

EL SURREALISMO

Por Octavio PAZ

NO DEJA de ser revelador que los organizadores de este ciclo de conferencias hayan pensado que el surrealismo es uno de los grandes temas de nuestra época. * Día a día se hace más patente que la casa construida por la civilización occidental se nos ha vuelto prisión, laberinto sangriento, matadero colectivo. No es extraño, por tanto, que pongamos en entredicho a la realidad y que busquemos una salida. El surrealismo no pretende otra cosa: es un poner en radical entredicho a lo que hasta ahora ha sido considerado inmutable por nuestra sociedad, tanto como una desesperada tentativa por encontrar la vía de salida. No, ciertamente, en busca de salvación, sino de la verdadera vida. Al mundo de "robots" de la sociedad contemporánea el surrealismo opone los fantasmas del deseo, dispuestos siempre a encarnar en un rostro de mujer. Pero hace cinco o seis años esta conferencia hubiese sido imposible. Graves críticos —enterradores de profesión y, como siempre, demasiado apresurados— nos habían dicho que era un movimiento pasado. Su acta de defunción había sido extendida, no sin placer, por los notarios del espíritu. Para descanso de todos, el surrealismo dormía ya el sueño eterno de las otras escuelas de principios del siglo: futurismo, cubismo, imaginismo, dadaísmo, ultraísmo, etc. Bastaba, pues, con que el historiador de la literatura pronunciase su pequeño elogio fúnebre, para que, ya tranquilos, volviésemos a los quehaceres diarios. Lo maravilloso cotidiano había muerto. En realidad, nunca había existido. Existía sólo lo cotidiano: la moral del trabajo, el "ganarás el pan con el sudor de tu frente", el mundo sólido del humanismo clásico y de la prodigiosa ciencia atómica.

Pero el cadáver estaba vivo. Tan vivo, que ha saltado de su fosa y se ha presentado de nuevo ante nosotros, con su misma cara terrible e inocente, cara de tormenta súbita, cara de incendio, cara y figura de hada en medio del bosque encantado. Seguir a esa muchacha que sonríe y delira, internarse con ella en las profundidades de la espesura verde y oro, en donde cada árbol en una columna viviente que canta, es volver a la infancia. Seguir ese llamado es partir a la reconquista de los poderes infantiles. Esos poderes —más grandes quizá que los de nuestra ciencia orgullosa— viven intactos en cada uno de nosotros. No son un tesoro escondido, sino la misteriosa fuerza que hace de la gota de rocío un diamante y del diamante el zapato de Cenicienta. Constituyen nuestra manera propia de ser, y se llaman: imaginación y deseo. El hombre es un ser que imagina y su razón misma no es sino una de las formas de ese continuo imaginar. En su esencia,

* "Los grandes temas de nuestro tiempo", serie de conferencias organizada por la Universidad Nacional de México en 1954. La presente será recogida próximamente en el libro *Las peras del olmo*.



"pero el cadáver estaba vivo"

SUMARIO: *El Surrealismo*, por Octavio Paz • *La Feria de los Días* • *Carta a Georgina Hübner*, por Manuel Scorza • *Dos Poemas amorosos de John Donne* • *Esmé*, por Saki • *La experiencia de una aventura arqueológica*, por Laurette Sejourne • *Atlautla y Popocatepelt*, por M. Romero de Terreros • *El Escritor y su Tiempo*, por Mario Puga • *Artes Plásticas*, por R. Flores Guerrero • *Letra y Espíritu*, por Tomás Segovia • *El Cine*, por Fósforo II • *El Teatro*, por Francisco Monterde • *Libros*, por H. González Rojo, C. E. Zavaleta, Carlos Valdés, Manuel Michel, A. Bonifaz Nuño y Manuel Santaló • *Dibujos de J. Vidrio* • *Fotos*, de R. Salazar.

imaginar es ir más allá de sí mismo, proyectar nuestro mundo, continuo trascenderse. Ser que imagina porque desea, el hombre también es el ser capaz de transformar el universo entero en imagen de su deseo. Y por esto es un ser amoroso, sediento de una presencia que es la viva imagen, la increíble encarnación de su sueño. Movido por el deseo, aspira a fundirse con esa imagen y, a su vez, convertirse en imagen. Juego de espejos, juego de ecos, cuerpos que se deshacen y recrean infatigablemente bajo el sol inmóvil del amor. La máxima de Novalis: *El hombre es imagen*, la hace suya el surrealismo. Pero la recíproca también es verdadera: *la imagen es el hombre*.

Nada más sintomático de cierto estado de espíritu contemporáneo que aceptar sin pestañear la presencia de tendencias que pueden calificarse de surrealistas a lo largo del pasado —el romanticismo alemán, la novela gótica inglesa, como ejemplos próximos— y en cambio negarse a reconocerlas en el presente. Ciertamente, hay un estilo surrealista que, perdido su inicial poder de sorpresa, se ha transformado en manera y receta. El surrealismo es uno de los frutos de nuestra época y no es invulnerable al tiempo; asimismo, la época está bañada por la luz surrealista y su vegetación de llamas y piedras preciosas ha cubierto todo su cuerpo. Y no es fácil que esas lujosas cicatrices desaparezcan sin que desaparezca la época misma. Esas cicatrices forman una constelación de obras a las que no es posible renunciar sin renunciar a nosotros mismos. Pero el surrealismo no puede identificarse con estas o aquellas creaciones, por más ricas o impresionantes que nos parezcan. El surrealismo traspasa el significado de estas obras porque no es una escuela (aunque constituya un grupo o secta), ni una poética (a pesar de que uno de sus postulados esenciales sea de orden poético: el poder liberador de la inspiración), ni una religión o un partido político. El surrealismo es una actitud del espíritu humano. Acaso la más antigua y constante, la más poderosa y secreta.

En *Arcano 17*, André Breton habla de una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, Lucifer, ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía. Cada uno de ellos se refleja en los otros dos, como tres astros que cruzan sus rayos para formar una estrella única. Así, hablar de la libertad será hablar de la poesía y del amor. Movimiento de rebelión total, nacido del nihilismo dadaísta de la primera post-guerra, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana. A diferencia del dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. Pero el surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. La actividad poética vuelve a ser una operación mágica.

Para nosotros el mundo real, eso que llamamos "realidad", es un conjunto de objetos o entes. Antes de la edad moderna, ese mundo estaba dotado de una cierta intencionalidad, atravesado, por decirlo así, por la voluntad de Dios. Los hombres, la naturaleza y las cosas mismas estaban impregnadas de algo que las trascendía; poseían un valor: eran buenas o malas. La idea de utilidad —que no es sino la degradación moderna de la noción del bien— impregnó después nuestra idea de la realidad. Los entes y objetos que constituyen el mundo se nos han vuelto cosas útiles, inservibles o nocivas. Nada escapa a esta idea del mundo como un vasto utensilio: ni la naturaleza, ni los hombres, ni la mujer misma: todo es un para . . . , todos somos instrumentos. Y aquellos que en lo alto de la pirámide social manejan esta enorme y ruinosa maquinaria, también son utensilios, también son herramientas que se mueven automáticamente.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

La Revista no se hace responsable de los originales que no hayan sido solicitados.

Toda correspondencia debe dirigirse a:
"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, Villa Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

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

El mundo se ha convertido en una gigantesca máquina que gira en el vacío, alimentándose sin cesar de sus detritus. Pues bien, el surrealismo se rehusa a ver al mundo como un conjunto de cosas buenas y malas, unas henchidas del ser divino y otras roídas por la nada; de ahí su anticristianismo. Asimismo, se niega a ver la realidad como un conglomerado de cosas útiles o nocivas; de ahí su anticapitalismo. Las ideas de moral y utilidad le son extranjeras. Finalmente, tampoco considera el mundo a la manera del hombre de ciencia, es decir, como un objeto o grupo de objetos desnudos de todo valor e intencionalidad, desprendidos del espectador. Nunca es posible ver el objeto en sí; siempre está iluminado por el ojo que lo mira, siempre está moldeado por la mano que lo acaricia, lo oprime o lo empuña. El objeto, instalado en su realidad irrisoria como un rey en un volcán, de pronto cambia de forma y se transforma en otra cosa. El ojo que lo mira lo ablanda como cera; la mano que lo toca, lo modela como arcilla. El objeto se subjetiviza. O como dice un héroe de Arnim: "Discierno con pena lo que veo con los ojos de la realidad, de lo que veo con los de la imaginación." Evidentemente se trata de los mismos ojos, sólo que sirviendo a poderes distintos. Y así se inicia una vasta transformación de la realidad. Hijo del deseo, nace el objeto surrealista: la asamblea de montes es otra vez cena de gigantes; las manchas de la pared cobran vida, se echan a volar y son un ejército de aves que con sus picos terribles desgarran el vientre de la hermosa encadenada.

Las imágenes del sueño proporcionan ciertos arquetipos para esta subversión de la realidad. Y no sólo las del sueño; otros estados análogos, desde la locura hasta el ensueño diurno, provocan rupturas y reacomodaciones de nuestra visión de lo real. Consecuentes con este programa, Breton y Eluard reproducen en el libro *La Inmaculada Concepción* el pensamiento de los enfermos mentales; durante una época Dalí se sirve de la "paranoia crítica"; Aragón escribe *Una ola de sueños*. En efecto, se trataba de una inundación de imágenes destinadas a quebrantar la realidad. Otro de los procedimientos para lograr la aparición de lo insólito consiste en desplazar un objeto ordinario de su mundo habitual ("el encuentro de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección"); otro más, la "concentración del objeto en sí, cortado de la idea de su función o de su utilidad" (Cirlot). Y ningún arma más poderosa que el humor: al absurdo del mundo la conciencia responde con otro; se establece así una suerte de "empate" entre objeto y sujeto. Todos estos métodos —y otros muchos— no eran, ni son, ejercicios gratuitos de carácter estético. Su propósito es subversivo: abolir esta realidad que una civilización vacilante nos ha impuesto como la sola y única verdadera. Pero el carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar a la realidad, despojarla de sus apariencias, para que muestre al fin su verdadero rostro. "El ser ama ocultarse." La poesía se propone hacerlo reaparecer. De alguna manera, en algún momento privilegiado, la realidad escondida

(Pasa a la pág. 7)

DOS VECES POBRE

APESAR del auge financiero que periódicamente se le atribuye, el cine nacional entraña una de nuestras miserias más claras. Es pobre en tanto que cine, pues en su virtual totalidad carece de valores humanos o formales que lo distinguan. Y pobre también como expresión nacional, ya que sus frutos numerosos, lejos de prestigiar a la nación que los origina, la nublan frente a las restantes, entre gruesas falsificaciones e incapacidades sin cuento.

ESCUETO NEGOCIO

EL SENTIDO único de la actividad cinematográfica que se lleva al cabo en nuestro país, parece ser el de un escueto negocio; sustentado, al margen de

LA FERIA DE LOS DIAS

lento; en el segundo la tentativa creadora, si la hay, se enfrenta al agobio de fatales dispendios, y ha de ceder ante las exigencias de quienes los hacen posibles.

FLEXIBILIDAD

PERO en otros lugares una eventual flexibilidad permite el acceso y la operación de los mejores. Cabe la conciliación, a veces, del lucro y la inteligencia. Se advierte un mínimo de pudor estético, cierto volumen de experimentos fecundos y puertas abiertas —al menos en principio— a la renovación de técnicas y personas.

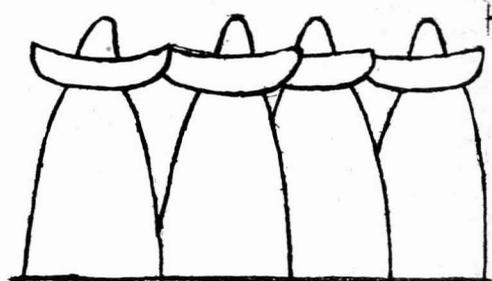
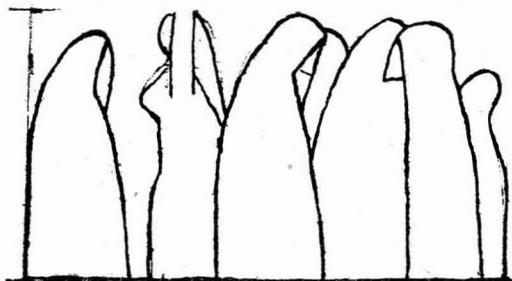
MONOPOLIO

EN MÉXICO, no. Aquí los responsables no sólo permanecen enquistados en su vieja rutina. Ni siquiera toleran que los demás intenten caminos nuevos. Erigidos en poderoso monopolio, celosos

la tutelar supresión, en aquellas, de una que otra pantorrilla desnuda. En cambio, a través de sus agencias oficiales coadyuva a la prohibición, urgida por la industria local, de las hazañas cinematográficas provenientes de países que no mantengan con el nuestro una absoluta "reciprocidad". Esto es: jamás disfrutaremos de la mejor película japonesa, si antes no se exhibe en Tokio la peor película mexicana.

SITUACION

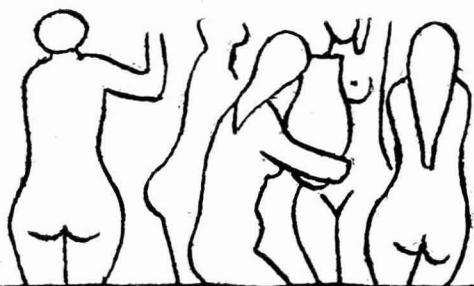
¿PROTECCIÓN a la economía nacional? Sin duda. Pero también mantenimiento de una situación que, transpuesta por ejemplo al ámbito musical, haría que sólo pudiéramos escuchar un oratorio de Bach, si Alemania se com-



mayores miramientos, en la explotación sistemática de las multitudes; ayuno de creación, de voluntad constructiva y aun de afanes de mejoría; desconocedor de cualquier trascendencia que no sea la inmediata de los dividendos mercantiles.

LIMITACIONES UNIVERSALES

EN TODAS partes del mundo el cine es, fundamentalmente, una industria. No puede dejar de serlo, supuestos los gastos enormes que solicita. No es lo mismo —suele argumentarse, y con razón— pintar un cuadro, que realizar una película: en el primer caso el artista no requiere sino tela, colores, pinceles y ta-



prometiera previamente a una audición de Agustín Lara.

DESALIENTO

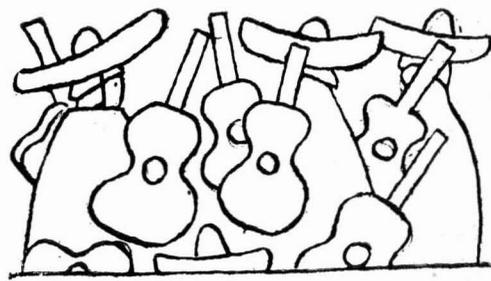
EN ESAS condiciones, el panorama resulta desalentador. Mientras no se reconozca que el cine nacional o extranjero es, además de una industria, un instrumento de cultura, y asimismo un factor incomparable de envejecimiento colectivo, los abusos habituales seguirán el curso mezquino de las más estériles ambiciones.

J. G. T.

de su propia, productiva mediocridad, se dirían empeñados en sofocar la destreza ajena, impidiéndole el ingreso a un campo que ellos detentan sin obstáculo.

PATROCINIO OFICIAL

LO CURIOSO es que el Estado patrocina, de hecho, semejantes vicios. Su función depuradora se reduce a la clasificación de las películas en "aptas para adultos" y "aptas para niños", y a



LA GENERACIÓN actual conoce sólo de oídas a Georgina Hübner, la peruana que inspiró a Juan Ramón Jiménez uno de sus más hermosos poemas. El poema mismo no ha tenido mejor suerte: apareció en la primera edición de *Laberinto* (1910), libro hoy casi imposible de hallar, y su autor lo suprimió luego de las ediciones posteriores y aun de sus antologías: injusto destino para el más intenso de sus cantos elegíacos.

GEORGINA HÜBNER

al MARGEN de la CARTA

a

Por Manuel SCORZA

La llamada "Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima" fue escrita para lamentar la muerte de la adolescente peruana, a quien, sin conocerla, a través de una correspondencia legendaria, el poeta amó.

