sino por la comprensión de las obras interpretadas. El Conjunto Vocal "María Bonilla" y la Sociedad Coral Universitaria tuvieron a su cargo un Programa Bach que no resultó a la altura esperada. Uno de los grandes éxitos del medio año de conciertos que estamos reseñando fué el del Trío Clásico de Alientos en su primer concierto ante el público. Sus componentes, el clarinetista Anastasio Flores, el oboísta Sally van Den Berg y el fagotista Louis Salomons, fueron entusiastamente aplaudidos. El Cuarteto de México en el programa conmemorativo del sexto aniversario de la muerte de Manuel M. Ponce incluyó uno de sus cuartetos, poco o nada conocido y que es sin duda una de las obras más importantes de la música moderna mexicana. El concierto de la compositora María Teresa Prieto

atrajo a la Sala Ponce a casi todas las personalidades de nuestro mundo musical. María Teresa Rodríguez con un importante programa, serio y largo, sostuvo el interés del mucho público que la sigue, demostrando, una vez más, su gran capacidad de concertista.

• LA ORQUESTA SINFÓNICA NACIONAL inauguró su "Temporada de Primavera" con Carlos Chávez en el "podium" en lugar de Clemens Krauss como estaba anunciado, ya que el gran director austríaco tuvo dificultades para



Alban Berg



Clemens Krauss

entrar al país. Krauss continuó la serie iniciada por Chávez y a su muerte, ocurrida poco después de uno de sus conciertos dominicales (el 16 de mayo) fué contratado el checo Swo-boda, para dirigir únicamente uno de los dos conciertos en que participó Szigeti, por falta de un director mexicano competente, según se dijo. Sergiu Celibidache dió fin a la temporada brillantemente.

• CARLOS CHÁVEZ después de dirigir con el éxito de siempre la Sinfonía de Juan Cristián Bach, la de la cantilena del

oboe, interpretó con la falta de éxito de siempre la Quinta de Beethoven. Los "tempi" según el metrónomo marcado dá a la Sinfonía un carácter al parecer poco beethoveniano. Esto es lo que hace decir al crítico Adolfo Salazar que "Chávez convierte a esta Sinfonía en la Sinfonía del Triunfo, en lugar de ser la de la duda y la del hombre que se debate contra el destino" (*Novedades*, 2 de mayo de 1954). En desquite, Carlos Chávez estrenó con éxito casi unánime de la crítica y cierta aprobación del público, menos injusto que en otras ocasiones, su propia Quinta Sinfonía para Orquesta de Arcos.

• CLEMENS KRAUSS tuvo el tino de procurar acomodarse a las posibilidades de nuestra orquesta sin esperar a que ésta se acomodara a las suyas, como lo pretenden inútilmente otros eminentes directores. Gracias a ello pudimos escu-



María Teresa Rodríguez

char versiones equilibradas de algunas obras maestras de la música alemana. En uno de sus programas (en el último que habría de dirigir en su vida) figuró el Concierto N° 2 para piano de Brahms, con Angélica Morales que fué justamente ovacionada.

• SERGIU CELIBIDACHE tiene otra actitud ante la Orquesta. Como parece interesarle más la envoltura de la música que la música misma, pone en juego sus magníficas dotes de director virtuoso y logra versiones que cierto público, como es natural, le agradece. Busca el éxito por ese camino para no parecer mediocre, aunque resulte incompleto, y quiere disimular esa falla dándonos una mitad de la música con la tranquilidad de conciencia de quien lo dá todo. Cuando alguna obra coincide, como las Fiestas Romanas de Respighi, con esta actitud trivial el éxito y la excitación son clamoro-



Sociedad coral universitaria

sos. En otras obras menos triviales o por lo menos más conscientemente triviales como las "Saudades do Brazil" de Milhaud, el subrayado es insoportable y del peor gusto. Pero como en todo puede existir cierta perfección, hay que reconocer que en su género Celibidache es maestro.

• JOSEPH SZIGETI en sus dos conciertos con la Orquesta Sinfónica provocó cierto malestar en un público de oídos supersensibles, con algunas desafinaciones, sin duda ciertas, ya que este gran violinista parecía incómodo por la falta de fluidez de nuestra orquesta. Esas personas seguramente no pudieron apreciar la calidad excepcional de este artista en sus dos recitales acompañados al piano, maravillosamente, por Carlo Bussotti. Tartini, Bach, Beethoven, Ravel, Bartok y Prokofieff fueron interpretados con la perfección y la sensibilidad que solamente los grandes artistas pueden reunir.

• EL CUARTETO DE BUDAPEST uno de los más prestigiados del mundo, ofreció seis conciertos en el Palacio de Bellas Artes, conciertos especialmente concurridos por un público entusiasta que pudo aplaudir con admiración y perplejidad, lo mismo la música de Mozart,

Beethoven o Schubert, ya en la masa de la sangre de todo auditor de conciertos, que la más intelectual de Ravel o Milhaud (el Cuarteto de Debussy junto a los anteriores parece un fenómeno natural y maravilloso de la música) o una de las más difíciles de "hacer oír": el Cuarteto N° 6 de Bartok. Si el público pudo aplaudir por igual unas y otras se debió sin duda al poder de convicción de estos intérpretes. Los conciertos fueron auspiciados por la Sociedad de Música de San Angel, que por el mes de marzo presentara al nuevo Cuarteto Lerner. Conciertos en que también se escucharon otros instrumentos, ya que estuvieron incluidos un quinteto de Mozart, otro de Brahms, un septeto de Beethoven y un octeto de Schubert.

• ALEJANDRO SEMMLER, el compositor alemán de nacionalidad norteamericana, presentó en el Instituto de Relaciones Culturales de la Embajada Americana un programa con sus propias obras. Semmler, además, trató sin éxito de estrechar las relaciones entre los compositores mexicanos y los de su país de adopción, mediante reuniones en las que se discutió sin mucho orden, y el esfuerzo de Semmler no pudo madurar.



Trio clásico de alientos

• En la SALA MOLIÈRE escuchamos algunos recitales; entre otros el de la soprano Amparo Guerra Margáin, de la violinista francesa Colette Frantz y otro más de canto de Socorro Carrasco. En la SALA PONCE, la soprano Mary Ramírez, la cantante centroamericana Yolanda Martínez y otros artistas más. Coincidiendo con la Semana Santa el ORFEÓN INFANTIL MEXICANO, dirigido por Humberto Zanolli, cantó con éxito el "Stabat Mater" de Pergolese. En el CONSERVATORIO además de algunos conciertos de carácter escolar se rindió homenaje a los viejos maestros Saloma, Rocabrana y Vizcarra y en él tomaron parte Tomás Marín, Gloria Zápari, Rosa Rimoch y Armando Montiel. La violinista Celia Treviño con Salvador Ochoa en el piano se dejó oír en Bellas Artes y el pianista Gerhardt Muench en una Galería de Arte de San Angel



Armando Montiel

dió un concierto con obras de autores modernos.