El idilio había comenzado con una carta que, en el otoño de 1904, dirigió la muchacha limeña al poeta para solicitarle sus libros. Juan Ramón respondió y envió sus volúmenes. Y así, casualmente, entre Georgina (que no ocultaba su admiración por el poeta) y Juan Ramón, empezó una correspondencia que fue cambiando de tono hasta convertirse, por parte del autor de *Laberinto*, en un amor apasionado. No hace mucho que Antonio Oliver publicó alguna de las cartas que intercambiaron los amantes: ellas prueban —si no bastara el poema— que Georgina fue una de las grandes pasiones en la vida del poeta español. Por lo demás, como epígrafe de la *Carta* puso Juan Ramón (en la versión de *Laberinto*) el siguiente fragmento tomado de una de las cartas de Georgina: "... Pero ¿a qué le hablo a usted de mis pobres cosas melancólicas, a usted, a quien todo sonrío?... Con un libro en la mano ¡cuánto he pensado en usted amigo mío! Su carta me dio pena y alegría ¿porqué tan pequeña y ceremoniosa?"

Juan Ramón, pues, se enamoró de la distante muchacha que soñaba en sus versos, (¿trescientos años antes no amó famosamente Amarilis al gran Lope?) Georgina se apareció siempre para él con el prestigio del misterio, no la vio nunca. Y es fama que por aquel tiempo pasaron por Madrid unos estudiantes limeños Juan Ramón preguntó por Georgina. "Es buena y bella como un lirio respondieron —pero oculta siempre una romántica pena, acaso por no ser amada." Nos imaginamos la emoción del poeta. A partir de ese momento, Juan Ramón se propuso seriamente viajar a Lima para desposar a Georgina. En una de las cartas publicadas por Oliver está escrito: "Para qué esperar más. Tomaré el primer barco, el más rápido, que me lleve pronto a su lado. No me escriba más. Me lo dirá usted personalmente, sentados los dos frente al mar o entre el aroma de su jardín con pájaros y lunas..."

Y entonces, en la víspera del viaje, cuando Juan Ramón Jiménez se preparaba para partir hacia el Perú, el Cónsul de esa nación en Madrid, recibió una cable de Lima: "Comunique al poeta Juan Ramón Jiménez que Georgina Hübner ha muerto", palabras con las que casi textualmente empieza la elegía:

"El Cónsul del Perú me lo dice: 'Georgina Hübner ha muerto'
¿Has muerto? ¿Por qué? ¿cómo? ¿qué día?..."

Y Georgina entró a la leyenda de la mano del poeta moguerño. Y hubiera ahí nacido su resplandor interminable a no ser porque Georgina no ha muerto: vive todavía y bajo el cielo de Lima.

Don José Gálvez, un conocido poeta y ex presidente del Perú, a los sesenta y cinco años ha descrito el velo del misterio que escondía a Georgina: ella fue una irresponsable broma de estudiantes que la inventaron con el objeto de conseguir los libros de J. R. J. Hay que recordar que el poeta Jiménez era, entonces, el Dios indiscutido de la poesía que, con tan grandes prestigios, se inauguraba en España. Contados eran los dueños de sus libros en Lima. ¿Cómo conseguirlos? Sin medir las consecuencias, Gálvez y un amigo suyo, entonces estudiantes, inventaron a Georgina.

El poeta José Gálvez ha confesado: "En cuanto a la travesura a Juan Ramón Jiménez, efectivamente reconozco con franqueza que la hice en compañía de un amigo y compañero de labores en la Sociedad de Beneficencia Pública, cuando aún no tenía, creo, ni veinte años. Fue con el objeto de obtener sus libros que, por aquel entonces, no se conseguían en Lima."

—Luego, ¿Georgina no existía?— se preguntará desencantado el lector—. Pero sí: Georgina existía, no era un mito, sino la prima de Don Carlos Rodríguez Hübner, el compañero de trabajo a que alude Gálvez y todavía podría respondernos si le interesa. Georgina tenía un primo y Juan Ramón lo sabía y dice en el poema:

Me escribiste: "mi primo me trajo ayer su libro"
¿Te acuerdas? —y yo pálido— Pero ¿usted tiene un primo?
Quise entrar en tu vida y ofrecerte mi mano noble cual una llama Georgina... En cuantos barcos salían, fue mi loco corazón en tu busca...

La verdadera, la dulcemente irresponsable Georgina caligrafiaba las cartas que Gálvez y su primo le dictaban. Así, aromadas de mujer, iban sus cartas a España. Cuando las cosas amenazaban pasar a mayores, cuando ya no era posible retroceder, entonces Georgina "tuvo" que morir y el Cónsul del Perú recibió el célebre cable. ¿Por qué no consumió la verdadera Georgina la boda con el poeta? ¿Acaso quebró un inmortal epitalamio? No lo sabremos nunca. Románticamente los hechos sucedieron así para que se escribiera uno de los más bellos lamentos amorosos del español.

Carta a Georgina Hübner en el Cielo de Lima

El cónsul del Perú me lo dice: "Georgina Hübner ha muerto"...

¡Has muerto! ¿Por qué? ¿cómo? ¿qué día? ¿Cual oro, el despedirse de mi vida, un acaso, iba a rozar la maravilla de tus manos

cruzadas, dulcemente, sobre el parado pecho, como dos lirios malvas de amor y sentimiento? ... Ya tu espalda ha sentido el ataúd blanco, tus muslos están ya para siempre cerrados, en el tierno verdor de tu reciente fosa el sol poniente inflamará los chuparrosas... ¡ya está más fría y más solitaria La Punta que cuando tú la viste, huyendo de la tumba, aquellas tardes en que tu ilusión me dijo: "¡Cuánto he pensado en usted, amigo mío!"...

¿Y yo, Georgina, en ti? Yo no sé cómo (eras...

Morena? casta? triste? Sólo sé que mi pena parece una mujer, cual tú, que está sentada, llorando, sollozando, al lado de mi alma! Sé que mi pena tiene aquella letra suave que venía, en un vuelo, a través de los mares, para llamarme "amigo"... o algo más...

(no sé... algo que sentía tu corazón de veinte años!

—Me escribiste: "Mi primo me trajo ayer su libro"...

—¿te acuerdas?— y yo, pálido: —"Pero... (usted tiene un primo?"—

Quise entrar en tu vida y ofrecerte mi mano noble cual una llama, Georgina... En cuantos barcos salían, fue mi loco corazón en tu busca... y creía encontrarte, pensativa, en La Punta, con un libro en la mano, como tú me decías, soñando, entre las flores, encantarme la vida!...

Ahora, el barco en que iré, una tarde, a (buscarte, no saldrá de este puerto, ni surcará los mares, irá por lo infinito, con la proa hacia arriba, buscando, como un ángel, una celeste isla... ¡Oh, Georgina, Georgina! ¡qué cosas!... mis libros los tendrás en el cielo, y ya le habrás leído a Dios algunos versos... tú hollarás el (poniente en que mis pensamientos dramáticos se (mueren... desde ahí, tú sabrás que ésto no vale nada, que, salvado el amor, lo demás son palabras...

El amor! el amor! ¿Tú sentiste en tus (noches el encanto lejano de mis ardientes voces, cuando yo, en las estrellas, en la sombra, en (la brisa, sollozando hacia el sur, te llamaba: Georgina? Una onda, quizás, del aire que llevaba el perfume inefable de mis vagas nostalgias, ¿pasó junto a tu oído? ¿Tú supiste de mí los sueños de la estancia, los besos del jardín?

Cómo se rompe lo mejor de nuestra vida! Vivimos... para qué? para mirar los días de fúnebre color, sin cielo en los remansos... para tener la frente caída entre las manos, para llorar, para anhelar lo que está lejos, para no pasar nunca el umbral del ensueño, ah, Georgina, Georgina! para qué tú te mueras una tarde, una noche... y sin que yo lo sepa!

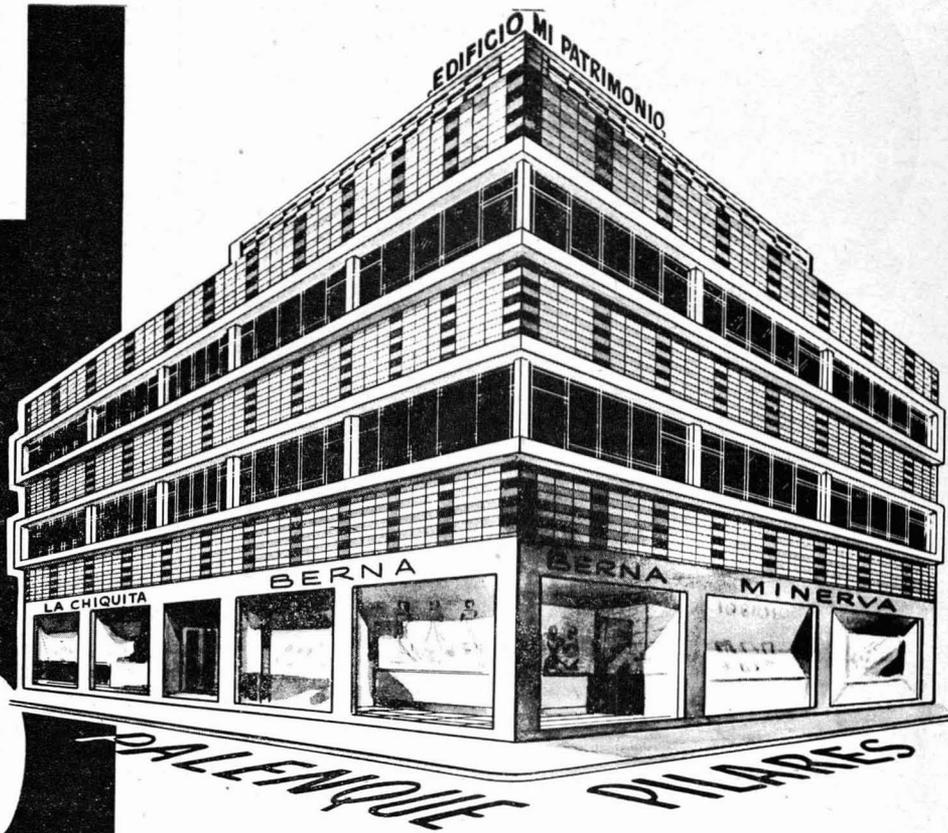
El cónsul del Perú me lo dice: "Georgina Hübner ha muerto"...

Has muerto. Estás, sin alma, en Lima, abriendo rosas blancas debajo de la tierra... Y si en ninguna parte nuestros brazos se (encuentran,

¿qué niño idiota, hijo del odio y del dolor, hizo el mundo, jugando con pompas de jabón?

JUAN RAMON JIMENEZ,

AQUI ESTA *SU* EDIFICIO



EN LAS CALLES DE PALENQUE No. 629, ESQUINA CON PILARES DE LA COLONIA NARVARTE, LA COLONIA MEJOR SITUADA DE MEXICO

EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

A fin de significar sus CUARENTA AÑOS DE INFORMAR BIEN A MEXICO, que cumple el día 1o. de octubre de este año, El Gran Diario de México, escogió, para ofrecerlo a sus SUSCRIPTORES, como PRIMER PREMIO de su SORTEO MI PATRIMONIO, un REGALO que positivamente los BENEFICIE.

Este REGALO es, como usted ya sabe, un EDIFICIO de APARTAMENTOS que se ha bautizado con el nombre de MI PATRIMONIO, expresando con ellos los propósitos de EL UNIVERSAL de ofrecer algo que usted sabe le PERTENECERA INTIMAMENTE y que al mismo tiempo le proporcione ESA SEGURIDAD para los SUYOS que ha sido, sin duda, el principal ANHELO DE SU VIDA.

HOY, COMO HACE CUARENTA AÑOS, MEXICO LEE EL UNIVERSAL.

\$ **2000**⁰⁰ mensuales

Es la RENTA que está PRODUCIENDO actualmente el EDIFICIO MI PATRIMONIO, efectivos para usted a partir del día 1o. de julio de 1956.

Está edificado en ESQUINA, que forman las calles de Palenque y Pilares. (Palenque No. 629), fue SOLIDAMENTE construido, su ACABADO es de PRIMERA, consta de TRES PLANTAS con CINCO DEPARTAMENTOS y locales COMERCIALES en la planta baja.

LO INVITAMOS CORDIALMENTE A QUE VAYA A CONOCER SU EDIFICIO MI PATRIMONIO

\$90⁰⁰ por 6 meses.

Envío cheque _____ giro postal _____ por la cantidad de \$90.00, para cubrir el pago de una suscripción a "EL UNIVERSAL" por 6 meses.

Nombre _____
Dirección _____
Población _____ Estado _____
Nueva O _____ Renovación O _____
Sirvase escribir con letra de molde.

Cia. Periodística Nacional, S. A. "EL UNIVERSAL"
Bucareli 8. Apartado Postal 909. México, D. F.

leyendo EL UNIVERSAL El Gran Diario de México, estará usted siempre BIEN y OPORTUNAMENTE INFORMADO y conocerá los COMENTARIOS de las firmas más prestigiadas, sobre los acontecimientos nacionales y extranjeros.



Servicio telefónico, llame a los siguientes numeros

13-41-23 21-08-79
21-09-37 46-32-39
21-07-18 15-52-63
46-36-05

Suscribase cuanto antes!

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 72 Años al Servicio de México —

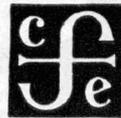
CAPITAL Y RESERVAS \$162,557,468.36

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION

KALECKI, *Teoría de la dinámica económica*. (Economía. 1ª edición. 184 pp. \$ 15.00.)

ELÍ DE GORTARI, *Introducción a la lógica dialéctica*. (1ª edición. 290 pp. \$ 20.00.)

LUIS RECASÉNS SICHES, *Nueva interpretación de la filosofía del derecho*. (1ª edición. 304 pp. \$ 18.00.)

R. BONIFAZ NUÑO, *Los demonios y los días*. (Poesía. 1ª edición. 101 pp. \$ 12.00.)

ARTURO ARDAO, *La filosofía en el Uruguay en el siglo XX*. (Tierra Firme. 1ª edición. 192 pp. \$ 15.00.)

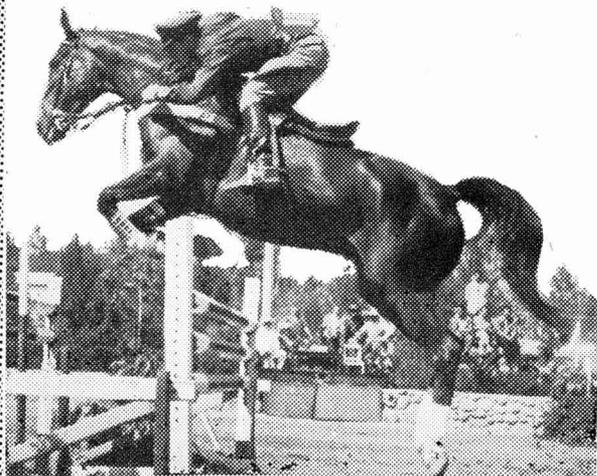
E. S. SANTOVENIA, *Armonías y conflictos en torno a Cuba*. (Tierra Firme. 1ª edición. 322 pp. \$ 20.00.)

AZUCAR

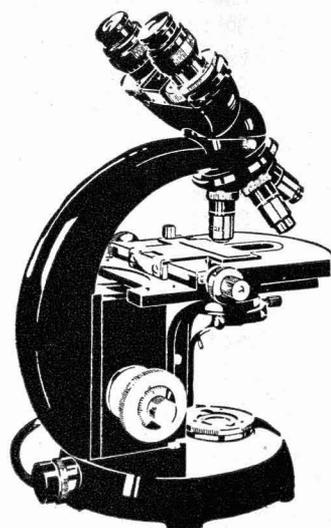
El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por sí sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el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

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

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



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.



en 3 tamaños



EL NUEVO TAMAÑO FAMILIAR



EL NUEVO TAMAÑO GRANDE



EL TAMAÑO NORMAL

INDUSTRIA EMBOTELLADORA DE MEXICO, S. A.

Embotelladora Autorizada de Coca-Cola



Vida sólo hay una... **DISFRUTELA...**

**VIVIENDO COMO
UN REY**
EN LOS Suntuosos
DEPARTAMENTOS DE LUJO
DEL EDIFICIO
REFORMA
Y VARSOVIA



"A un paso del Angel"...

EN VENTA

POR EL PRACTICO SISTEMA DE **CONDOMINIO**
DEPARTAMENTOS DE LUJO DE DIVERSOS
TAMAÑOS Y PRECIOS ENCLAVADOS EN EL
CARAZON DE LA ZONA ARISTOCRATICA

FORMA DE PAGO: UNA PARTE COMO ENGANCHE
Y EL RESTO EN 10 AÑOS

**INVIERTA EN EL PASEO DE LA REFORMA...
LA UNICA AVENIDA QUE TIENE "ANGEL"**



INFORMES: 46-52-60
Reforma 503 2o. Piso

CONDOMINIO
S.A. la primera institución
de propiedad por pisos

CP-27/56

Chocolate

**MORELIA
PRESIDENCIAL**

Antiguo
del Asilo
de Morelia

ELABORADO Y GARANTIZADO POR
LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México 1955

2 Volúmenes. Un mapa.
Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA ESPAÑOLA

E
HISTORIA DE LA LITERA-
TURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y
Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.
Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

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

México I. D. F.