• EL INSTITUTO NACIONAL DE LA JUVENTUD MEXICANA que dentro de sus múltiples actividades concede a la música un lugar de honor, durante la primera mitad del año dedicó a la juventud y al público en general seis conciertos, siendo el primero el de nuestra Sociedad Coral Universitaria. También, para su prestigio, el de la pianista María Teresa Rodríguez en su primer recital después de su regreso de Europa. La organización de estos conciertos estuvo bajo el cuidado del joven pianista Ramón Mier.

• LA ASOCIACIÓN DE AMIGOS DE LA GUITARRA a partir de febrero, en el local de la Asociación Ponce, inició sus actividades con un concierto mensual (el último sábado de cada mes). La modestia de sus miembros que tan de acuerdo va con la discreción sonora de

ese instrumento, da a sus reuniones el carácter de intimidad que a música de ese género le corresponde. Además de los guitarristas Guillermo Flores, Abarca, Alberto Salas y otros venidos de los Estados para participar en estas reuniones, tuvimos la oportunidad de aplaudir a dos artistas holandeses: el señor Frederic Mülders y su esposa, quienes to-

caron obras para dos guitarras, para guitarra y flauta (recorder) y para guitarra y voz.

• En la ESCUELA NOCTURNA DE MÚSICA un pequeño grupo de alumnos animados por Rodolfo Revilla y Aurelio Cervantes, han organizado algunos conciertos dentro y fuera del plantel a beneficio de la

escuela y de la revista mensual *Partitura*, que ellos mismos editan.

• SIGI WEISSENBERG, el poderoso pianista, bien conocido y admirado del público mexicano, dió en Bellas Artes dos únicos recitales (presentado por la Asociación Musical Daniel). Fueron éstos unos de los últimos conciertos del me-

dio año que hemos reseñado y que finalizó así, brillantemente.

• Para el nuevo semestre de conciertos, la ciudad de México contará con una nueva organización a la que deseamos el mayor éxito. Su nombre es ASOCIACIÓN DE CONCERTISTAS MEXICANOS.

La imaginación del poeta han correspondido, en la historia del pensamiento, tendencias filosóficas más o menos afines. El último alcance que se puede designar a la poesía no sólo ha de ser la reducción psicológica, en fórmulas graduadas exclusivamente por el poeta, sino que en ella se han de advertir afanes que, por definición, preocupan a la filosofía desde su nacimiento. "Se puede decir —cree Jean Wahl— que la poesía y la metafísica tratan de los mismos temas, con técnicas diferentes."¹ Porque al árido resolver problemas a que la filosofía se entrega, la poesía lírica responde con un prolífico plantear cuestiones no siempre de posible resolución. La filosofía atiende a decir la última palabra mientras la poesía, por su parte, intenta pronunciar la primera. A veces, aquélla convierte en teorema lo absoluto; y, siempre, ésta hace ascender a lo absoluto las preocupaciones cotidianas. La disparidad entre una y otra, empeñadas cada cual en reducir el mundo y el tiempo a las capacidades del concepto o de la palabra, ha conducido a que entre filósofos y poetas haya a menudo contrarios puntos de vista, derivados de las disímiles orillas desde donde arrancan la aplicación de sus propósitos. Si bien es cierto que el hombre no se baña dos veces en la misma corriente, también es verdad que "ama aquello que no ha de mirar dos veces".

Un espejismo muy común incita a los poetas a pensar que lo que un verso encierra constituye el meollo de lo que los filósofos de épocas posteriores habrán de desarrollar. Convencidos de que la imagen antecede al concepto, creen preceder, por decirlo así, al esbozo de la futura obra filosófica; es decir, como si la imagen intuída fuera el paso previo a la racionalización del discurso. Hablar de "una rosa en las tinieblas", reconocer los espectros que recorren a ciertas horas la imaginación, descubrir comunicaciones con la naturaleza por medio del amor,

LIBROS*

emprender el disciplinado descenso a los infiernos de lo inconsciente, alentar el dolor como forma de conocimiento, convertir el universo en alma, tocar el cielo al tocar un cuerpo humano, estas y muchas otras son imágenes y palabras —gratas todavía al poeta contemporáneo— que integran ese universo poético en el cual se ha querido ver un primer eslabón de la filosofía. Novalis daba ejemplo de cordura al aconsejar el olvido de esa aparente riña suscitada por cuestiones de precedencia. "Sin filosofía —dice en sus *Fragmentos*— los poetas son imperfectos; sin poesía, son imperfectos los pensadores y los críticos."² No iba más cerca Shelley al asegurar, en su *Defensa de la poesía*, que la distinción entre filósofos y poetas había sido ya superada. De esa hermandad entre pen-



Baudelaire

EL ALMA

ROMANTICA

Por Ali CHUMACERO



Novalis

samiento e inspiración, el romanticismo europeo hizo aflorar a la conciencia la magia que irrumpe como fuego purificador de las almas. Por esa

misma puerta, otros abocarán en el subjetivo recurso de desalojar del espíritu todo concepto ajeno al del amor: Hölderlin exigía, por ejemplo, honrar el alma de los amantes, porque el ser divino habita en ellos. El de más allá, fidelísimo a las ideas aceptadas, hará del desorden el pan de cada día, y no serán escasos los que se recogerán en la intimidad de la noche o de la muerte como el viajero que torna a casa antes de empezar la aventura. En todo ello, los estados mentales propios del poeta incrementan la ordenación del caos y dejan fluir el alma colectiva circuida por palabras traducibles en conceptos. El conflicto personal descubre por ese medio la comunidad de los hombres, que delegan en el poeta la tarea de relatar sus horas de

soledad y traducir aquello que deseaban fuera expresado. En su anhelo de revelación, la poesía resulta ser lo realmente absoluto, y la palabra ya no es solamente "un movimiento del espíritu sino el espíritu en movimiento".³