SIEMPRE ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM

ARTICULO 123 No. 62

Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

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



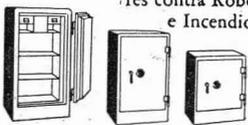
Contra ROBO
Contra INCENDIO

CAJAS FUERTES

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

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!

COMPANIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.

Embotelladores Autorizados de

Pida

Pepsi



REG. S.S.A. 10216 "A" P. 1937/205

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

Leitz

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

y una línea completa de aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

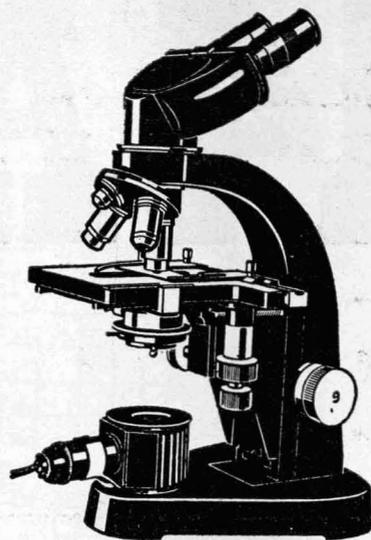
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

Blancura, Perfume y Suavidad con un solo Jabón Colgate



DICE *Lucy Gallardo*

Usted también, como la gentil artista de cine Lucy Gallardo, cuide su cutis dándose diariamente un baño de perfume con el Nuevo Jabón Colgate, único hecho a base de cold-cream para blanquear su cutis y con lanolina para suavizarlo y embellecerlo.

Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

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



HECHO CON LANOLINA Y COLD-CREAM

13-56

PERFUMADO INTENSAMENTE

Dos Poemas Amorosos

de JOHN DONNE

L A E X T I N C I O N

A sí, así,
 Rompe por fin el beso plañidero
 que desangra dos almas y luego las esfuma.
 Vuélvete así fantasma, y sigue tu camino;
 yo seguiré, fantasma, por el mío.
 Apaguemos la luz de la jornada.

De nadie recibimos licencia para amarnos;
 a nadie deberemos una muerte tan fácil
 como esta que sucede con un decir: 'Aléjate',

Aléjate.
 Y si tamaña voz no consume tu vida,
 siega mi vida tú, pidiendo que me vaya.
 Mas si por ella mueres,
 deja que la palabra (esa misma)
 castigue, devolviéndolo,
 el rigor de mi crimen.

A menos que ya sea
 para castigos demasiado tarde,
 porque me haya matado doblemente
 el tener que partir y que decirte: aléjate.

E L A N I V E R S A R I O

Todos los reyes, y sus favoritas,
 toda gloria de honores, ingenios y bellezas,
 el propio sol, que hace pasar los tiempos,
 son un año más viejos que en la aurora
 de nuestra compañía.

Todo, todo lo otro se destruye y termina;
 sólo este amor, el nuestro, desconoce
 la menor decadencia:
 remueve ayer y mañanas,
 y rueda siempre fiel, junto a nosotros,
 en un primero, y último,
 y eterno día.

Dos sepulcros podrán, a nuestra muerte,
 separar los dos cuerpos
 (si uno solo nos dieran, la muerte no sería);
 pues como tantos príncipes, nosotros,
 príncipes soberanos el uno para el otro,
 hemos de soportar al fin que se desprendan
 estos ojos y oídos,
 a menudo colmados de firmes juramentos
 y de la dulce sal de nuestras lágrimas.

Pero las almas, en que nada habita
 sino el amor (apenas
 son transitorios huéspedes los demás pensamientos),
 mostrarán todavía este amor, inmutable,
 o acrecido quizás en la vida suprema,
 cuando los cuerpos bajen a la tumba,
 y nuestras almas de la tumba asciendan.

Mas seremos entonces dos bienaventurados
 iguales a los otros.
 Aquí, sobre la tierra, somos reyes, y nadie
 aparte de nosotros puede serlo
 como lo somos, ni rendir tributo
 a reyes semejantes.
 ¿Qué mayor señorío? Aquí, donde ninguno,
 fuera de alguno de los dos, disfruta
 del poder eficaz de traicionarnos.
 Sofoquemos el falso temor, y el verdadero.
 Amemos y vivamos con nobleza;
 y acumulemos años, y más años, y más,
 hasta escribir aún sesenta veces: Este
 es el perenne instante total de nuestro reino.

ESMÉ

Por SAKI (H. H. Munro)



TODAS LAS historias de cacería son iguales —opinó Clovis— de la misma manera que son idénticas todas las historias de carreras de caballos, y todas...

—Mi historia de cacería no se parece ni pizca a ninguna otra que usted haya escuchado— dijo la Baronesa. —Sucedió hace ya algún tiempo, cuando andaba por los veintitrés años. Entonces no vivía separada de mi marido: ninguno de los dos estaba en condiciones de mantener al otro. Digan lo que digan los proverbios, la pobreza mantiene unidos a más hogares de los que separa. Sin embargo, siempre salíamos de caza con jaurías diferentes. Todo esto nada tiene que ver con mi historia.

—Todavía no llegamos al sitio de reunión. Me imagino que hubo un sitio de reunión — dijo Clovis.

—Claro que lo hubo —repuso la Baronesa—. Allí estaban todos los de costumbre, especialmente Constance Broddle. Constance es una de esas chicas enormes y floridas que tan bien encajan en el paisaje otoñal o en los decorados de Navidad de una iglesia. “Tengo el presentimiento de que algo horrible está a punto de suceder”, dijo: “¿Me veo pálida?” Se veía tan pálida como un betabel que de pronto ha recibido una mala noticia.

“Te ves mejor que de costumbre”, le dije, “pero eso no te cuesta ningún esfuerzo”. Antes de que Constance pudiera calar mi respuesta, cosas más importantes reclamaron nuestra atención; los sabuesos habían encontrado a un zorro escondido en unos matorrales de tojo.

—Lo sabía —dijo Clovis—. En todas las historias de caza que he escuchado en mi vida aparecen un zorro y unos matorrales de tojo.

—Constance y yo íbamos bien montadas —continuó, serenamente, la Baronesa— y no tuvimos dificultad alguna en cumplir la primera carrera, aunque fue bastante dura. Hacia el final, sin embargo, acaso nos independizamos en exceso, pues perdimos a los sabuesos y nos encontramos cabalgando sin rumbo a lo largo de kilómetros de lejanía. La situación era algo desesperante, y mi mal humor se desarrollaba por centímetros, cuando al pasar por un servicial vallado nos alegraron la vista unos sabuesos que ladraban con todas sus fuerzas en un hueco a nuestras espaldas.

“¡Allí van!”, gritó Constance, y añadió con sorpresa: “En nombre del cielo, ¿qué es lo que están cazando?”

Era obvio que no se trataba de cualquier zorro mortal. Con una altura más de dos veces la usual, tenía una cabeza corta y fea, y un cuello enormemente grueso.

“¡Es una hiena!”, gritó Constance. “Debe haberse escapado del parque de Lord Pabham.”

En ese instante, la bestia perseguida se regresó y dio la cara a sus perseguidores. Los sabuesos (habría tan sólo una docena) se detuvieron en semicírculo con caras de tontos. Sin duda, se habían sorprendido del resto de la jauría al sentir este olor extraño, y ahora no sabían, con exactitud, qué tratamiento dar a su presa.

La hiena saludó nuestra llegada con ali-

vio —de esto no me cabe duda— y con demostraciones de amistad. Estaba acostumbrada, quizá, a la uniforme bondad de los hombres, en tanto que su primer contacto con una jauría de sabuesos le había causado mala impresión. Los sabuesos parecían más desconcertados que nunca, mientras la presa alardeaba de su nueva intimidad con nosotros. Un ligero y lejano trompetazo dio la bienvenida señal para que los perros partieran sigilosamente. Constance, la hiena y yo, fuimos abandonadas en el repentino atardecer.

“¿Qué vamos a hacer”, preguntó Constance.

“Te encanta hacer preguntas”, dije yo.

“No podemos pasar la noche aquí, con la hiena”, respondió.

“Desconozco tus ideas acerca de la comodidad”, dije, “pero yo no pasaría aquí la noche, incluso *sin* la hiena. Mi hogar será poco feliz, pero por lo menos tiene agua caliente y fría, criados y otros servicios que no encontraríamos en este paraje. Vayamos mejor hacia ese promontorio de árboles a la derecha; me imagino que el camino de Crowley no anda lejos.”

Trotamos despacio a lo largo de una difusa vereda para carretas mientras, alegremente, la bestia nos pisaba los talones.

“¿Qué diantre vamos a hacer con la hiena?”, vino la inevitable pregunta.

“¿Qué crees que se acostumbra hacer con las hienas?”, pregunte malhumorada.

—“Nunca he tenido relaciones con una hiena anteriormente”, dijo Constance.

“Pues yo tampoco. Si por lo menos supiéramos su sexo, le podríamos dar un nombre. Quizá la llamaremos Esmé. Sirve para ambos casos.

La luz, aún suficiente, permitía distinguir los objetos al borde del camino, y nuestros deprimidos espíritus se animaron un poco cuando observamos a una pequeña niña gitana, semi-desnuda, que recogía moras en un matorral. La súbita aparición de dos Amazonas seguidas de una hiena motivó un agudo llanto de la niña. En todo caso, de esa fuente no habríamos obtenido ninguna información geográfica de utilidad. Existía, sin embargo, la posibilidad de encontrar un campamento gitano sobre nuestra ruta. Seguimos trotando —con esperanza y sin resultado— una milla o más.

“¿Qué hacía allí esa niña?”, preguntó, al cabo, Constance.

“Recogía moras. Es obvio.”

“No me gustó la manera como lloraba”, insistió Constance. “Me parece que sus chillidos siguen sonando en mi oído.”

No reclamé a Constance sus morbosas fantasías. De hecho, la misma sensación de sentirme perseguida por un persistente, inquietante berrido, se había ido insinuando sobre mis fatigados nervios. En aras de la buena compañía, le grité a Esmé que se había retrasado bastante. Con unos cuantos elásticos saltitos, la hiena llegó hasta nosotros y se disparó hacia adelante, pasándonos.

El acompañamiento de chillidos se explicó enseguida. Firme, y supongo que dolorosamente, la niña gitana viajaba en el hocico de Esmé.

“¡Santos cielos!”, gritó Constance. “¿Qué diantres haremos? ¿Qué vamos a hacer?”

Tengo la plena certeza de que, en el Juicio Final, Constance hará más preguntas que cualquiera de los serafines.

“¿No podemos hacer algo?”, persistió lagrimeando, mientras Esmé se paseaba a medio galope al frente de nuestros cansados corceles.

Personalmente, yo hacía cuanto se me ocurría en ese momento. Insulté y regañé y halagué en inglés y en francés y en el lenguaje de los guardabosques; azoté absurda e ineficazmente el aire con mi látigo de caza; arrojé mi porta-sandwiches sobre el bruto; en verdad, no sé podría haber hecho más. Y sin embargo, seguimos avanzando en el crepúsculo, cada vez más denso, con la oscura, tosca forma arrastrándose pesadamente frente a nosotros, y un zumbido de lúgubre música flotando hacia nuestros oídos. De repente, Esmé brincó a un lado y se introdujo en un espeso matorral a donde no podíamos acompañarla; el gemido se convirtió en aullido, y enseguida cesó del todo.

Siempre cuento muy por encima esta parte, porque en realidad fue bastante horrible. Cuando la bestia se reunió con nosotros, le notamos un aire de paciente comprensión, como si supiera que había cometido un acto para nosotros censurable, pero que a ella le parecía muy justificado.

“¿Cómo permites que esa bestia voraz trote a nuestro lado?”, preguntó Constance.

“En primer lugar —contesté— no puedo evitarlo. En segundo, dudo mucho que en este momento, sean cuales fueran sus defectos, la hiena sienta voracidad alguna.”

Constance se estremeció. “¿Crees que la pobre criatura sufrió mucho?”, exclamó con otra de sus inútiles preguntas.

“Todo parece indicarlo —dije—. Por otra parte, desde luego, pudo haber llorado por puro mal humor. A veces, esto les sucede a los niños.”

Reinaba una oscuridad completa cuando llegamos a la carretera principal. Un relampagueo de luces y el ruido de un motor nos pasaron al mismo tiempo a una distancia poco reconfortante. Un segundo más tarde, escuchamos un golpe seco y un chillido punzante. El automóvil se detuvo, y al regresar al sitio exacto encontré a un joven hincado junto a una masa oscura e inmóvil.

“¡Ha matado usted a mi Esmé!”, exclamé con amargura.

“Lo siento de veras”, dijo el joven. “Yo también tengo perros, de manera que entiendo su malestar. Haré cualquier cosa para reparar el daño.”

“Por favor entiérrela en el acto”, respondí. “Creo que es lo menos que puedo pedirle.”

“Trae la pala, William”, le dijo el joven a su chofer. Evidentemente, la contingencia de rápidos entierros al borde de la carretera había sido prevista.

Excavar una tumba de cierta dimensión tomó algún tiempo. “¡Qué espléndida bestia!”, dijo el joven cuando el cadáver era arrojado a la tumba: “Temo que se trataba de un animal muy valioso.”

“Obtuvo el segundo premio en el concurso de cachorros en Birmingham el año pasado”, respondió con resolución.

Constance bufó ruidosamente.

“No llores, querida”, dije con la voz quebrada, “fue tan rápido. No pudo haber sufrido mucho.”

“Miren ustedes”, dijo, desesperado, el joven, “les ruego que me dejen hacer algo para reparar el daño.”

Dulcemente, rehusé su ofrecimiento, pero como persistiera, le dejé mi dirección.

Desde luego, Constance y yo nos reservamos el relato de los primeros episodios de esa noche. Lord Pabham jamás anunció la pérdida de su hiena. Cuando uno o dos años antes un animal estrictamente frugívoro se escapó del parque, Lord Pabham hubo de compensar once casos de agresión a ovejas y, prácticamente, reponer las existencias en las granjas avícolas de sus vecinos: una hiena errante habría motivado algo similar a un empréstito del gobierno. De la misma manera, los gitanos no reclamaron a su criatura desaparecida; me imagino que en los grandes campamentos nadie lleva la cuenta exacta de uno o dos niños más.

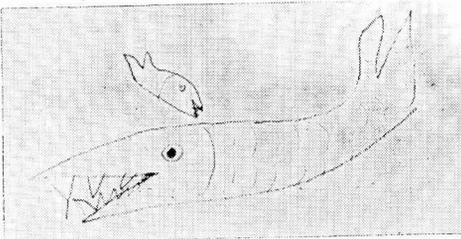
La Baronesa se detuvo, reflexionó y luego añadió:

—Sin embargo, la aventura tuvo su epílogo. El correo me trajo un encantador broche de diamantes, con el nombre “Esmé” dispuesto sobre una ramita de romero. Incidentalmente, también perdí la amistad de Constance Broddle. Verán ustedes: cuando vendí la joya, con toda corrección me negué a entregarle a Constance ni una fracción del dinero recibido. Le señalé que cuanto atañía a Esmé era asunto de mi propia invención, así como todo lo relacionado con la hiena incumbía a Lord Pabham —si en realidad se trató de una hiena, de lo cual, desde luego, no poseo prueba alguna.

(De “The Chronicles of Clovis”, 1911.)

Traducción de Carlos Fuentes.

EL SURREALISMO



Dibujo infantil

(Viene de la pág. 2)

se levanta de su tumba de lugares comunes y coincide con el hombre. En ese momento paradisiaco, por primera y única vez, un instante o para siempre, somos de verdad. Ella y nosotros.