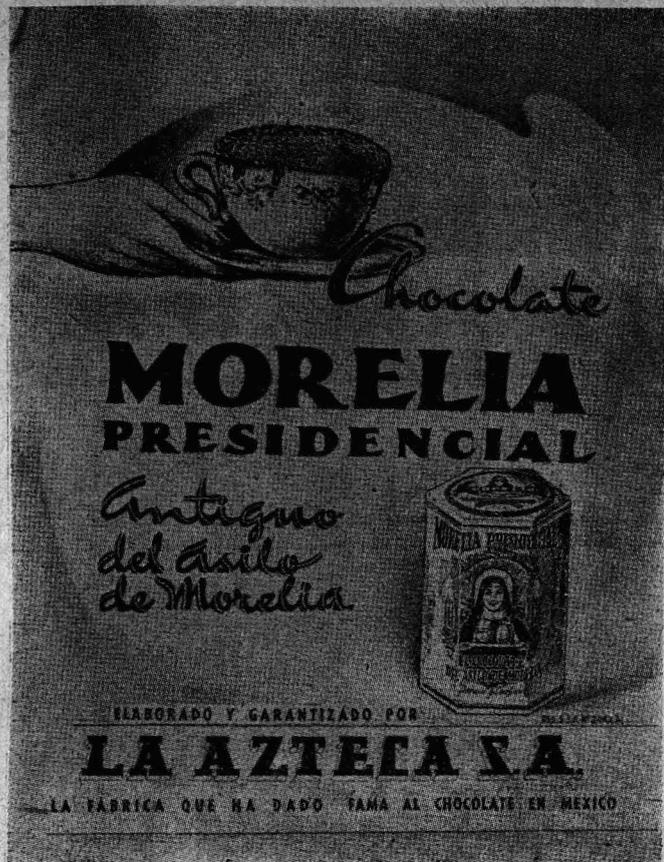
De estos conflictos y enlaces entre filósofos y poetas, incasantes en todo tiempo e incrementados al desarrollarse las escuelas románticas, se hallan testimonios constantes en *El alma romántica y el sueño*⁴ de Albert Béguin. Con sobra de razones caracteriza el parentesco que existe entre los poetas alemanes y franceses del siglo pasado, predispuestos todos a internarse con similar tesón en los campos de la filosofía y de la literatura. Sus argumentaciones deslían definitivamente el casi mítico prejuicio de considerar el romanticismo como una actitud que confía la obra de arte a la negación de las reglas y el buen sentido. Béguin persigue estrechamente esa correlativa existencia de las ideas y las imágenes. Nunca la literatura



Hölderlin

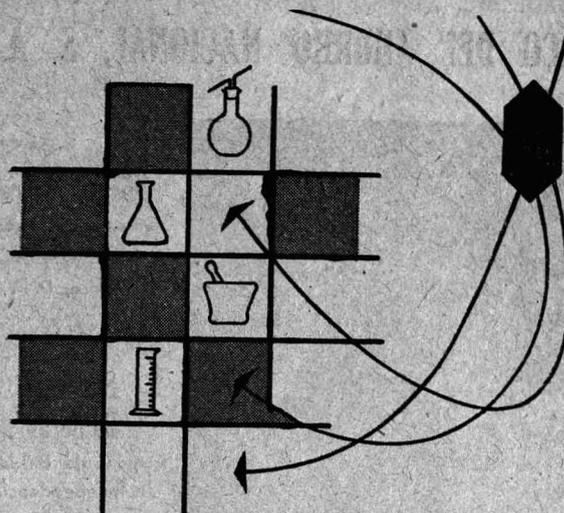
había ocurrido con tal fiebre a la indagación de sus propios

* Notas de Eduardo Lizalde, Carlos Valdés, José Joaquín Romo y Enrique González Rojo.



Chocolate
MORELIA
PRESIDENCIAL
Antiguo del Asilo de Morelia
 ELABORADO Y GARANTIZADO POR
LA AZTECA S.A.
 LA FABRICA QUE HA DADO TAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

ARTICULOS DE FISICA, REACTIVOS,
 MATERIAL PARA LABORATORIO



SCHINKEL, S.A.

Av. Isabel la Católica No. 1

Tels. 18-60-04, 13-02-36

"Schinkel, S. A."

"Schinkel, S. A."

Sucursal Puebla:

Almacén:

2 Norte No. 211

Chihuahua No. 101 (Col. Roma)

Puebla, Pue. Tel. 60-76

Tels. 14-45-80, 14-49-16

INDUSTRIA NACIONAL QUIMICO FARMACEUTICA, S. A. de C. V.

y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BEHRING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero 174

San Juan de Letrán 24

Insurgentes Norte 200

Atenas 38-B

Av. la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. la Paz y Tecoyotitla

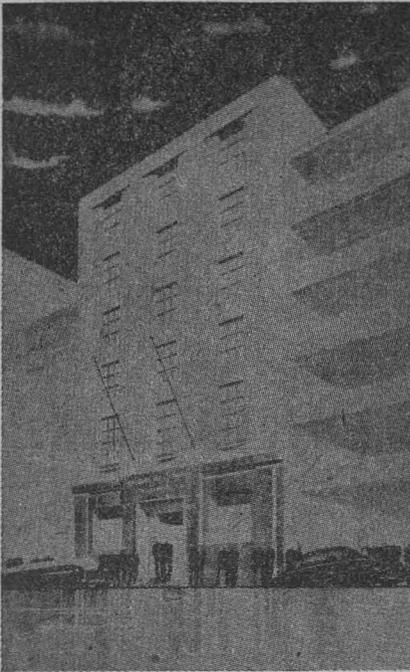
Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



Oficina Matriz:
Venustiano Carranza
Número 52
México, D. F.

**Sucursal
"Balderas":**
Esquina de Balderas
e Independencia
México, D. F.

Sucursal "Mante":
Esquina Juárez
y Ocampo
Cd. Mante, Tamps.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

SIEMPRE  ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207 BUCARELI Y GENERAL PRIM. ARTICULO 123 No. 62

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Mex. 38-24-65.

MEXICO 16, D. F.

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

- 70 Años al Servicio de México -

CAPITAL Y RESERVAS \$93.487.745.56

AUT. C. N. B. OF No. 601-11-8068-9-3-54.



¿QUIEN SERA EL
INCOMPENDIDO?

No puedo entender
por qué no nos
comprendemos

Ve a ver al
Dentista, él
te lo dirá



DESPUES... GRACIAS A COLGATE

Al fin tendremos paz



COLGATE

✓ Limpia los dientes
✓ Embellece los dientes
✓ Perfuma el aliento
✓ Ayuda a evitar
la caries



CREMA DENTAL
COLGATE

Compre Colgate

ES PURA, ES BLANCA Y NO MANCHA

Reg. No. 42248 S.S.A.*Prop. No. B-3489/54 17

supuestos —o por lo menos jamás lo había hecho con tal profundidad—, y nunca el poeta había aceptado con semejante conciencia su papel de vaticinador. Bégúin no sólo establece con seguridad el contenido “especulativo” de las obras escritas, sino que destaca con vigor las ideas esenciales a las que se afiliaba cada uno de los escritores. Algo como una especie de conocimiento se encerraba en la expresión poética. Al igual que los místicos, el poeta encendía la imaginación con pretensiones de tocar el centro de lo absoluto. “Surgía —explica Bégúin— una generación para la cual el acto poético, los estados de inconsciencia, de éxtasis natural o provocado, y los singulares discursos dictados por el ser secreto se convertían en revelaciones sobre la realidad y en fragmentos del único conocimiento posible.”