Arrasado por el humor, recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un “horizonte de utensilios” sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de Melusina. Espacio y tiempo vuelven a ser lo que fueron para los primitivos: una realidad viviente, dotada de poderes nefastos o benéficos; algo, en suma, concreto y cualitativo, no una simple extensión mensurable. Mientras el mundo se torna maleable al deseo, escapa de las nociones utilitarias y se entrega a

la subjetividad, ¿qué ocurre con el sujeto? Aquí la subversión adquiere una tonalidad más peligrosa y radical. Si el objeto se subjetiviza, el yo se disgrega. “Desde Arnim”, dice Breton, “toda la historia de la poesía moderna es la de las libertades que los poetas se han tomado con la idea del Yo soy”. Y así es: al margen de un retrato de Nerval aparece, de su puño y letra, una frase que años más tarde, apenas modificada, servirá también de identificación para Rimbaud. Nerval escribió: “Yo soy el otro”; y Rimbaud: “Yo es otro”. Y no se hable de coincidencias: se trata de una afirmación que viene de muy lejos y que, desde Blake y los románticos alemanes, todos los poetas han repetido incansablemente. La idea del doble —que ha perseguido a Kafka y a Rilke— se abre paso en la conciencia de un poeta tan aparentemente insensible al otro mundo como Guillermo Apollinaire:

Un jour je m'attendais moi-même
Je me disais Guillaum il est temps que
[tu viennes
Pour que je sache enfin celui-là que
[je suis...

El casi eternecido asombro con que Apollinaire se espera a sí mismo; se transforma en el rabioso horror de Antonino Artaud: “transpirando la argucia de sí mismo a sí mismo”. En un libro de Benjamín Peret, *Je sublime*, la corriente tem-

poral del yo se dispersa en mil gotas coloreadas, como el agua de una cascada a la luz solar. A más de dos mil años de distancia, la poesía occidental descubre algo que constituye la enseñanza central del budismo: el yo es una ilusión, un agregado de sensaciones, pensamientos y deseos.

La sistemática destrucción del yo —o mejor dicho: la objetivización del sujeto— se realiza a través de diversas técnicas. La más notable y eficaz es la escritura automática; o sea: el dictado del pensamiento no dirigido, emancipado de las interdicciones de la moral, la razón o el gusto artístico. Nada más difícil que llegar a este estado de suprema distracción. Todo se opone a este frenesí pasivo, desde la presión del exterior hasta nuestra propia censura interior y el llamado "espíritu crítico". Método experimental, la escritura automática pocas veces se ha realizado de verdad, lo que no impide que Breton siga creyendo que es uno de los medios más seguros "para devolver a la palabra humana su inocencia y su poder creador originales". Por lo demás, ningún escritor negará que casi siempre sus mejores frases, sus imágenes más puras, son aquellas que surgen de pronto, en medio de su trabajo, como misteriosas ocurrencias. Y lo mismo sucede en nuestra vida diaria: siempre hay una extraña intrusión, una dichosa o nefasta "casualidad", que vuelve irrisorias todas las previsiones del sentido común. Más allá de su dudoso valor como método de creación, la escritura automática puede compararse a los ejercicios espirituales de los místicos y, sobre todo, a las prácticas del Yoga y del budismo Zen: se trata de llegar a un estado paradójico de pasividad activa, en el que el "yo pienso" es substituído por un misterioso "se piensa". Lo importante, así, es lograr la ruptura de esa ficticia personalidad que el mundo nos impone y que hemos creado para defendernos del exterior. El yo nos aplasta y esconde nuestro verdadero ser. Negar el yo no es negar al ser:

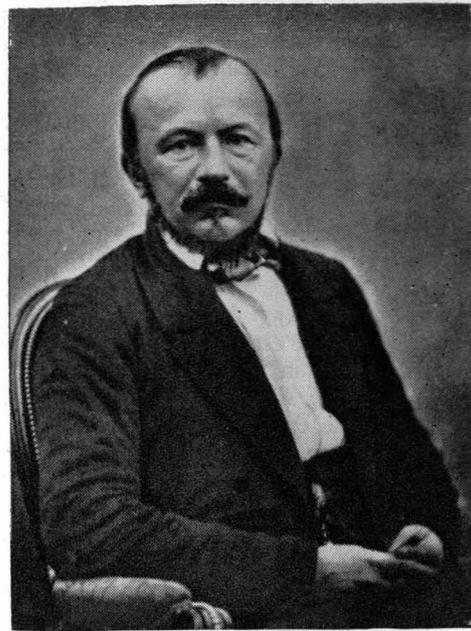
Suis-je Amour ou Phébus? Lusignan o Biron?

La renuncia a la identidad personal, no implica una pérdida del ser sino, precisamente, su reconquista. El poeta es ya todos los hombres. La naturaleza arroja sus máscaras y se revela tal cual es. La tentativa por "ser todos los hombres", presente en la mayoría de los grandes poetas, se alía necesariamente a la destrucción del yo. La empresa poética no consiste tanto en suprimir la personalidad como en abrirla y convertirla en el punto de intersección de lo subjetivo y lo objetivo. El surrealismo intenta resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior, creando objetos que son interiores y exteriores a la vez.

Si mi voz ya no es mía, sino la de todos, ¿por qué no lanzarse a una nueva experiencia: la poesía colectiva? En verdad, la poesía siempre ha sido hecha por todos. Los mitos poéticos, las grandes imágenes de la poesía en todas las lenguas, son un objeto de comunión colectiva. Pero los surrealistas no sólo quieren participar en las creaciones poéticas: aspiran a convertir esa participación en una nueva forma de creación. Varios libros de poemas fueron escritos colectivamente por Breton, Eluard, Char y otros. Al mismo tiempo, aparecen los juegos poéticos y plásticos, todos ellos destinados a hacer surgir, por



Breton — "el amor único"



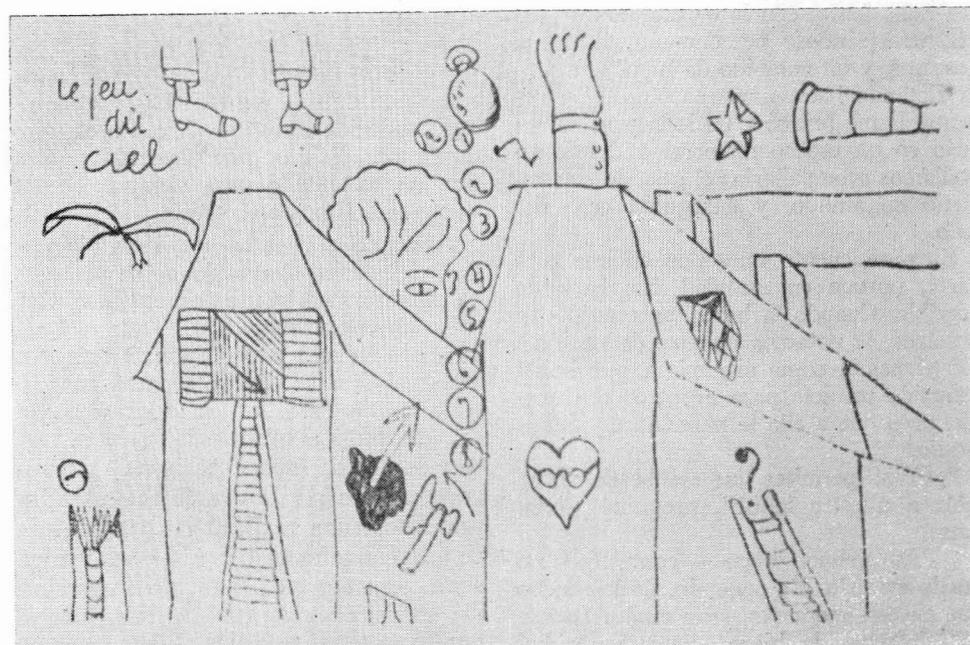
"un retrato de Nerval"



Lautréamont por S. Dalí

medio del choque de dos o más voluntades poéticas, la imagen deslumbrante.

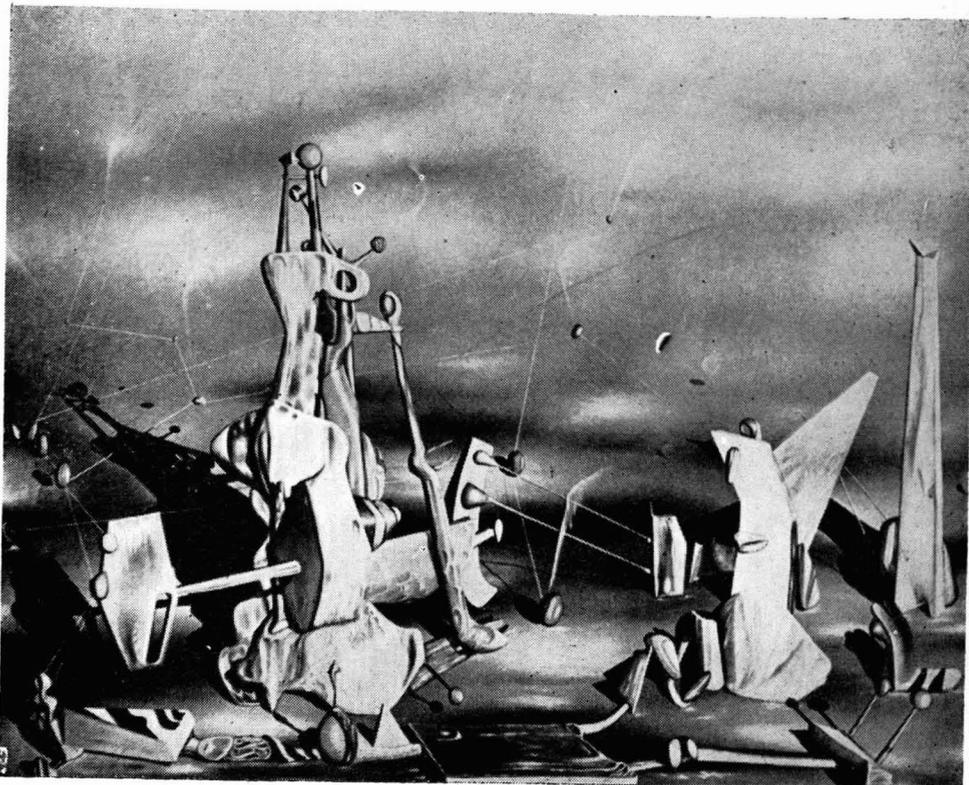
Los primeros años de la actividad surrealista fueron muy ricos. No solamente modificaron la sensibilidad de la época, sino que hicieron surgir una nueva poesía y una nueva pintura. Pero no se trataba de crear un nuevo arte, sino un hombre nuevo. Y sin embargo la Edad de Oro no aparecía entre los escombros de esa realidad tan furiosamente combatida. Al contrario, la condición del hombre era cada vez más atroz. Al período que inicia el *Primer Manifiesto* sucede otro, presidido por preocupaciones de orden social. En el ánimo de Breton, Aragón y sus amigos se instala una duda: ¿la emancipación del espíritu humano, meta del surrealismo, no exige una previa liberación de la condición social del hombre? Tras varias tormentas interiores, el surrealismo decide adherirse a las posiciones de la Tercera Internacional. Y así, *La Revolución Surrealista* se transforma en *El Surrealismo al servicio de la Revolución*. Los revolucionarios políticos no mostraron mucha simpatía por servidores tan independientes. La máquina burocrática del Partido Comunista acabó por rechazar a todos aquellos que no pudieron o no quisieron someterse. Durante algunos años las rup-



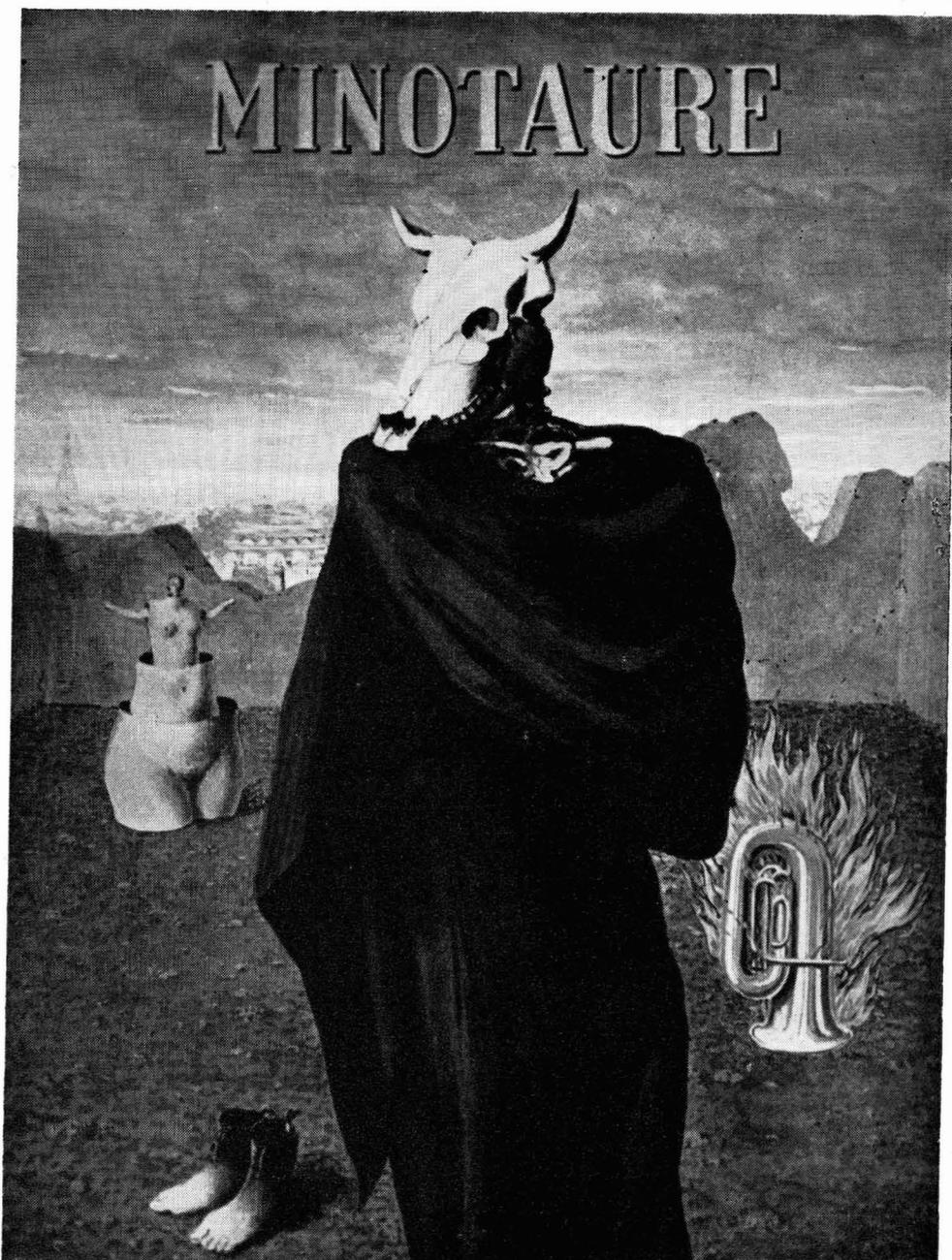
Dibujo de Robert Desnos — "ningún arma más poderosa que el humor"

turas suceden a las tentativas de conciliación. Al final, se vio claro que toda síntesis era imposible. Sin duda el carácter cada vez más autoritario y antidemocrático del comunismo estalinista, la estrechez y rigidez de sus doctrinas estético-políticas y, sobre todo, la regresión de que fueron síntoma, entre otros, los Procesos de Moscú, contribuyeron a hacer irreparable la ruptura. Aun así, por unos años más, el surrealismo coincidió con las tesis fundamentales del marxismo, tal como las representaba León Trotsky. En 1938 Breton lo visita en México y redacta con el viejo revolucionario un famoso manifiesto: *Por un Arte Revolucionario Independiente*. (Este texto apareció en todo el mundo con las firmas de André Breton y Diego Rivera). A pesar de la amplitud y generosidad de miras de León Trotsky, la verdad es que demasiadas cosas separaban al materialismo histórico de la posición surrealista. La imposibilidad de participar directamente en la lucha social fue, y es, una herida para el surrealismo. En un libro reciente, Breton vuelve sobre el tema, no sin amargura: "La historia dirá si esos que reivindicaban hoy el monopolio de la transformación social del mundo trabajan por la liberación del hombre o lo entregan a una esclavitud peor. El surrealismo, como movimiento definido y organizado en vista de una voluntad de emancipación más amplia, no pudo encontrar un punto de inserción en su sistema..." Reducido a sus propios medios, el surrealismo no ha cesado de afirmar que la liberación del hombre debe ser total. En el seno de una sociedad en la que realmente hayan desaparecido los señores, nacerá una poesía que será creación colectiva, como los mitos del pasado. Asistiría el hombre entonces a la reconciliación del pensamiento y la acción, el deseo y el fruto, la palabra y la cosa. La escritura automática dejaría de ser una aspiración: hablar sería crear.