En la meta de ese “conocimiento” bullían los conceptos últimos que justifican el desvelo de toda filosofía. De su amante muerta, escribe Novalis: “En sus ojos descansaba la eternidad; tomé sus manos”. Acaso en la segunda frase sobrevive el concepto de la primera. Pero aunque la eternidad no se interrumpe con la inmovilidad del cuerpo amado, sólo el poeta podrá mirar en él el reflejo de lo absoluto por medio de la conciencia que ilumina más allá de los sentidos, que nos diferencia de los animales y nos convierte en “ciudadanos del universo”. Bégúin señala como inicial impulsor de esa confusión con el universo la lucha entre la vigilia y el

finito y lo hace descubrir, de regreso a la vigilia, un nuevo renacer del mundo circundante. Lo mágico podría ser entonces, como quieren algunos, nombrar las cosas por sus nombres. El delirio tendrá así el carácter de lo cotidiano y la realidad será el otro extremo del puente que se apoya en la fluencia onírica.

Con el romanticismo, desde sus claros brotes a fines del siglo XVIII, el predominio del sueño cobró de pronto dimensiones desacordes con las que le conferían los psicólogos de decenios anteriores. El rigor científico, heredado de las incipientes investigaciones de los fisiólogos, consideraba el sueño como el rostro negativo de la vigilia. Entre los poetas románticos vino a ser, como por arte de magia, la experiencia fundadora de la poesía. De esa manera, se establecía el tránsito de la psicología a la metafísica. El sueño, con la matizada interpretación que cada poeta le dio, llegó a ocupar y, en cierto sentido, sigue ocupando el ámbito medular de la creación poética. En sus aguas móviles, que arrastran los despojos de lo inconsciente, la conciencia del destierro halló su salvación. Herachto profetizó, con palabras que no han perdido vigencia, el mundo privado que el sueño proporciona al hombre. “Durante el sueño —dice— cada hombre tiene su universo particular, mientras que en el estado de vigilia todos los hombres poseen un universo común.” Al conducir su imaginación por el “particular” camino de los sueños, el poeta descendía al seguro conocimiento de la naturaleza. El vacío resplandece y muestra el estrato inconsciente donde alienta una segunda vida —libre de las representaciones del exterior— y donde se establece un contacto misterioso con las raíces mismas del universo.

En esa analogía entre espíritu y universo —aprehendido este último por la angustia— vió Baudelaire la reconciliación con la vida y contempló “la unidad eterna a través de la multiplicidad de lo sensible”. Mallarmé quiso ir más allá al sospechar la identidad entre la conciencia humana y la conciencia divina. Un deber de perfección lo hizo preferir ante los objetos reales la sonoridad, el poder de sugestión y el colorido de las palabras más que su significado, y desde ahí iniciaba el primer verso, que él atribuía a Dios. Rimbaud, a su

vez, confirmó lógicamente con su conducta posliteraria las premisas de su credo atormentado. “Su aspiración a volver al estado salvaje, a abolir todo aquello que, en el curso de su historia, el hombre ha tomado por conquistas y progresos suyos, no era tan ajena a la nostalgia primitiva de los románticos para que dejaran de ver en ella, llevada a cabo con una temeridad genial extraordinaria, la continuación de sus búsquedas.” Contra toda alegría, Rimbaud se abandona a la “eternidad” de las sensaciones y acaba por comprender que “no ha estado en el mundo”.

Dadas las inclinaciones literarias de Bégúin, para él es Gérard de Nerval la encarnación más honda de las ideas del sueño como forma de conocimiento. En el principio de su *Aurelia*, Nerval expresa la clave de esas ideas particulares que eran el acervo común de los poetas de su siglo: “Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte”. Como al través de un subterráneo, el espíritu se cruza con apariciones inmóviles “que habitan la mansión de los limbos”. Traspuestos esos instantes —en que la conciencia deja de existir provisionalmente— pasamos a una segunda vida, a la vida del sueño. Ahí el “conocimiento” cobra todo su esplendor y el poeta cobra razón de sí mismo. Es cuando “una claridad nueva ilumina y pone en juego esas apariciones extravagantes: el mundo de los espíritus se abre para nosotros”.

Independientemente de las posiciones personales que los poetas franceses adopten frente al sueño —así lo consideren como la verdadera vida o como el conducto que la vida terrenal les propone para acercarse al conocimiento superior—, es obvio que se encuentran en situaciones semejantes a las adoptadas por los poetas alemanes. No sólo en Novalis y Hölderlin el sueño se rescata de la oscuridad. Albert Bégúin aclara expresamente cada uno de los estadios por que pasó en Alemania el desenvolvimiento de tal incorporación. Desde Lichtenberg, Moritz, Troxler y Carus hasta Jean Paul, Tieck, Arnim, Brentano y Hoffmann. La gran comunidad de poetas de la noche queda ahí admirablemente elegida, y son diseñadas sus prolongaciones en unos y en otros. Fenómenos homogéneos es posible observar en la poesía francesa. El

“prerromanticismo” había aparecido con simultaneidad en Francia y en Alemania, y en ambos países, por impulsos metafísicos y místicos, “el poeta esperaba preparar la reintegración final de la humanidad en la unidad original”.

Entre tanto fantasma, reales sólo por la acción de la poesía, Albert Bégúin no desdénase reconciliarse optimistamente con las efusivas ideas de los poetas. No resulta extraño, pues, que concluya su libro con estas afirmaciones: “La soledad de la poesía y del sueño nos libera de nuestra desoladora soledad. Del fondo del abismo de la tristeza que nos había apartado de la vida se levanta el canto a la más pura alegría”.

1 Jean Wahl: *Existence humaine et transcendance*. Etre et Penser, Editions de la Baconnière. Suiza, 1944, p. 79.

2 Novalis: *Fragmentos* (Selección y traducción de Angela Selke y Antonio Sánchez Barbudo), p. 33, Nueva Cívica, México, 1942.

3 Rolland de Renéville: *L'expérience poétique*. Gallimard, p. 33, París, 1938.

4 Albert Bégúin: *El alma romántica y el sueño: Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. (Traducción de Mario Monteforte Toledo y Antonio Alatorre.) Fondo de Cultura Económica. México, 1954.

WILBERT E. MOORE, *Las relaciones industriales y el orden social*. Fondo de Cultura Económica, sección Sociología. México, 1954. 589 pp.

En una magnífica edición, el Fondo de Cultura nos ofrece ahora este bien documentado estudio de Wilbert E. Moore, investigador de prestigio y experimentado maestro en la rama de la Sociología. El novelista guatemalteco Mario Monteforte Toledo tuvo a su cargo la traducción de la obra.

El autor considera que, cuando se ha puesto la industria moderna bajo la lente de los economistas o de los sociólogos, ellos no han logrado observar esta industria como un fenómeno que se desarrolla y subsiste dentro de un determinado clima social. Tal deficiencia de enfoque constituye un vicio que va en detrimento de una verdadera comprensión de esa estructura industrial, que no puede ser desligada del ambiente que la rodea, porque se encuentra con él en constante interacción o intercambio de relaciones.

Ha procurado Moore, en favor de los interesados por su trabajo, sintetizar, de la manera más objetiva posible, los asuntos de este estudio con el que se intenta complementar, más bien que suplantar, los tratados anteriores sobre el mismo tema. El libro está destinado al servicio de los directores de empresas, de los dirigentes sindicales, de los estudiantes o, incluso, al de los investigadores especializados, y por ello ha sido puesta, al final de cada capítulo, una adecuada y extensa bibliografía.



Nerval

sueño. Si en la primera el hombre se halla limitado por una realidad que inhibe las potencias superiores del espíritu, en el sueño se comunica con lo in-

La obra quiere, afirma el autor, "observar con imparcialidad" la organización y las relaciones de la industria, sin tratar de pronunciarse "en favor o en contra de los trabajadores", pues Moore cree que, todo aquel que se halle sujeto a un determinado sistema o modelo ético, tiende a desviarse del curso rigurosamente científico si se tropieza, durante su investigación, con circunstancias que comprometan su ideología. Piensa también Moore que, todo partidario decidido del patrón o del trabajador, puede encontrar patentes signos de un embozo partidario en un estudio imparcial. A esto se podrían hacer varias objeciones pues, en primer término, la actitud de imparcialidad absoluta, cuando se opera con asuntos tan fundamentales, no es de fácil adopción para un investigador que, con sólo enunciar el postulado de la imparcialidad, se mira convertido en un conciliador que con su eclecticismo se decide ya por la protección del orden imperante, y esta actitud es siempre una táctica y tradicional manera de la parcialidad. Y, por otra parte, acaso el imparcial más decidido sea sólo aquél que logre persuadirse de su imparcialidad al poner sus prejuicios, que no dejarán de actuar, en un plano de semiconciencia o de olvido voluntario.

La intención de Moore es, de todos modos, la de ser un "reportero" y no un "combatiente", y esta aparente imposición personal revela, cuando menos, un deseo de ser imparcial que es la primera condición para serlo.

El libro está dividido en seis grandes partes dedicadas a explorar las cuestiones relacionadas con los siguientes temas: *El campo de las relaciones industriales* (la industria y el medio), *El desarrollo de la industria moderna* (consideración histórica y examen de los progresos tecnológicos y científicos promovidos por el capitalismo), *Organización industrial: la gerencia* (funciones directivas, la eficacia técnica y las relaciones humanas), *Organización industrial: el trabajo* (educación técnica para la producción, utilización máxima de la mano de obra), *Relaciones industriales* (organización de los trabajadores, contratos colectivos, conflictos, extorsión entre los trabajadores) y *La industria y la sociedad* donde se aborda, finalmente, el importante problema del control en la economía, cuestión que Moore cree solucionable mediante el plan de una libertad económica balanceada por un relativo control.

E. L.

Ensayos sobre teoría del comercio internacional. Seleccionados por Howard S. Ellis y Lloyd A. Metzler. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 558 pp.

La edición original de esta obra fué registrada, con el título "Readings in the theory of international trade", por The Blakiston Company, de Filadelfia y Toronto. Esta serie de reediciones de artículos económicos, que abarca ya varios volúmenes, es producto de un convenio que existe entre la casa Blakiston y la American Economic Association que, por medio de un comité seleccionador, han hecho desde 1941 importantes publicaciones de este tipo.

Con un prólogo de Bernard F. Haley, Presidente del Comité General de Reediciones, una introducción de los señores Howard S. Ellis y Lloyd A. Metzler, Co-presidentes del Comité de Selección y en

una traducción revisada por Víctor L. Urquidí, se ha editado en castellano esta obra que será, sin duda, de enorme utilidad para los economistas de nuestra lengua que podrán hallar, en este tipo de publicaciones, un panorama ordenado de los diversos sectores del pensamiento económico actual.

Los señores Ellis y Metzler, haciendo gala de una amplia información, han colocado también, al final del libro, una enorme bibliografía clasificada de artículos sobre economía internacional, que será muy efectiva para orientar al lector que desee adquirir una impresión más completa en este campo.

En sus nueve secciones el libro trata los temas que siguen: Equilibrio de la balanza de pagos, con artículos de *Ragnar Nurkse, F. W. Paish y Raymond F. Mikesell*; Tipos de cambios extranjeros, con colaboraciones de *Joan Robinson y Fritz Machlup*; Teoría de la transferencia de ingreso y las reparaciones, con textos de *J. M. Keynes, Bertil Ohlin y Lloyd A. Metzler*; Ciclo económico y comercio internacional, con un ensayo de *William A. Salant*; Teoría de los precios y comercio internacional, con estudios de *Wassily W. Leontief, Paul A. Samuelson, John H. Williams, Ely F. Heckscher y Frank D. Graham*; Los aranceles y los beneficios del comercio, con artículos de *Wolfgang S. Stolper, Paul A. Samuelson y Tibor de Scitovsky*; Otros aspectos de la política comercial, con escritos de *Joan Robinson, Howard S. Ellis y Jacob Viner*; Las inversiones internacionales y la balanza de pagos, por *J. J. Polak*; El futuro del comercio mundial, donde se incluyen textos de *D. H. Robertson, Jacob Viner y Gottfried Haberler*.

E. L.

ARCHIBALD M. McISAAC, Elementos de análisis económico. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 261 pp.

Se pretende en este estudio, vertido claramente al español por R. Ornelas, presentar un cuadro elemental de la economía para que, el iniciado en esta materia, advierta las características de lo que acontece en el ambiente económico, al conocer la madeja de circunstancias industriales, comerciales e individuales que, en íntima relación, determinan el curso de la economía.

La obra fué escrita en un principio, aclara el autor, con el objeto de proporcionar una introducción al análisis económico para el curso de economía elemental en la Universidad de Syracuse, pero el trabajo está redactado en tal forma que podría ser utilizado como suplemento de otras materias relacionadas con la administración de los negocios. Es útil anotar, para explicarse en cierta forma la estructura de este libro, que también estaba destinado a complementar otra obra, bastante extensa, dedicada al estudio de la economía norteamericana moderna.

El autor intenta introducir, como una innovación en la enseñanza de la economía, algunos métodos empleados desde hace tiempo en los círculos industriales para tomar ciertas decisiones; el más importante de estos métodos es quizá "la gráfica de nivelación" que presenta grandes ventajas en el análisis económico y que substituye, con resultados más realistas y efectivos, a otros viejos instrumentos de análisis.