El surrealismo pone en tela de juicio a la realidad; pero la realidad también pone en tela de juicio a la libertad del hombre. Hay series de acontecimientos independientes entre sí que, en ciertos sitios y momentos privilegiados, se cruzan. ¿Cuál es el significado de lo que se llama destino, casualidad o, para emplear el lenguaje de Hegel, *azar objetivo*? En varios libros —*Nadja*, *El Loco Amor*, *Los Vasos Comunicantes*— Breton señala el carácter extraño de ciertos encuentros. ¿Se trata de meras coincidencias? Semejante manera de resolver el problema revelaría una suerte del realismo ingenuo o de positivismo primario. Lugar en que se cruzan la libertad y la necesidad, ¿qué es el azar objetivo? Engels había dicho: "La casualidad no puede ser comprendida sino ligada con la categoría del azar objetivo, forma de manifestación de la necesidad". Para Breton el azar objetivo es el punto de intersección entre el deseo —o sea: la libertad humana— y la necesidad exterior. No creo que nadie haya ofrecido una respuesta definitiva a este "problema de problemas". Pero si la respuesta de Breton no logra satisfacerlos, su pregunta no cesa de hostigarnos. Todos hemos sido héroes o testigos de encuentros inexplicables. Estos encuentros son, para citar hallazgos de personas muy alejadas de las preocupaciones surrealistas, el virus para Pasteur, la penicilina para Fleming, una rima para Valéry. Y en nuestra vida dia-



Pintura de Ives Tanguy—"una forma paradójica de la necesidad"



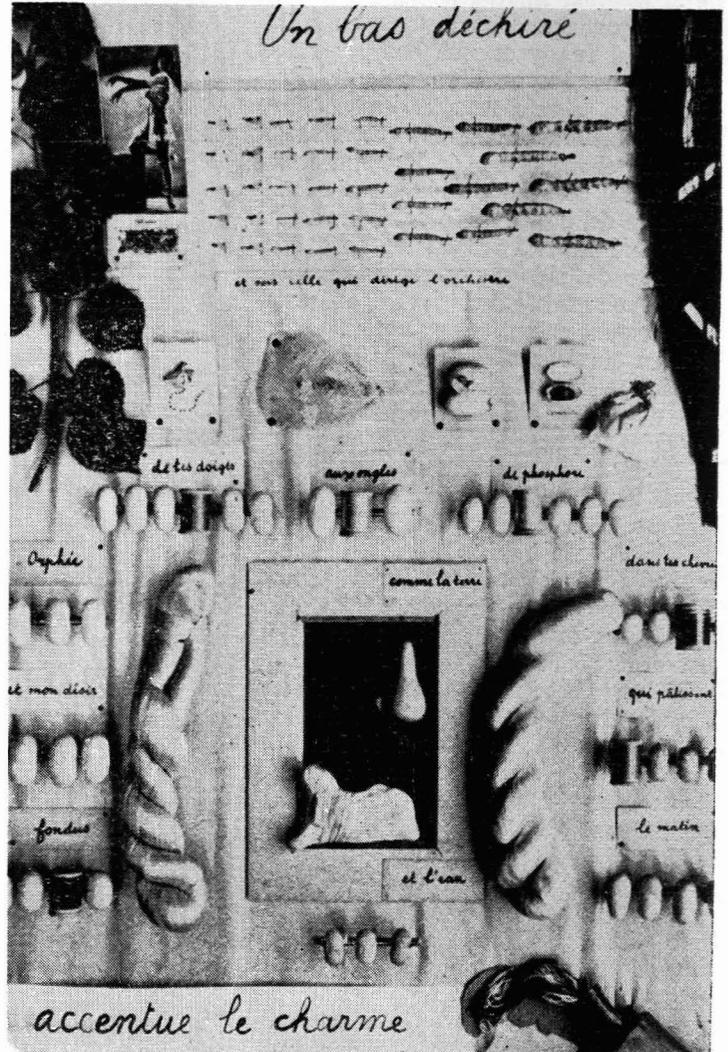
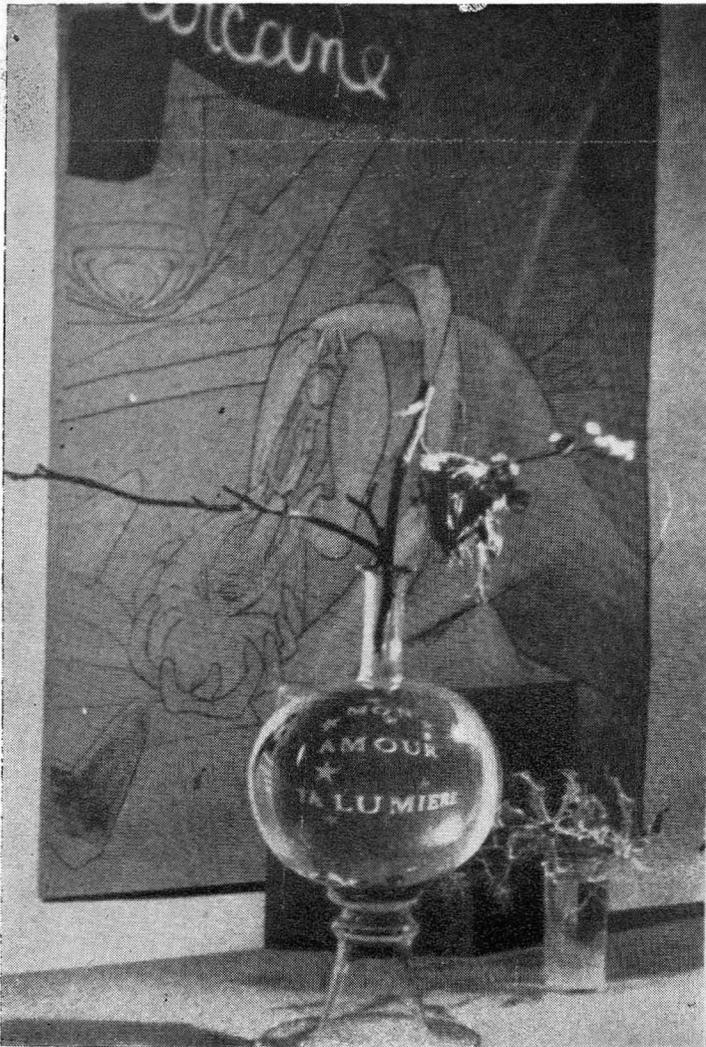
"las preguntas que hacían Breton y Eluard en la revista Minotauro"

ría, ¿no es el amor, de manera soberana, la ardiente encarnación del azar objetivo? Las preguntas que hacían Breton y Eluard en la revista *Minotauro*: “¿Cuál ha sido el encuentro capital de su vida?; ¿hasta qué punto ese encuentro le ha dado la impresión de lo necesario o lo fortuito?”, las podemos repetir todos. Y estoy seguro de que la mayoría respondería que ese encuentro capital, decisivo, destinado a marcarnos para siempre con su garra dorada, se llama: amor, persona amada. Y ninguno de nosotros podría afirmar con entera certeza si ese encuentro fue fortuito o necesario. Los más diríamos que, si fue fortuito, tenía toda la fuerza inexorable de la necesidad; y, si fue necesario, poseía la deliciosa indeterminación de lo fortuito. El azar objetivo es una forma paradójica de la necesidad, la forma por excelencia del amor: conjunción de la doble soberanía de libertad y

cernir los dos errores fundamentales que originan este modo de ver: uno, es social; otro, moral. El error social, que no podrá remediarse sin la destrucción de las bases económicas de la sociedad actual, procede de que la elección inicial hoy no está realmente permitida y, en la medida en que excepcionalmente tiende a imponerse, se produce en una atmósfera de no elección, hostil a su triunfo... El error moral nace de la incapacidad en que se halla la mayoría de los hombres para librarse de toda preocupación ajena al amor, de todo temor como de toda duda... La experiencia del artista, como la del sabio, es aquí de gran ayuda: ambas revelan que todo lo que se edifica y perdura ha exigido, de antemano, *para ser*, un total abandono. El amor debe perder ese gusto amargo que no tiene, por ejemplo, el ejercicio de la poesía. Tal empresa no podrá llevarse a cabo plenamente mientras no se haya abo-

El abrazo poético como el abrazo carnal
Mientras duran
Prohíben caer en la miseria del mundo.

Poesía y amor son actos semejantes. La experiencia poética y la amorosa nos abren las puertas de un instante eléctrico. Allí el tiempo no es sucesión: ayer, hoy y mañana dejan de tener significado: sólo hay un siempre que es también un aquí y un ahora. Caen los muros de la prisión mental; espacio y tiempo se abrazan, se entretejen y despliegan a nuestros pies una alfombra, viviente, una vegetación que nos cubre con sus mil manos de hierba, que nos desnuda con sus mil ojos de agua. El poema, como el amor, es un acto en el que nacer y morir, esos dos extremos contradictorios que nos desgarran y hacen de tal modo precaria la condición humana, pactan y se funden. Amar es morir, han dicho nuestros místicos; pero también y, por eso mismo, es nacer. El



Poemas objeto — “juegos poéticos y plásticos”

destino. El amor nos revela la forma más alta de la libertad: libre elección de la necesidad.

El amor es exclusivo y único porque en la persona amada se enlazan libertad y necesidad. En uno de sus libros más hermosos, *El Loco Amor*, Breton ha puesto de relieve la naturaleza absorbente, total, del amor único: “delirio de la presencia absoluta en el seno de la naturaleza reconciliada”. El verdadero amor, el amor libre y liberador, es siempre exclusivo e impide toda caída en la infidelidad: “no hay sofisma tan temible como el que afirma que el acto sexual va necesariamente acompañado de una caída del potencial amoroso entre dos seres, caída cuya repetición los arrastraría progresivamente a cansarse el uno del otro... Es fácil dis-

lido, en escala universal, la infame idea cristiana del pecado”. Es decir, se trata de reconquistar la inocencia. No es extraño que otro gran contemporáneo de Breton, el inglés D. H. Lawrence, se exprese en términos semejantes. El verdadero tema de nuestro tiempo —y el de todos los tiempos— es el de la reconquista de la inocencia por el amor.

¡Despojar al amor “de ese sabor amargo que no tiene la poesía”! ¿Qué es, entonces, la poesía para Breton? El mismo nos lo dice en un poema:

La poesía se hace en el lecho como el
[amor
Sus sábanas deshechas son la aurora de
[las cosas
La poesía se hace en los bosques

carácter inagotable de la experiencia amorosa no es distinto al de la poesía. René Char escribe: “El poema es el amor realizado del deseo que permanece deseo.”

Todo el ser participa en el encuentro poético, bañado de su luz cegadora. Y cuando la tensión desaparece y la olla nos deposita en la orilla de lo cotidiano, esa luz aún brilla y nos entreabre la cortina de nuestra condición. Entonces nos reconocemos, y recordamos lo que realmente somos. La “vida anterior” regresa: es una mujer, la morada terrestre del hombre, la diosa solar de pechos desnudos que sonríe a la orilla del Mediterráneo, mientras el agua del “mar se mezcla al sol”; es Xochiquetzal, la de la falda de hojas de maíz y fuego, la de la falda de bruma, cuerpo de centella en la tormenta; es

Perséfone que asciende del abismo en donde ha cortado el narciso, la flor del deseo. Paul Eluard revela la identidad entre amor y poesía:

Tú das al mundo un cuerpo siempre el
El tuyo [mismo]
Tú eres la semejanza.

La mujer es la semejanza. Y yo diría: la correspondencia. Todo rima, todo se llama y se responde. Como lo creían los antiguos, y lo han sostenido siempre los poetas y la tradición oculta, el universo está compuesto por contrarios que se unen y separan conforme a cierto ritmo secreto. El conocimiento poético —la imaginación, la facultad productora de imágenes en cuyo seno los contrarios se reconcilian— nos deja vislumbrar la analogía cósmica. Baudelaire decía: “La imaginación es la más científica de nuestras facultades porque sólo ella es capaz de comprender la analogía universal; —lo que una religión mística llamaría la correspondencia... La naturaleza es un Verbo, una alegoría, un modelo...” La obsesiva repetición de imágenes y mitos a través de los siglos, por individuos y pueblos que no se han conocido entre ellos, no puede razonablemente explicarse sino aceptando el carácter arquetípico del universo y de la palabra poética. Ciertamente, el hombre ha perdido la llave maestra del cosmos y de sí mismo; desgarrado en su interior, separado de la naturaleza, sometido al tormento del tiempo y el trabajo, esclavo de sí mismo y de los otros, rey destronado, perdido en un laberinto que parece no tener salida, el hombre da vueltas alrededor de sí mismo incansablemente. A veces, por un instante duramente arrebatado al tiempo, cesa la pesadilla. La poesía y el amor le revelan la existencia de ese alto lugar en donde, como dice el *Segundo Manifiesto*: “la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, lo pasado y lo futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejarán de ser percibidos contradictoriamente”.

Todavía no es tiempo de hacer uno de esos balances que tanto aman los críticos y los historiadores. Hoy nadie se atreve a negar que el surrealismo ha contribuido



La Central Surrealista en 1925. De izq. a der.: Charles Baron, Raymond Queneau, Pierre Naville, André Breton, J. A. Boiffard, G. de Chirico, Roger Vitrac, Paul Eluard, Philippe Soupault, Robert Desnos, Louis Aragon. Delante: Simone B., Max Morisé, Mme. S.

de manera poderosa a formar la sensibilidad de nuestra época. Además, esa sensibilidad, en buena parte, es creación suya. Pero la empresa surrealista no se ha limitado únicamente a expresar las tendencias más ocultas de nuestro tiempo y anticipar las venideras; este movimiento se proponía encarnar en la historia y transformar el mundo con las armas de la imaginación y la poesía. No ha sido otra la tentativa de los más grandes poetas de Occidente. Frente a la ruina del mundo sagrado medieval y, simultáneamente, cara al desierto industrial y utilitario que ha erigido la civilización racionalista, la poesía moderna se concibe como un nuevo sagrado, fuera de toda iglesia y fideísmo. Novalis había dicho: “la poesía es la religión natural del hombre”. Blake afirmó siempre que sus libros constituían las “sagradas escrituras” de la nueva Jerusalén. Fiel a esta tradición, el surrealismo busca un nuevo sagrado extrarreligioso, fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía. La tentativa surrealista se ha estrellado contra un muro. Colocar a la poesía en el centro de la sociedad, convertirla en el verdadero alimento de los hombres y en la vía para reconocerse tanto como para transformarse, exige también una liberación total de la misma so-

sociedad. Sólo en una sociedad libre la poesía será un bien común, una creación colectiva y una participación universal. El fracaso del surrealismo nos ilumina sobre otro, acaso de mayor envergadura: el de la tentativa revolucionaria. Allí donde las antiguas religiones y tiranías han muerto, renacen los cultos primitivos y las feroces idolatrías. Nadie sabe qué nos depararán los treinta o cuarenta años venideros. No sabemos si todo arderá, si brotará la espiga de la tierra quemada o si continuará el infierno frío que paraliza al mundo desde el fin de la guerra. Tampoco es fácil predecir el porvenir del surrealismo. Pero yo sé algo: como las sectas gnósticas de los primeros siglos cristianos, como la herejía catara, como los grupos de iluminados del Renacimiento y la época romántica, como la tradición oculta que desde la antigüedad no ha cesado de inquietar a los más altos espíritus, el surrealismo —en lo que tiene de mejor y más valioso— seguirá siendo una invitación y un signo: una invitación a la aventura interior, al redescubrimiento de nosotros mismos; y un signo de inteligencia, el mismo que a través de los siglos nos hacen poetas. Ese signo es un relámpago: bajo su luz convulsa entrevemos algo del misterio de nuestra condición.

LA EXPERIENCIA DE UNA AVENTURA ARQUEOLOGICA

Por Laurette SEJOURNE

Si nos esforzamos por comprender la realidad del antiguo México, descubriremos, primero, que la totalidad de su pensamiento religioso se apoya en conceptos sólidamente estructurados; en seguida, que esos mismos conceptos son los que forman el núcleo de todas las culturas mesoamericanas, por cuanto, a pesar de la multiplicidad de estilos que en el curso del tiempo y las diversas regiones han surgido para expresarlos, su vigorosa presencia es discernible en todas partes.