La obra está dividida en tres partes: 1. Análisis de precios. 2. La empresa, determinación de los precios, de los factores, ocupación e

ingresos. 3. La inversión. Pero la gran cantidad de temas que estas secciones abarcan no permite, dada la brevedad del libro, profundizar lo bastante en el examen de cada uno de ellos, por lo que el autor sólo trata de encontrar, mediante un sistema descriptivo casi inalterable, los rasgos fundamentales del ambiente económico en estudio.

Es fácil observar que, todo el libro, enfoca principalmente los problemas tomando en consideración el sitio y los intereses de la empresa particular y, aunque el autor pretende "presentar un cuadro micro y macro-económico expresado en función de las relaciones entre las partes y el todo", parece delatar más bien, con ese intento conciliador, la cadena de prácticas comerciales utilizadas por las grandes empresas norteamericanas para poder "controlar" la tasa de salarios, la demanda, la oferta o la producción.

La idea, característicamente liberalista, de solucionar los problemas de la producción estancada impulsándola para promover la evolución tecnológica y para incrementar "más pronto" el nivel de vida de la población, es una idea que parece encaminada a sustentar un interés tan amplio y tan abstracto, que no alcanza a preocuparse de las consecuencias individuales o de las lesiones que pueda acarrear a países menos evolucionados la conducta de un pueblo que siga en nuestros días semejante política económica.

E. L.

JOSÉ MIRANDA y PABLO GONZÁLEZ CASANOVA, Sátiras anónimas del siglo XVIII. Letras Mexicanas, 9. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 240 pp.

Aunque la sátira anónima aparece en el marco histórico de la Conquista de México, transcurren los siglos XVI y XVII sin que alcance su máximo desarrollo; alcanzará éste en la segunda mitad del siglo XVIII, como signo precursor de la independencia mexicana. Cuando las ideas de la Revolución francesa penetran a México se forman dos grupos, uno que combate y otro que apoya las reformas ilustradas; ambos se sirven de la sátira anónima como arma polémica; es cuando ésta adquiere su mayor causticidad. Los libelos refieren los sucesos que apasionaban al público de aquellos días turbulentos: el enojo de los cirrillos contra la injusta metrópoli; la política del rey; el relajamiento de las costumbres; el odio contra los franceses y sus ideas liberales; las mermas que sufre la iglesia. Y si estas muestras de sátira anónima "carecen por lo común de sustancia poética, reflejan todas las inquietudes de la cultura hispánica". En ocasiones, las sátiras viajaban, venían del interior, iban hasta España, donde eran contestadas, y algunas llegaban a la entonces remota Manila. El modelo de esta literatura popular es Quevedo; aunque sensible a las modas, la sátira más bien se acoge a las formas más antiguas; su función cultural equivale más o menos en nuestros días a la prensa amarillista. La selección de los textos no se basa exclusivamente en un criterio estético, sino más bien atiende a los temas, a los géneros, a los orígenes, al interés del lenguaje popular. La ortografía está modernizada, y no faltan las notas que sitúan y aclaran los textos. En síntesis, un libro útil y bien estructurado.

C. V.

ALFONSO DE ALBA, Al toque de queda. Biblioteca de Autores Laguneses. Guadalajara, 1953. 176 pp.

Su prosa no logra depurar el sabor primitivo de las leyendas lagunesas: fantasía pueril y realidad fotográfica. Los componentes de los seis dramas pueblerinos son idénticos: el amor, los prejuicios coloniales, el color local, la muerte violenta y la fatalidad que lo domina todo. *Don Alfonso, el escultor* se enamora idealmente de la novia de un potentado del pueblo. La usa como modelo para una santa que está esculpiendo; los chismes empujan al novio celoso a matar al artista. En *La cruz verde* un forastero se enamora de una lugareña; aparecen balcones entornados, serenatas, claros de luna, cartas amorosas; los prejuicios del padre de la novia separan a los amantes; éstos, por último, mueren. *El pozo de la sacristía* presenta un triángulo amoroso. La acción termina trágicamente; ella muere asesinada, su victimario se suicida, el personaje restante se consuela escribiendo su historia. *La rinconada de la Merced* cuenta una leyenda de los días de independencia: guerrillas, saqueos, un rapto que termina en matrimonio; el héroe muere fusilado. En *Serafina* un viejo solterón se casa con una joven histérica que lo ahorca en un acceso de locura. *Marcos, el campanero* es un pícaro sin gracia. Arrepentido se convierte en campanero. Mas el ambiente de una feria pueblerina hace que reincida: su amor a una ramera lo conduce al suicidio. Los personajes, pálidas figuras de un viejo álbum, no tienen vida propia. La expresión de su carácter no es más elocuente que un pie de grabado. Su principal ocupación es el amor romántico. Cuando no pueden amar, mueren. Su naturaleza es pasiva, sólo la fatalidad actúa.

C. V.

HERMINIO CHÁVEZ GUERRERO, Surianos. México, 1953. 192 pp.

Los capítulos primeros son un escaparate de refranes, leyendas, palabras pedestres, coplas, chistes, descripciones de campos y pueblos: color local del Estado de Guerrero. En estos capítulos aparecen los personajes principales: Serapio Valle, Chico Neri, "El Huarache" y el narrador Félix Guerrero. Todos ellos son planos como pinturas. Muestran solamente algunas de sus características: su vida interior nos es desconocida, son los testigos o actores de los sucesos típicos de los pueblos surianos a principios del siglo: la llegada del primer tren, noviazgos contra la voluntad paterna, raptos, un velorio, ferias, pleitos con arma blanca, asaltos en despoblado, viajes por la selva. Los capítulos son casi narraciones independientes; la trama es débil. La narración al desarrollarse se purifica. Las torpes galas literarias tienden a desaparecer. Lo mejor de esta primera novela de Chávez Guerrero son dos personajes: Abigail Bahena y "La Güera Nieves", que sólo aparecen un momento, mas sus figuras son recias en sentimientos y fuerzas vitales.

C. V.

ENRIQUE ANDERSON IMBERT, Historia de la literatura hispanoamericana. Breviarios, 89. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 432 pp.

Este breviario ofrece en forma suscita pero completa un panora-

PRETEXTOS

De Andrés HENESTROSA

Tomábamos por tristeza y por pobreza. Porque el alcohol modifica la realidad, casi siempre mejorándola. No en balde el hombre inventó el vino para el olvido de sus desventuras. No en balde aquel poeta, señor de las desdichas, aconsejó estar ebrio siempre: de amor, de placer, o de poesía, pero estarlo siempre. Así mis amigos y compañeros de escuela de aquellos días de 1930, cuando el artista era un músico y poeta ramplón, y el dechado político y hombre de fortuna, era un risible bribón. Y nosotros que veníamos de los grandes autores de aquí y del mundo, éramos los enemigos naturales de los triunfadores fáciles, de los artistas espectaculares, sueltos los cabellos al viento. Y nosotros que veníamos de una derrota, teníamos pleito casado con aquellos que sin arriesgar nada, se habían encaramado en los puestos, y gozaban de fama mal habida. Eso explica nuestras riñas callejeras, nuestro aparente pitorreo de los profetas.