El descubrimiento de la alta espiritualidad que sirve de base a la religión precolombina, hace intolerable la injusticia que se comete al calificarla de primitiva e incita a transmitir la certidum-

bre de que esta religión representa una de las más nobles manifestaciones del espíritu humano. Y esto tanto más cuanto que no se trata de una vana disputa entre especialistas, sino de la discrepancia para juzgar un tema fundamental cuya valoración equivocada es susceptible de provocar perturbaciones que rebasan el marco de la investigación científica. En efecto, si llamamos primitiva a la mentalidad precolombina, borramos de la historia del pensamiento —la única que importa— la raza autóctona de la que el mexicano de hoy día reivindica la descendencia. El hecho de que, contra una costumbre universalmente aceptada, el pueblo de México haya erigido en héroe nacional al último empe-

rador azteca —al hombre vencido e ignominiosamente asesinado por aquellos mismos cuya lengua ha heredado—, demuestra la profundidad de esta reivindicación. La fidelidad a antepasados que habrían vivido al margen de todo verdadero principio espiritual, despierta, lógicamente, una mala conciencia: ese pueblo se solidariza con la rama familiar calumniada, pero justificada desconfianza que inspira su comportamiento impide, sin embargo, toda comunión enriquecedora con ella. Es decir, que mientras no se le considere bajo su verdadera luz, ese pasado que surge y se impone más de cuatro siglos después de su aplastamiento, ejercerá una influencia negativa. No creemos exagerar al decir que las fuerzas creadoras de una Nación podrían verse paralizadas por un dilema que les impide desplegar sus raíces en profundidad.

Conscientemente o no, las tentativas para tornar aceptables costumbres que justificaron la destrucción y la esclavitud,

tenderían a resolver este problema. Pero mientras tratemos de reconciliar contrarios irreductibles, como lo son, de una parte, la espiritualidad y, de otra, la avidez de poder y desprecio de la persona humana patentes en las guerras y los sacrificios aztecas, estos piadosos esfuerzos estarán condenados al fracaso, puesto que para examinar dos fenómenos de naturaleza opuesta hay que comenzar por distinguirlos al uno del otro. Influidos por la propaganda política de Tenochtitlán, se insiste en identificar los actos y las gentes de un imperio agresivo e inescrupuloso, con los mandamientos divinos, como si no supieramos que es costumbre inmemorial de los tiranos proclamar el apoyo de algún cielo. Cierto es que, gracias a un habilísimo ajuste de sus crímenes al formalismo ritual la tiranía azteca supo comprometer a los dioses mejor que ninguna otra; pero basta con leer, a este propósito, Durán, apologista entusiasta del poder azteca, para darse cuenta de que la religión no tiene nada que ver con el murdo de pillajes y homicidios con el que se la quiere confundir.

Si a pesar de las confusiones que singularmente se han ido acumulando, la naturaleza temporal del estado azteca se puede demostrar con la ayuda de las crónicas, no ocurre lo mismo por lo que hace a comprobar la grandeza de un pensamiento expuesto mediante una escritura simbólica, cuyos signos representan síntesis de principios muy elaborados. Es decir que, lejos de ser elementos simples que al modo de las letras alfabéticas cobrarían un sentido con sólo leerlos, cada uno de estos signos es una fórmula filosófica, y constituye, de cierta manera, el compendio de un tratado desaparecido. ¿Podemos reconstituir, con fundamentos sólidos, la verdad de formular que, sobrevivientes a un mundo naufragado, nos llegan a través de la noche y el silencio de siglos hostiles, solas, separadas de todo contexto y en la más austera desnudez?

Por lo demás, siendo por sí misma de carácter simbólico, la literatura precolombina no puede servirnos de texto explicativo. Al igual que la iconografía, está compuesta de imágenes tomadas al universo de las formas; pero contiene siempre el enunciado de leyes de una profunda resonancia interior. No son, pues, los poemas y los mitos los que nos pueden proporcionar los datos elementales que ayudarían a esclarecer el pensamiento en su plenitud, tal y como se manifiesta en los símbolos. Por ello es que, estén expresadas por palabras o por líneas y colores, las concepciones religiosas del antiguo México se nos aparecen como un todo hermético, cuya penetración exige una paciencia a toda prueba: sólo por la observación atenta del menor residuo cultural y por el estudio profundo de las singularidades más infimas, llegaremos a desatar, poco a poco, ese nudo de significaciones que es toda imagen simbólica.

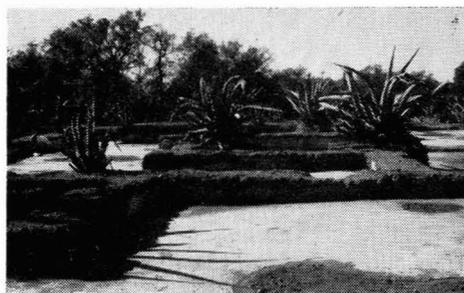
Los descubrimientos de las excavaciones y las crónicas del siglo XVI son las dos fuentes principales de conocimiento: siendo indispensable la una a la otra, porque se iluminan recíprocamente, su confrontación constituye la ayuda más valiosa. Pero esta confrontación sólo rara vez es posible, porque, situado en el Altiplano el centro político del antiguo México, la mayoría de los Cronistas tra-



Colaboradores del arqueólogo en plena tarea



El sacrificio de los magueyes



Un aspecto del palacio explorado

tan de las costumbres y de las creencias náhuas. Ahora bien, como las ciudades que los náhuas habitaban en el momento de la Conquista española, las más importantes de las cuales eran Tenochtitlán y Texcoco, fueron sistemáticamente aniquiladas, los vestigios de su mundo cultural son raros. Esto hace que no podamos, por falta de material iconográfico suficiente, sacar todo el partido del inapreciable testimonio de los Cronistas, y que, por otra parte, la mayoría de las riquezas arqueológicas que cubren el resto del país nos lleguen desprovistas de la menor palabra de introducción. Sueña uno con nostalgia en la ayuda que supondría para la comprensión del pensamiento precolombino una obra de Sahagún que versara sobre los totonacas o los zapotecas, por ejemplo; o en la luz que arrojaría sobre los trabajos de este historiador la existencia de pinturas murales que ilustran los misterios de la religión azteca.

Sin embargo, parece que hay una manera de llenar estas lagunas, ya que todos los documentos especifican que los aztecas heredaron su saber de un pueblo que había poblado el centro de México desde la más remota antigüedad. De ser así, aclarados por los textos del siglo XVI, los vestigios de esta cultura ancestral deberían, lógicamente, proporcionar la clave del lenguaje simbólico náhuatl. Esta suposición se ha confirmado más de lo que se hubiera podido esperar. En efecto, si nos asomamos atentamente a la más antigua metrópoli de toda mesoamérica—Teotihuacán, la ciudad sagrada de Quetzalcóatl—discerniremos una sorprendente similitud entre sus obras y las de la infortunada Tenochtitlán, que es cerca de quince siglos posterior. Es

tanto el parentesco que relaciona a la primera con la última ciudad náhuatl, que las descripciones que le hicieron a Sahagún, los informadores aztecas permiten descifrar hasta en sus menores detalles las imágenes teotihuacanas. De no ser por la prueba arqueológica, hubiera sido difícil concebir en los sabios de Tenochtitlán una tan profunda deferencia por la tradición primordial.

De golpe, las vías de penetración en el pensamiento precolombino se nos muestran infinitas. Primero, porque siendo la producción artística de Teotihuacán de una riqueza incomparable, el número y la variedad de los objetos son superiores a los que proporcionan todos los demás sitios arqueológicos. Y luego, porque los habitantes de este antiguo centro adornaron sus templos y sus residencias con frescos de motivos religiosos, cada fragmento de los cuales es susceptible de revelar un detalle esencial para la comprensión del lenguaje simbólico.

Pero el material que existe en los museos y en las colecciones particulares no es, desgraciadamente, inagotable. Una vez estudiado éste, la necesidad de practicar excavaciones que procuraran nuevos elementos de conocimiento se hizo imperiosa, tanto más cuanto que las nueve décimas partes de Teotihuacán se hallan todavía ocultas por la tierra, que las recubriría ya en los tiempos de la Conquista.

¿Y de qué otro modo podría intentarse comprender al antiguo México, sino desenterrando la ciudad que sin duda constituye la cuna de la civilización náhuatl? Así mismo parece pensarle Alfonso Caso, quien al considerar las posibilidades de elucianción del calendario de los aztecas pone también sus esperanzas, ante todo, en Teotihuacán:

“... las exploraciones en los próximos años, principalmente los descubrimientos de las pinturas de Teotihuacán, nos podrán llevar más adelante en este conocimiento.”¹

Como era de esperarse en un país que tanto se preocupa por su pasado, se encontraron personas comprensivas que, mediante una donación al Instituto de Antropología e Historia, permitieron una temporada de excavaciones, de cuatro meses, a un grupo de investigadores entre los cuales me contaba.

A pesar de la certidumbre de su urgencia, las excavaciones representan una ruda prueba. El juego apasionante de la búsqueda cobra un aspecto totalmente diverso cuando se aleja de los museos y de las bibliotecas: ante una veintena de campesinos que discuten las condiciones o esperan las órdenes frente al sacrificio de magueyes espléndidos o las quejas de un venerable anciano eleva por las tierras que se le arruinan; ante este todo viviente que uno viene a trastornar, el ardor por descubrir la verdad prehispánica sufre un ligero eclipse.

La elección del terreno planteó un problema embarazoso, porque los pisos de estuco que indican la presencia de construcciones residenciales—el presupuesto constreñía a un espacio limitado—aflojan a lo largo de varios kilómetros en torno del centro religioso. Me decidí por

¹ Alfonso Caso, Estudio presentado a la Mesa Redonda de Cronología, México, Diciembre 1955, página 24.

el lugar llamado Zacuala por formar parte de un área que había proporcionado ya frescos de interés extraordinario.

El lugar en que comenzaron los trabajos resultó ser un gran patio limitado por cuatro construcciones derruidas, de muros cubiertos de frescos, que me iniciaron de inmediato en un sentimiento que debería predominar sobre todos los demás: el deseo nostálgico de conocer la totalidad de una imagen cuyos fragmentos revelan lo suficiente como para que lamentemos su pérdida. En efecto, en contacto con estas residencias pintadas en las que la ausencia de la piedra hace que resurjan todas fragmentadas en innumerables pedazos, la experiencia del arqueólogo cobra un carácter único: el deslumbramiento que produce ver a la tierra removida derramarse en brillantes colores; la esperanza de descubrir un motivo clave y el pesar amargo de que tal fractura, precisamente, impida su comprensión, constituyen las etapas regulares de la aventura cotidianamente renovada.

Sin embargo, se presenta la increíble excepción del surgimiento repentino de un trozo de pared milagrosamente preservado. El primero, aparecido al tercer día de excavaciones, fué una ayuda moral inapreciable. Como su lado pintado yacía sobre el suelo, sólo una semana después de su descubrimiento pudimos verlo, ya que resultó laborioso darle la vuelta a este bloque húmedo que amenazaba con deshacerse. (El estuco pintado de los muros está aplicado sobre una capa de cerca de diez centímetros de espesor de una mezcla de piedra molida y tierra.)

Era una maciza cabeza de serpiente emplumada, de mirada extrañamente severa y de colores resplandecientes: el blanco penetrante de su gran ojo, el turquesa de las plumas y el rojo del fondo brillaban a la luz recobrada. La resurrección de esta cabeza me pareció un mensaje benévolo, pero ya no estoy muy segura de que la alegría que me produjo fuera de orden puramente espiritual. Creo recordar que a pesar de la contemplación emocionada de esta imagen prestigiosa, me hice culpable —que Quetzalcóatl me perdone— de un pensamiento profano: que la persona que había defendido la casa de Teotihuacán para obtener la donación había alegado juiciosamente que un simple metro de una pintura con dos mil años de antigüedad equivaldría, por lo que hace a su valor comercial, a la suma pedida. Sea lo que fuere, me sentí mejor a partir de este descubrimiento, que quedó como el más grato entre todos.



Caballero tigre

Sin embargo, hubo mucho más, porque había tenido la suerte de dar con los vestigios de un palacio: patios, habitaciones, galerías, salones, corredores que se comunicaban entre sí y paredes decoradas de tal manera que los frescos, día tras día y semana tras semana, iban desplegándose al sol como si fueran láminas de un libro gigantesco. Adheridas a paredes frágiles, expuestas a lluvias que periódicamente las embeben y a las raíces con las que cohabitan —las de los pirules que corren a lo largo de sus superficies y las traspasan si hace falta para seguir su camino; las de los magueyes, algunas de las cuales, finas como cabellos, se infiltran entre el estuco y el muro, de suerte que el estuco se cae irremediablemente al ser descubierto— la preservación de estas obras de arte tiene algo de prodigioso. Se suma a las posibilidades de destrucción el hecho de que la parte superior de los muros no esté recubierta más que por una decena de centímetros de tierra, insuficientes para protegerlos del arado que, dos veces al año, les rebana un nuevo pedazo y les imprime más profundamente las ondulaciones de su paso. A causa de tal erosión estacional, infligidas desde hace numerosos siglos, y que terminará por arrasar los muros, éstos se presentan truncados a cerca de medio metro del suelo sobre el que reposan. Sólo la existencia de escalones viola, de cuando en cuando, lo que parece ser una regla: beneficiándose con la profundidad de su descenso, hay muros, y pinturas por lo tanto, que alcanzan el metro. De faltar los escalones, la

única esperanza de reconstruir los motivos de las partes conservadas en pie estriba en el descubrimiento de un trozo caído que contenga la parte que falta. Uno de estos trozos providenciales permitió conocer en su integridad el Caballero Tigre repetido sobre las paredes de un vasto salón el cual, dada su talla, apareció cuidadosamente decapitado en todas sus representaciones.

La intimidad cotidiana con estos jirones del pasado lleva a una comprensión más viva del carácter sagrado de Teotihuacán. Mutilados y borrados, o misteriosamente intactos, los restos que aparecen entre los escombros llevan impreso un dinamismo interior que no puede haber surgido más que en el período, de entre todos afortunado, de los orígenes, de los comienzos; el período en que las fórmulas tienen el brillo de su sentido pleno. Situado en las fuentes de la revelación que engendró el sistema religioso mesoamericano —la del principio que permite trascender la condición terrenal— la primera ciudad náhuatl refleja con fuerza la fe en la omnipotencia del espíritu.

Según Quetzalcóatl, el fin de la vida humana es rebasar los límites de la salvación y de la realización individuales para participar en la transfiguración de la naturaleza en su totalidad. Esta transfiguración se opera por medio de la acción (a la Era de Quetzalcóatl se la llama de *movimiento*) que, liberando una espiritualidad que encierra toda partícula terrestre, salva a la materia de la gravedad y de la muerte. Quizá sea por razón



Restaurando una pintura mural



Transportando un trozo de muro pintado al fresco

de esta tarea de envergadura cósmica por lo que los discípulos de Quetzalcóatl se dieron a sí mismos el nombre de *grandes artesanos* (toltecas).

Teotihuacán se erigió a la gloria de este principio redentor, y es difícil concebir un reflejo más puro de una experiencia religiosa. Tocada por la gracia, la materia de este lugar privilegiado ha olvidado soberanamente el estado de inercia que parecía serle inherente, y vibra toda ella por obra de su más profunda significación. Eliminando poco a poco su opacidad, la espiritualidad en acción ha hecho transparente el alma oculta en su seno y, así depurada, la materia se ha convertido en la imagen fiel de la realidad última: tal como placas fotográficas, el cuerpo humano, la piedra o la arcilla han revelado, por fin, la divinidad latente en ellas. (Teotihuacán significa literalmente *Ciudad de los Dioses* y designa, en nuestra opinión, el lugar en que el hombre se convierte en dios; es decir, en el que la serpiente —la materia— adquiere las alas que le permiten alcanzar las regiones superiores. En la simbólica náhuatl, la serpiente es el signo de la Tierra; el pájaro, lo es del Cielo).

Imposible equivocarse. Jamás una veleidat de poder temporal ha insuflado tanto impulso. Sólo una necesidad de orden interior es capaz de dar vida a un universo en el que la inspiración es inagotable; un universo en el que la arquitectura, maravillosamente libre de leyes rígidas, llega a la armonía y el equilibrio desdeñando la simetría; en que la pintura, de un atrevimiento de concepción altamente poético, aparece no obstante, por razón de su profusión y de su brillante colorido, tan natural como las flores del campo; en el que la riqueza de la cerámica —desde la más humilde olla hasta el vaso ceremonial— es tal que el estudio de los fragmentos, cuya sola evocación hace bostezar al arqueólogo, se convierte en un juego de descubrimiento.

Semejantes a las divinidades por su energía creadora, los *grandes artesanos* dotaron al mundo prehispánico con la semilla de todo el saber humano: enseñaron la finalidad de las cosas, y para expresar su doctrina agotaron las posibilidades de invención de los siglos por venir. Las otras culturas no tuvieron más que trasplantar a tierras lejanas los vástagos del mismo jardín, y es apasionante observar estos vástagos en los diversos climas espirituales en que se desarrollaron: con estilos particulares, reproducen todos las imágenes arquetípicas de la Ciudad de los Dioses. Este tema reclamaría para sí solo un estudio. Para señalar uno de sus aspectos limitémonos a hacer constar que las múltiples técnicas en que descuella Teotihuacán para decorar su cerámica no fueron jamás renovadas. Cada grupo étnico se limitará a tomar de ella esencialmente una, para hacerla suya: los zapotecas, el grabado; los mayas, el bajorrelieve (*au champlévé*); los totonacas la talla profunda; los mixtecas la pintura...