Uno de aquellos días irrumpimos en "El Paraíso", y allí nos quedamos hasta la madrugada, vociferando contra el gobierno, contra las autoridades universitarias, sólo por el cargo autoridades; declamando poemas de nuestros autores preferidos, llamando a nuestra mesa los manes de los grandes escritores de América. Del grupo inicial sólo quedamos unos cuantos, que yo trataré de recordar: el joven hábil hombre de aquel tiempo, Alejandro Gómez Arias; Ciriaco Pacheco Calvo, Raúl Cordero Amador y yo. Era esa hora intermedia en que ya hubiera trenes eléctricos y camiones que nos pudieran conducir a nuestras casas. Y Raúl Cordero Amador, que era profesor y por tanto hombre rico, ofreció pagar un automóvil que nos repartiera, dando además a dos de nosotros unos centavos con qué defendernos al día siguiente. Paramos un automóvil. Llovía a cántaros. Apenas se puso en marcha, el chofer preguntó ante nuestro asombro, si primero iríamos a la calle de Parras, donde vivía Raúl. Cuando Cordero bajó frente a su casa, tras de pagar la totalidad del recorrido, lo premié con cinco pesos. De nuevo en marcha, el chofer preguntó si iríamos a Tacubaya a casa de Gómez Arias, por estar ya encaminados. Y allá fuimos. Alex, a la manera de Raúl, le obsequió con otros cinco pesos. Quedábamos en el automóvil Ciriaco y yo. Supongo, dijo entonces, que primero iremos a dejar al señor Pacheco Calvo, a menos que usted, Andrés, no duerma en su casa esta noche y lo haga por acá cerca. Y habiendo convenido en que iríamos a dejar a Ciriaco nos encaminamos a la Colonia Cuauhtémoc. Pacheco Calvo puso en sus manos otra gala. Y cuando nos quedamos solos, el hombre, ya en un tono más familiar, me preguntó si de veras iba a quedarme en la calle de Moctezuma o si por mera discreción no había dicho donde quería ir. Vamos a Moctezuma, le dije. Cuando llegamos, hice el ademán de premiarlo con unos centavos, pero me contuvo diciéndome que no me apurara, que no se trataba de eso.

Yo no podía despedirme de aquel sujeto sin indagar cómo es que nos conocía tan cabalmente.

Y así lo hice.

—Yo leo los periódicos, y con frecuencia paso por las puertas de la Universidad y de la Escuela de Leyes. Por eso conozco a Gómez Arias, el líder de la reforma universitaria; a Cordero Amador, maestro y amigo de ustedes; a Pacheco Calvo que hace dos años ganó un concurso de oratoria y es orador del vasconcelismo. En cuanto a ti, aunque ya no me recuerdes, fuimos compañeros en la Prepa, y te sigo por cafés, calles y barrios de la ciudad, y a veces veo tu nombre en los periódicos...

—Y ¿cómo es que te llamas? le pregunté entonces. Y con la mayor tranquilidad del mundo, como quien dice palabras sencillas —pan, paz, sol—, me respondió:

—Me llamo Alfonso Reyes.

Y de un solo golpe entendí por qué aquel amigo sabía tantas cosas: le bastaba el nombre, porque no hay que olvidar que allende toda etimología, Alfonso es sinónimo de sabiduría: Alfonso, el Sabio; Alfonso Reyes...

cana. Los últimos cantos que se escuchan en el libro son los de las aves de la poesía mexicana: el águila simbólica, la golondrina ro-

mántica, el loro tropical, y en vez del canto del cisne modernista, ya en el silencio de las aves, se escuchan "los pájaros de acero de los

estridentistas —dentistas del estro—. La atinada selección de los materiales literarios e históricos, el conjunto armonioso de este ensayo literario-ornitológico, sitúa a Salvador Novo entre los mejores ensayistas mexicanos y como el escritor que mejor conoce la materia.

C. V.

BEATRIZ RUIZ GAYTÁN DE SAN VICENTE, *Apuntes para la historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Junta Mexicana de Investigaciones Históricas. México, 1954. 186 pp.*

Es éste un ejemplo de cómo el empeño generoso y el tema importante no producen, por sí solos, un buen libro. Mal editada y guiada por un criterio casi infantil, la obra de Beatriz Ruiz Gaytán de San Vicente, resulta ciertamente incómoda y generalmente anárquica. El rigor que se anuncia en el prólogo se resuelve, a fin de cuentas, en tímidos pasajes que cuadran más a un coloquio estudiantil que a la plausible ambición de un investigador profesional. Y a medida que se avanza en la lectura se advierte una extremosa oscilación entre el dato desnudo o pobremente comentado, y la improvisación lírica. Hay algunas aportaciones útiles; pero también numerosos desvíos: oratorios ("...un verdadero templo de las ciencias y las letras, etc."); gratuitos (ese rechazo del "exotismo" ideológico y su correlativa inevitable lucha por "una filosofía mexicana de contenido propio", como si la verdad estuviera sujeta a las disposiciones del artículo treinta y tantos constitucional); o ingenuos (esa apasionada defensa de las "chicas" que estudian). Un no desusado acopio, en suma, de indisciplina mental, penuria tipográfica y buenas intenciones.

J. J. R.

JOSÉ LÓPEZ BERMÚDEZ, *Teoría de la Palabra. Editorial Mar. México, 1954. 233 pp.*

A pesar del ambicioso título, esta obra no constituye, ni con mucho, una "teoría". Es un ver al hombre, en una curiosa sinécdoque, por la palabra. La diferencia entre una persona y un chimpancé es el verbo; el eslabón perdido, la palabra. "Tomar la palabra —dice el autor—, es tomar posesión de la vida." El libro se distingue por ser ameno; pero el tratamiento frívolo, superficial, de algunos temas de suma importancia en disciplinas tan capitales como la filosofía, la antropología, la ciencia natural, etc., dejan la impresión de un querer escalar el Everest con un salto. El libro está integrado por quince capítulos. El título de algunos de ellos —*Tomar la palabra, Palabra y Universo, Palabra y educación*— nos hace ver ya qué tipo de obra es. Colocar a la palabra junto a la verdad, la elocuencia, la voluntad, la fantasía, hace que, de las relaciones entre el verbo y el término a que se une, surjan más palabras: frívolas, algunas veces, interesantes, otras; pero casi siempre de buena presencia y, si se permite decirlo, bien educadas.

No es un texto que esté escrito con tecnicismos que den aridez al tema. López Bermúdez nos entrega a veces espléndidas frases como esta: "Aquel naranjo, en medio de un patio de escuela, debe haberse sentido como un niño más: un niño cargado de naranjas."

E. G. R.

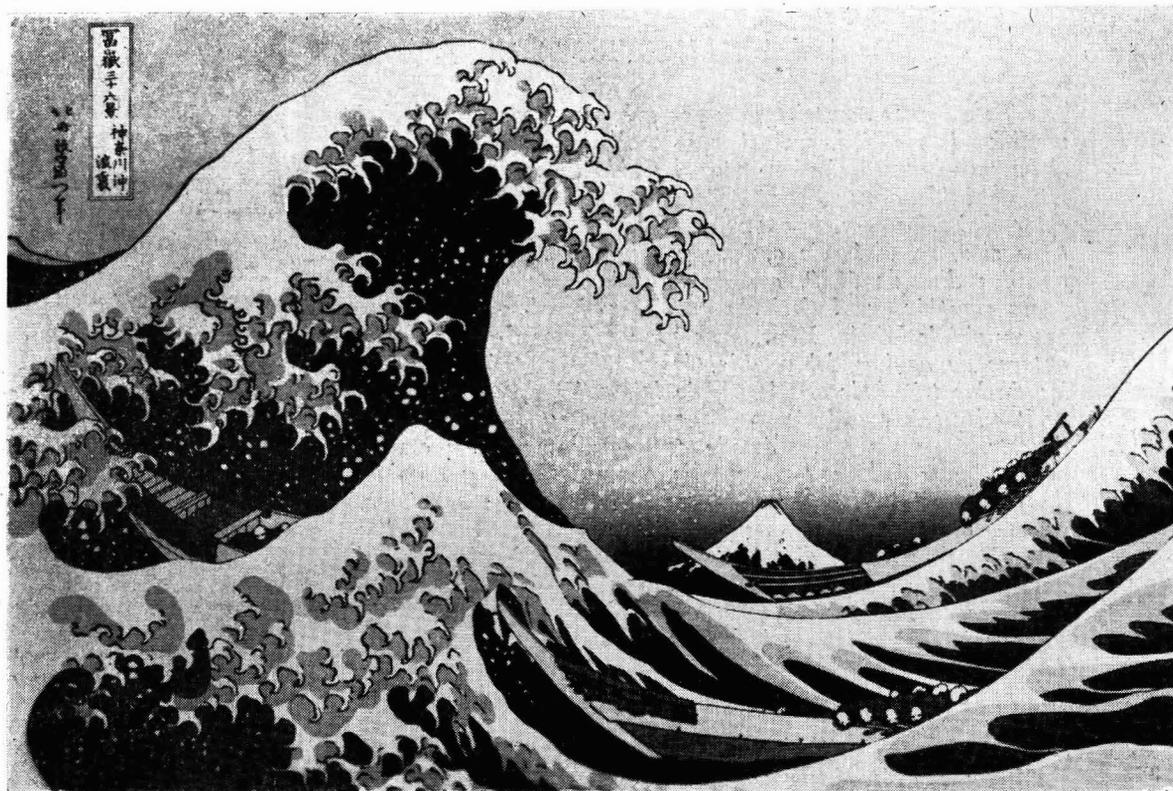
ma de las letras hispanoamericanas. Anderson Imbert divide su trabajo en tres grandes períodos: 1) la colonia: aparecen los primeros cronistas: Colón, Cortés, Díaz del Castillo, quienes descubren un nuevo valor humano, lo no-europeo; los primeros cronistas no son hombres de letras, pero poco a poco son reemplazados por cronistas cultos. En la poesía, el influjo predominante es el gongorismo; innumerables poetas participan en concursos, pero la calidad de la mayoría es mínima; la gran figura de la época es Sor Juana. El ciclo se cierra con las ideas revolucionarias de Francia y el neoclasicismo. 2) Cien años de república: el liberalismo orienta la literatura hacia los valores vitales. El romanticismo predomina en la mayoría de los autores de este siglo, siglo que termina con la plenitud del modernismo iniciado por Darío. 3) Época contemporánea: se encuentran dos tendencias antagónicas: realismo y antirrealismo. El caos de los "ismos" llega a su máximo y luego declina. Apéndice: crónica de la generación desolada, escritores nacidos de 1910 a 1930. Anderson Imbert subordina a la cronología las etiquetas ordenadoras de nacionalidad, géneros, escuelas, temas. Aspira a redactar una historia de la literatura-literatura. Aunque atento a los valores estéticos, no descuida los cuadros históricos en que florecieron los escritores. Renuncia, además, a las notas y apéndices comunes a los manuales históricos para dar cabida a su juicio crítico: ágil, conciso, nervioso, sin partidismos extraliterarios, que realza y da nueva vida a las grandes figuras que merecen tomar parte en la historia de la literatura universal, y a otros escritores, que aunque malogrados, son ejemplos de la inferioridad cultural que nos afligía en el pasado. Las fechas de nacimiento y muerte y los títulos de sus principales obras acompañan el nombre de cada escritor.

C. V.

SALVADOR NOVO, *Las aves en la poesía castellana. Letras Mexicanas, 10. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 144 pp.*

Salvador Novo después de ejercitar con éxito diversos géneros, nos ofrece ahora este ensayo literario en que se aprecian su estilo impecable y su fino humor. Las palabras preliminares son una breve memoria de las aves canoras o mudas que han adornado como símbolos o imágenes neóticas la historia de la cultura. Remonta el vuelo con las aves de Aristófanes y termina diciendo que como en nuestros días ya no hay en la ciudad más pájaros que el avión y la radio, irá en busca de aves verdaderas a las páginas de la poesía castellana. El primero en caer en su lazo es el ruiseñor que deja oír su melodioso trino en la poesía del renacimiento. Sigue la paloma que Berceo compara con la Virgen María. "De todas, sultán, madrugador y realista, es el gallo quien ama más a la ardiente y casual manera del Arcipreste". Pocas aves encuentra en la poesía realista del Romancero. Las aves son instrumentos de vituperio y alabanza de los poetas cortesanos; ya comparan a su enemigo con el grajo, y a su protector con el gerifalte. El cisne es el emblema nobiliario de los poetas. Quevedo resulta ser tan anticulto como antipájaro. Hasta las gallinas en la soledad del poeta vegetariano don Francisco Sánchez Barbero son poéticas. El padre Landívar describe al colibrí en su *Rusticatio mexi-*

E L G R A B A D O



Katsushika Hokusai. *El Fuji visto por detrás de la cresta de las olas. Pertenece a la serie "Treinta y seis vistas del Monte Fuji".*

J A P O N E S

A R T E S P L A S T I C A S P A G I N A 10



Kitagawa Utamaro. *Muchacha leyendo una carta. Pertenece a la serie "Diez aspectos de la mujer".*



Kabukido Eukyo. *Matsu-o (personaje de una obra del teatro Kabuki).*