La grandiosa unidad espiritual de Teotihuacán hace inexpresablemente conmovedor el fraccionamiento y la mutilación de los restos desenterrados en el curso de las excavaciones. Esas ruinas de muros que hasta en su derrumbamiento resplandecen con sus imágenes; esos miles de despojos de objetos que guardan la huella de los signos que les fueron confiados, aparecen como las partes agoni-

zantes de un todo tan vivo, que se apodera de nosotros la angustia de su irremediable degradación. Antes de comprender la tensión que estos fragmentos imponen, me reprochaba como una frivolidad, una veleidat de gloria periodística, la esperanza, indefinidamente contrariada, de descubrir algún vestigio sensorial. Y es que la búsqueda de elementos que permitirían una visión más precisa de la antigua realidad se torna verdaderamente agotadora al solo contacto con testimonios ya herméticos. De ahí que de vez en cuando se ponga a soñar con un trozo del pasado —pared, ofrenda, sepultura— suficientemente bien conservado como para que hable con elocuencia, y de ahí también que cometamos la injusticia de irritarnos contra los residuos que, como moribundos de los que se espera ansiosamente una revelación, no exhalan más que vagos suspiros. Y sin embargo, son estos residuos pacientemente auscultados, así como los elementos captados al margen mismo de los objetos, los que, más que las piezas espectaculares, tejen lentamente la trama de las certezas arqueológicas. Por ejemplo, las sepulturas de Zacuala, aparte de sus ofrendas, por más interesantes que éstas sean, son las que han revelado los rasgos esenciales de la religión náhuatl.

Todas estas sepulturas consistían en perforaciones circulares de unos 70 centímetros de diámetro y 70 de profundidad, practicadas en habitaciones que, por razón de ciertas particularidades, parecen haber sido concebidas para desempeñar esta función: sus muros, con sólo una excepción, están pintados de rojo, y en tanto que debajo del piso de las habitaciones del palacio se encuentra invariablemente la tierra simple, debajo del de las cámaras mortuorias hay una espesa capa de piedra de un rojo intenso (tezonle), cortada regularmente en pequeños trozos, que rodea la tierra que contiene los restos humanos. ¿Por qué el rojo está asociado a la muerte? La esperanza de comprender se cifra en los textos, porque sólo mediante su confrontación puede aclararse un dato arqueológico: un bello mito náhuatl, registrado por todos los Cronistas y que constituye el núcleo del pensamiento mesoamericano, relata que después de la incineración de Quetzalcóatl, el corazón del héroe se

elevó al cielo y se transformó en la Estrella Matutina. Con vistas a esa transfiguración, los aztecas adornaban los despojos de los Grandes con las insignias características de Quetzalcóatl, en su papel de *Señor de la Aurora* (Tlahuizcalpantecutli), que estaba, en la simbólica, estrechamente vinculado al color rojo. El cambio de un hombre en planeta designa evidentemente la entrada de su alma en una realidad luminosa; de donde se desprende que la radiación púrpura que a semejanza de la aurora rodea la tierra negra en que yacen los huesos, debe ser el signo de la resurrección espiritual cuyo mensajero fué Quetzalcóatl.

Esta deducción podría parecer arbitraria si otros indicios —como la presencia de esqueletos de perros entre las ofrendas, y la costumbre de la incineración— no confirmaran el carácter rigurosamente náhuatl de las sepulturas teotihuacanas.

El mismo mito narra que antes de su ascensión gloriosa, Quetzalcóatl debe descender a los infiernos. En el curso de esta prueba, que lo lleva al centro de su propia materia ciega y percedera, asume el aspecto de un perro, o bien el de una criatura miserablemente purulenta y contrahecha (*Xólotl*), que aparece como una verdadera larva humana. (La elección de estas dos imágenes para sensibilizar el estado de conciencia aguda y dolorosa que es preciso experimentar para alcanzar la luz, es un ejemplo del vigor de expresión de este lenguaje simbólico). Quetzalcóatl, que por haberlas sondeado conoce las profundidades subterráneas, es quien acompaña, en forma de perro, al difunto en su peregrinaje hacia la resurrección, porque está dicho expresamente que al final de su viaje el alma penetra en la región en la que la *muerte se acaba*. De esto se desprende que la costumbre de enterrar un perro con el despojo —en vigor entre los aztecas, y cuyos rastros encontramos en cada una de las sepulturas exhumadas— lejos de suponer una grosera superstición, manifiesta la creencia en un orden espiritual cuya conquista es la finalidad propia de la vida. Los innumerables preceptos morales que forman la doctrina de Quetzalcóatl no tienen otro destino que el de socorrer al hombre en su alejamiento de la condición terrestre.



Cabeza de serpiente y cerámica de entierros

Siempre de acuerdo con la mitología, es una de estas larvas humanas la que arrojándose a una hoguera, da origen, en Teotihuacán, al Quinto Sol. El sol de *movimiento*, propio de Quetzalcóatl. La hoguera de la que emerge el astro —e igualmente de una hoguera sale la Estrella Matutina— simboliza la acción que al quemar los límites individuales, permite al espíritu comulgar con el Gran Todo.

De ahí que la incineración haya formado parte del ritual funerario. El historiador indígena Ixtlixóchitl indica el momento en que las poblaciones nómadas llegadas tardíamente al Altiplano mexicano (alrededor del siglo XII) adoptaron esta ceremonia náhuatl:

“... y aquella noche estuvieron con él, hasta que el otro día al amanecer lo quemaron... Ixtlixóchitl fué el primer emperador chichimeca que se enterró con semejantes exequias, que es conforme a los ritos y ceremonias de los tultecas...”²

Lógicamente, los *grandes artesanos* de Teotihuacán debían practicar la incineración, pero faltaba descubrir la prueba arqueológica. Desde la primera sepultura, estuvimos casi seguros de poseer esta prueba, porque los huesos presentaban caracteres que parecían ser los vestigios de un cuerpo sometido al fuego: no subsistían más que las partes más sólidas, y éstas, de un matiz de oro oscuro, se encontraban en un estado de fragilidad anormal. Aunque descubrimos lo mismo en cada una de las sepulturas, hubiera sido imprudente afirmar el uso de la incineración antes de conocer el resultado de los análisis a que están sometiendo los restos los especialistas del Instituto de Antropología, si el azar no nos hubiera hecho encontrar un *bulto de muerto* carbonizado.

Los documentos antiguos relatan que inmediatamente después del deceso, el cuerpo, en una postura que permitía sentarlo, era envuelto en telas y atado. A este bulto se le dedicaban los discursos y las ofrendas. Después de la ceremonia de la hoguera, se recogían las cenizas y se las enterraba piadosamente. Sahagún especifica que no quemaban al perro que servía de guía en el otro mundo, y en efecto, los esqueletos de este animal que exhumamos, situados siempre aparte de los restos humanos, generalmente al norte, estaban completos.

Así, habiendo escapado inexplicablemente a la regla según la cual las hogueras tenían que encenderse en la superficie del suelo —puesto que los Cronistas transcriben los rituales que tenían lugar durante la consumición del cuerpo y al momento de retirar lo que había escapado a las llamas— este *bulto* fué colocado en una sepultura, provisto de un acompañante para el más allá, y, una vez encendida la leña y recubierto todo de tierra, abandonado a su suerte.

Se necesitaron varios días para extraer de este montón de polvo negro, trabajosamente puesto al abrigo del viento, todo lo que interesaba. En primer lugar, el esqueleto, que aunque estaba en parte quemado parece ser más o menos completo. En seguida la cerámica, entre la que se encontraba una de esas muñecas, típicas de Teotihuacán, que el fuego, al

deshacer las ligaduras de brazos y piernas, había reducido, al igual que el cuerpo humano, a piezas separadas. Lo que más abunda en el material carbonizado es, naturalmente, la leña. Vienen después los restos del tejido que debía envolver el *bulto*, fragmentos de cuerda, de una cesta, de un cepillo, varias espigas de maíz, granos de frijol...

Estos residuos negros que guardaban intactas las formas de una vida tan frágil, ese fondo de cesta con sus espirales, la trama de aquella tela, ese nudo de cuerda, esos granos de maíz adheridos todavía a la espiga como si fuera lo más natural, poseían una gracia vivificante tal, que jamás el pasado de Zacuala logró imponer tan enérgicamente su presencia como a través de esas delicadas partículas vegetales.

Pocos días después tuve un sueño que traduce exactamente los sentimientos despertados por este hallazgo. Buscaba yo

ansiosamente —temiendo haberla perdido— una de las espigas de maíz desenterradas; la descubrí encima de una espiga fresca. Al cogerla, me di cuenta de que la punta de los granos carbonizados que habían estado en contacto con la espiga viva, comenzaba a germinar y que el más dulce de los verdes estaba invadiendo lentamente el negro.

Esta imagen, de un extraño parentesco con la del Códice Borgia en la que Quetzalcóatl, en su forma de Dios del Viento, está pegado a un esqueleto al que insufla la vida, nos pareció simbolizar a la perfección el papel creador que el arqueólogo debe apasionadamente tratar de asumir, si no quiere que las reliquias desenterradas expiren para siempre entre sus manos. Porque la arqueología, aunque a veces se la confunda con ciertos aspectos exteriores de su naturaleza, es esencialmente una gran aventura espiritual.

A T L A U T L A y POPOCATEPETL

Por Manuel ROMERO DE TERREROS

I

A dos kilómetros de distancia de Ozumba, en el Estado de México, y hacia el Sudeste, se encuentra la pequeña población, cabecera de Municipalidad, de San Miguel Atlautla, o Atlauca, como algunos la llaman. En realidad, hoy no ofrece este poblado más atractivos que su situación en los alrededores del Popocatepetl y su iglesia, sin que esto quiera decir que el templo sea un monumento de sobresaliente arquitectura.

Hay noticia de que en el año de 1660, a veintitrés de mayo, día de la Santísima Trinidad, efectuaron los Padres Domini-

cos, en Atlautla, una “reunión de barrios”; y es probable que en esa fecha empezara a construirse el templo.

Situada de Oriente a Poniente, con entrada por este viento, tiene la iglesia de Atlautla sencillísimo imafrente y, del lado del Evangelio, torre de dos cuerpos, un poco más elaborada. En el lado opuesto, y contiguo al templo, un portal de tres arcos de orden dórico da acceso al patio, a la sacristía y demás dependencias. Pero este portal no puede haber servido antiguamente de “capilla abierta”, como en muchos otros lugares, porque tal clase de recintos ya no era necesaria en la época en que se construyó, es decir,



D. T. Egerton—La iglesia de Atlautla; al fondo, el Popocatepetl

² Don Fernando de Alva Ixtlixóchitl, *Obras Históricas*, México 1892, t. II, pp. 96-7.

en pleno siglo XVII. Desde luego se echa de ver que el portal está inspirado en el del vecino convento franciscano de Ozumba, y quizás no fuera atrevido suponer que ambos hayan sido erigidos por la misma mano.

El amplio cementerio, o atrio, limitado por una barda de mampostería, tiene la usual portada de tres vanos, frente a la puerta principal de la iglesia. En él se encuentran las clásicas tumbas pueblerinas con sus ingenuos epitafios y varias lápidas que afectan la insólita forma de un féretro.

El interior del templo presenta actualmente aspecto de pobreza, si bien es cierto que se conserva con loable aseo. Es de una sola nave, con cubierta de tres bóvedas de pañuelo (una de ellas con minúscula linternilla), sostenidas por arcos formeros de medio punto; mientras que otro arco, también de medio punto (el tradicional arco triunfal), sirve de marco al ábside, de planta rectangular, el cual se cubre, a su vez, con sencilla bóveda elíptica.

Los altares laterales carecen de interés; pero el presbiterio conserva su antiguo retablo barroco, de talla de madera dorada, con columnas salomónicas, nicho central y remate con pinturas, entre ellas un *San Francisco de Asís* y un *Santo Domingo de Guzmán*. Quizás este retablo haya sido una de las primeras obras de aquel Francisco Peña Flor que erigió los hermosos altares de Ozumba, en 1724 y 1730. En la base del de Atlautla, del lado de la epístola, hay una inscripción, que reza así: "Por Su Magestad. Este partido, ... siendo Gobernador don Pasqual Cosme y Alcalde don Juan del Monte y Alguacil Mayor de la Iglesia don Miguel Angel, año de 1710, se acabó a 11 de enero de 1711 años."

Pero en Atlautla, como en Chimalhuacán-Chalco y otros lugares, desaparecieron, en fecha que no puede precisarse, las pinturas, seguramente al óleo, que exornaban el retablo, y éstas han sido substituidas, en época más o menos reciente, por ocho ingenuos cuadros de temas bíblicos, y cuatro pequeños de flores, de sorprendente dibujo y ejecutados en vivísimos colores, que constituyen, suponemos, buenos ejemplares de lo que tanto se ensalza actualmente: el arte popular.

Mas, a pesar de su humilde condición, la iglesia de Atlautla mereció, un día, ser reproducida en un cuadro al óleo, por un pintor inglés.

II

A fines de mayo del año de 1833, el Sr. Federico von Gerolt, Ministro de Prusia en México, y el Barón Luis Gros, Encargado de Negocios de Francia, con ánimo de intentar la ascensión del Popocatepetl, emprendieron tan aventurada excursión; pero, después de muchas peripecias, y de aprovechar durante la caminata los varios instrumentos científicos que llevaban, para hacer observaciones meteorológicas, geológicas y botánicas, no lograron llegar, y eso con enormes dificultades, más allá del picacho denominado *El Pico del Fraile*.

Mas esto no arredró a los aficionados alpinistas, como lo prueba la relación, que escribió después el propio von Gerolt y de la cual extractamos los párrafos siguientes:

"Aprovechando la experiencia que adquirimos en este primer infructuoso viaje,

resolvimos repetirlo en el año siguiente, antes de las aguas.

"En consecuencia de esta resolución, y en unión del pintor inglés D. Florencio Egerton, que quiso tomar parte en la expedición, salimos de Ozumba el día 28 de abril del año de 1834, muy de mañana, con tres guías indios, tomando el mismo camino que la vez pasada, por el pueblo de Atlauca; dos de nuestros guías, los hermanos Páez, fueron de los mismos que nos habían acompañado el año anterior. Provistos de todo lo necesario para la comodidad y seguridad, llevamos también una buena tienda de campaña, y bastones de 15 pies de largo con sus puntas de hierro para facilitar la subida, los cuales nos habían hecho mucha falta el año anterior ...

"A las tres de la tarde llegamos al límite de la vegetación, donde pusimos la tienda de campaña, hicimos lumbre y salimos luego a reconocer el camino para el día siguiente.

"El 29, a las dos de la mañana, subimos como hora y media yendo a caballo; y no pudimos seguir por más tiempo montados, porque el mucho frío y la cantidad de arena no lo permitían.

"Acompañados de un criado y de los tres indios que llevaban los instrumentos

y algunos víveres, subimos con dirección al *Pico del Fraile*; para librarnos de los efectos del frío y del sol, nos habíamos tapado toda la cara con un velo verde, cuya precaución nos defendió bien de la reflexión de los rayos del sol en la nieve.

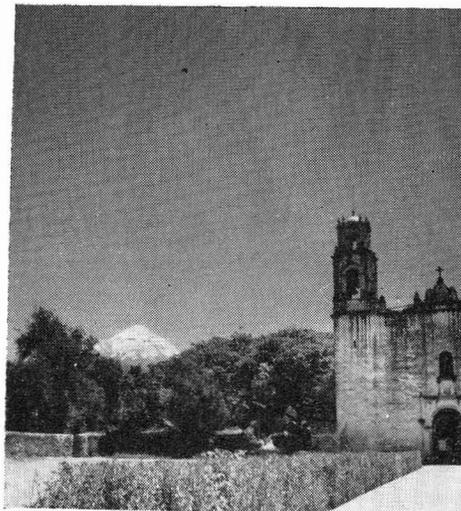
"El terreno entre el límite de la vegetación y el de la nieve perpetua es un arenal interminable, cubierto de bolas de piedra pómez de todos tamaños ...

"Como a las siete y media de la mañana, así que salió el sol, cuando nos hallábamos ya a bastante altura, nos sorprendió, cómo un portentoso fenómeno, la inmensa sombra del volcán, proyectada distintamente en la dirección del Poniente sobre el grande horizonte, que se presentaba desde nuestra altura a modo de un grandioso llano.

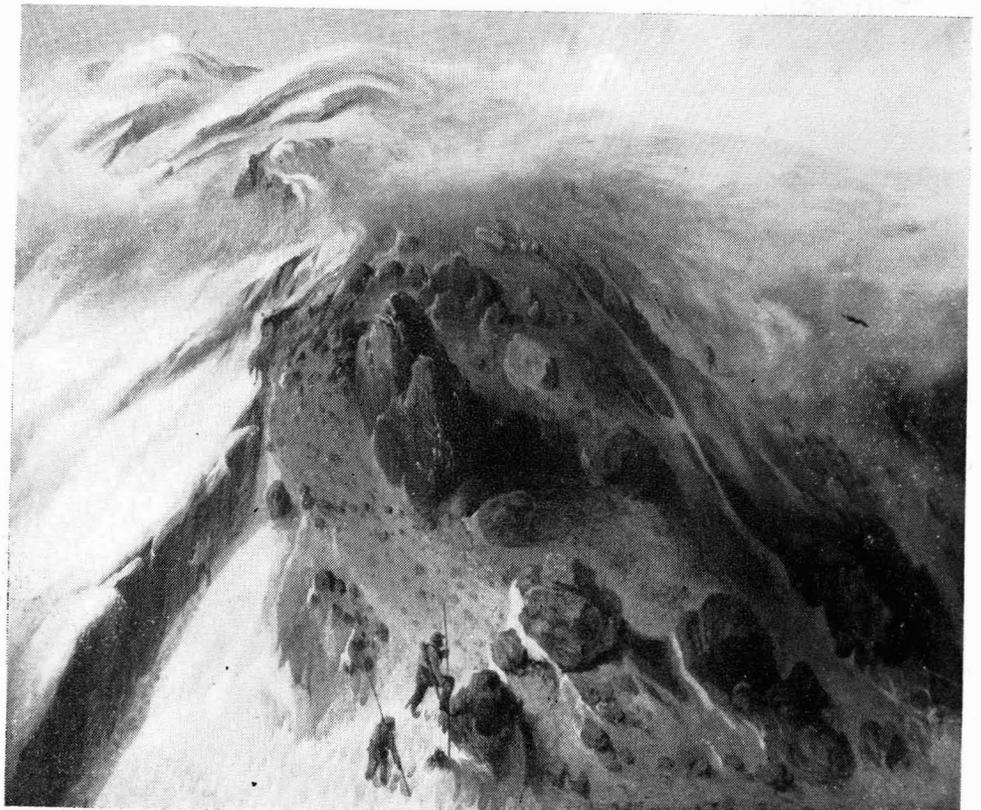
"A las ocho y media llegamos al *Pico del Fraile*, cuyo peñasco tiene 150 pies de alto ... Descansamos allí como una hora, tomando un almuerzo muy ligero ... Cuando quisimos continuar el camino, se negaron los indios a acompañarnos, por más instancias y promesas que les hicimos; esto nos ocasionó la necesidad de tener que dejar atrás parte de nuestros instrumentos ... El criado del Sr. Egerton, muchacho de diez y seis años, fué el único que subió con nosotros a la cima del volcán.

"Un crestón de peñas, que desde el *Pico del Fraile* se dirige a la cumbre, nos impidió subir en línea recta, y tuvimos que tomar a la derecha hacia el Oriente, y bajar a una gran barranca, formada por el crestón mencionado, y otro que baja más al Oriente de la cima del volcán. En esta barranca, situada exactamente al Sur, se juntan las aguas de la nieve; porque no pudiendo ésta sostenerse por lo muy pendiente de la barranca, y por la arena suelta que hay en ella, rueda a las regiones inferiores, y da origen a muchos arroyos que por aquel lado derraman en el plan de Amilpas.

"Seguimos subiendo por la barranca, cuyo piso tiene una inclinación de 35° con el horizonte y encontramos en ella muy poca nieve, por la razón indicada,



El volcán visto desde la Iglesia.



D. T. Egerton—Ascendiendo al volcán

aunque el límite de la nieve permanente queda ya de dos a tres mil pies más abajo.

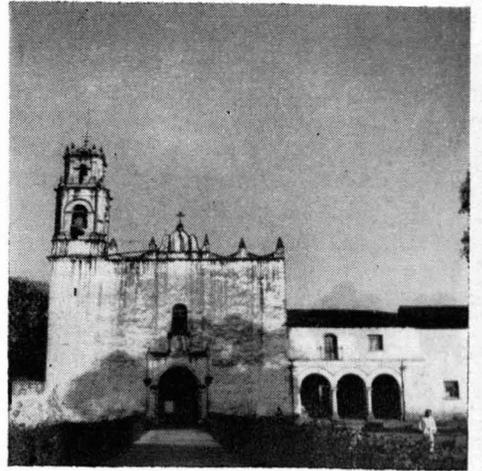
“Después de una subida de tres horas, tan penosa como peligrosa, por los parajes más riscosos y resbaladizos con el hielo, por donde teníamos que pasar, llegamos al fin, o mejor dicho, al principio de la barranca, al lugar en que acaba la arena, y empieza la lava maciza que forma la cúpula (*sic*) del volcán. Desde allí tuvimos que subir por la nieve, que aunque nos llegó por varios parajes hasta la cintura, no nos fatigó tanto como la arena, por ser más firme el piso. Como no se puede subir en derechura por el fuerte declive que tiene esta falda del volcán, tomamos primero la dirección al Poniente, y después al Oriente; y llegamos como a las dos y media a la cúspide.

“Hasta aquí no habíamos podido descubrir indicio alguno del cráter; pero en el momento de pisar su cima, se abrió a nuestros pies un abismo, cuyo aspecto nos llenó de sorpresa y terror, pues nos hallamos en el borde más alto del cráter, cuya parte más baja queda hacia el oriente. Su boca tiene la figura de una elipse irregular: su mayor diámetro está en la dirección de Nordeste a Sudoeste, y tiene como 5,000 pies de largo; su diámetro menor es como de 4,000 pies; de que resulta una circunferencia de más de una legua. Las paredes interiores del cráter bajan casi perpendicularmente a una profundidad de 800 a 1,000 pies; su fondo es un plano, no tan grande como la boca, pero de la misma figura. Como el sol daba dentro del cráter, vimos con claridad en su fondo, o plano, dos fuentes de azufre, exhalado continuamente en forma de humo blanco, el cual a poco de salir al aire se enfría y se deposita en las partes más bajas del cráter, sin llegar hasta arriba. Por este fenómeno se puede formar una idea de la temperatura que habrá debajo del plano del cráter. Este plano y las partes inmediatas parecen, según su color amarillo, cubiertas enteramente de azufre; y de aquí se puede deducir, que esta operación del volcán habrá ya mucho tiempo que dura; y creo que la angostura de la parte inferior del cráter, con respecto a la parte superior, es efecto en parte de esta acumulación de azufre por el espacio de muchos siglos. En la parte superior del cráter no se observa azufre; pero si hay multitud de agujeritos redondos, de dos hasta cinco pulgadas de diámetro, que despiden con ruido vapores de agua azufrosa, que salen alternativamente con más o menos fuerza. Para observar estos respiraderos del volcán más cerca, bajé por la parte del Oriente como 60 pies en el cráter, por las peñas de que se forma hacia aquella parte. . . “No podíamos descubrir punto alguno en el cráter por donde pudiera bajarse al fondo, lo que por otra parte hubiera sido también impracticable; porque la dificultad con que se respira en aquella altura, el estado de opresión y debilidad en que se encuentra el cuerpo, y la fuerte expansión de sangre, acompañada de dolores, principalmente en la frente y en los ojos, efecto de la grande disminución en la presión de la atmósfera, no permiten una larga demora en aquella altura.

“Después de un silencio sepulcral en todo el día, sin haber visto un ser viviente, el ruido repentino del cráter nos hizo singular efecto, pues continuamente están cayendo piedras de las pare-



Portada del atrio-cementerio.



Fachada de la Iglesia.



D. T. Egerton—Cercanías del volcán.



D. T. Egerton—Cráter.

des con mucho estrépito en aquel abismo, aunque no observamos que el cráter mismo arrojase piedras o cenizas. También se oye, de cuando en cuando, y a intervalos, un estruendo subterráneo semejante a una salva de artillería cuando se percibe desde mucha distancia...

"Desde la cima del Popocatepetl, dentro del inmenso horizonte que se presenta en aquel punto, y que alcanza casi hasta los dos mares que bañan el continente americano, vimos al Oriente el volcán de Orizaba y el Cofre de Perote; al Sur, el plan de Amilpas; al Poniente, las serranías de Ajusco y el valle de Toluca, con su majestuoso Nevado; al Sudoeste, las montañas de la Sierra Madre por los Estados de Oajaca, México y Michoacán. Al Norte y Nordeste, se extendió delante de nosotros el valle de México y, en su fondo, las sierras de los minerales de Pachuca, Real del Monte, Atonilco el chico, Zimapán, San José del Oro, el Doctor; y con menos claridad se distinguió la de Guanajuato. El *Ixtaccihuatl* estaba a nuestros pies, pero no pudimos descubrir en él ningún cráter..."

"A las cuatro de la tarde, después de haber enarbolado una gran bandera (que con este objeto había llevado el Barón Gros) en la cima del Popocatepetl, empezamos a bajar, y llegamos, al meterse el sol, sin novedad, a nuestra tienda de campaña, en la que pasamos la noche. Al día siguiente bajamos a Ozumba, y de allí volvimos a México al tercer día."¹

Tanto el Barón Gros como Daniel Tomás Egerton (no Florencio), como equivocadamente lo llama von Gerolt) eran dos distinguidos pintores, algunos de cuyos paisajes mexicanos, nos hemos complacido en dar a conocer, hace algún tiempo, en sendas monografías.²

III

Como fruto de su expedición al volcán, pintó Egerton cinco cuadros, que pasaron más tarde a formar parte de la colección del Profesor R. M. Dawkins, de la Universidad de Oxford,³ y recientemente fueron adquiridos por don Francisco González de la Fuente, quien los exhibe en sus "Galerías La Granja". Son algo mayores que los que de parecido tema pintó Gros, y a nuestro parecer más luminosos y artísticos. Están pintados al óleo sobre tela, y mide cada uno, aproximadamente 40 x 32 centímetros. Representan bellísimos paisajes de la comarca, alguno animado con figuras. Por cierto que la vista del cráter del Popocatepetl, que pintó Egerton, se asemeja en grado sumo, tanto en dibujo como en colorido, a la que del mismo sitio ejecutó su compañero el Barón Gros.⁴

En uno de estos cuadros de Egerton aparece la iglesia de Atlautla. Al fondo, el Popocatepetl, con su nevado cono emerge de la espesa vegetación de su falda; más acá, se ven la iglesia y el



El Popocatepetl visto desde el cementerio.

portal, y en primer término, la barda y la portada del cementerio, delante del cual cabalgan un charro mexicano y su mozo, detrás de dos indígenas, que caminan a pie.

Naturalmente, con el transcurso de más de un siglo, el lugar ha sufrido algunos cambios; hoy, por ejemplo, se yerguen dos corpulentos árboles delante de la portada del cementerio y ésta se cierra con rejas modernas. Pero, de todas maneras, se comprende desde luego que el cuadro de Egerton fué elaboración posterior, y casi de memoria, de un rápido apunte que habrá tomado al pasar por allí el pintor inglés, sin preocuparse mayormente por reproducir con fidelidad las proporciones ni los detalles arquitectónicos de la iglesia, y tomándose la licencia pictórica de situar ésta casi contigua al volcán, cuando en realidad se encuentra bien distante.

De la misma manera, las otras pinturas deben haber sido desarrollo posterior de rápidos bosquejos hechos *in situ*, ya que no hubiera sido posible ejecutar cuadros acabados durante la expedición misma.

Pero esta serie de pinturas de Atlautla y Popocatepetl, tan interesantes como agradables a la vista, vienen a hacer más patente la maestría de aquel ilustre e infortunado paisajista, enamorado de nuestro suelo, que se llamó Daniel Tomás Egerton.

1 *Apéndice al Diccionario Universal de Geografía y Estadística*. México, 1856. Tomo III. Artículo "Popocatepetl".

2 *Paisajes Mexicanos de un Pintor Inglés*. México, 1949; y *El Barón Gros y sus vistas de México*. México, 1953.

3 *Catalogue of Eighteenth and Nineteenth Century Paintings and Drawings*. London, Sotheby & Co. November, 1955.

4 Años más tarde, otro pintor, Eugenio Landesio, logró ascender al Popocatepetl, y ejecutó, al óleo sobre tela, una vista del cráter, que difiere por completo de las de Gros y Egerton.

En un artículo titulado "Envenenamiento de la Humanidad por la Radiación", H. J. Muller, distinguido en 1946 con el Premio Nobel para la fisiología y la medicina, declara sus alarmas al calcular los efectos producidos por las bombas nucleares (A y H) en las células del hombre, y particularmente en los genes, que son los vehículos fundamentales de la herencia. Las consecuencias más deplorables —concluye— recaerán sobre nuestros descendientes, los cuales se verán convertidos a la larga, de no dedicarse una mayor atención a las actuales amenazas, en verdaderas "ruinas biológicas".

(SATURDAY REVIEW. 9/VI.)

Se ha pretendido, con cierta frecuencia, que el panorama de la más reciente poesía inglesa adolece de una general mediocridad. John Lehmann considera que tales juicios no se sustentan en la realidad,

y ha dispuesto una pequeña antología de jóvenes: Kingsley Amis, Charles Causley, Thom Gunn, Elizabeth Jennings, Philip Larkin, Robert Nye y John Wain. Lehmann, sabiamente, deja al lector así informado, la sentencia definitiva.

(THE LONDON MAGAZINE. Mayo.)

A propósito de *Un certain soir*, de Françoise Sagan, afirma Bernard de Fallois: "Si la personalidad de la heroína da la impresión de algo ya visto, el estilo de la novela... da la impresión de algo ya leído. En su curso, se podría formular un catálogo de todos los procedimientos en uso den-

tro de la literatura novelística de los últimos cincuenta años." Y en efecto, lo formula a continuación.

(LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE. Mayo.)

Dos reparaciones: James Thurber ha decidido proseguir la confección de sus muy personales *Fábulas para nuestro tiempo*. Saul Steinberg, por su parte, agrega a sus estupendos reportajes dibujados uno más; esta vez sobre la vida en todas las Rusias.

(THE NEW YORKER. 9/VI.)

El grupo organizado por Emmanuel Mounier, hoy gobernado por

Albert Béguin, y que en buena proporción representó a los cristianos progresistas de Francia, aborda en un cuaderno monográfico los problemas del socialismo. En la advertencia se indica: "El socialismo contemporáneo requiere nuevos análisis, nuevas ideas..." Ideas y análisis que, en las páginas subsiguientes del cuaderno, se proponen copiosamente.

(ESPRIT. Mayo.)

Alemania ofrece otro testimonio del interés europeo por las cosas de América. Sendos estudios —no tan profundos como uno quisiera— sobre la historia, el lenguaje, la música, el paisaje, de Brasil, han sido vertidos al alemán, y adornados con expertas, bellas reproducciones.

(Du. Mayo.)

OTRAS REVISTAS

EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

SÍ, ES JUSTO distinguir dos momentos en mi obra poética— nos dice Rubén Bonifaz Nuño. —Esto, sin embargo, no implica contradicción entre uno y otro, o cambio fundamental en la actitud creadora. —Hace una pausa. Contempla el paisaje más allá de los ventanales de la torre del rectorado en la Ciudad Universitaria. Luego, sonriendo, añade: —Claro, hay diferencias notables en la expresión. Pero, si mira usted bien, descubrirá que el primer momento fue de adiestramiento, de estudio. El segundo, iniciado con *Los demonios y los días*, es, realmente, de creación...

Rubén Bonifaz Nuño, nacido en la ciudad de Córdoba, Veracruz, el 12 de noviembre de 1923, nos recibió con sencilla cordialidad. Jovial y, sin embargo, parco en su habla; al parecer extrovertido, contiene en sí mismo la riqueza de su expresión, sin prodigarse. Es una combinación equilibrada de la expansividad peninsular y la reserva y continencia mexicana. Su abundante y ondulada cabellera corona su rostro firme, en el que destacan la boca sensual y los ojos ágiles, penetrantes. Por momentos desconcierta su timidez exterior con la audacia de su pensamiento y su juicio certero y epigramático.

Con sus palabras recordamos aquellas líneas de su *Poética*, iv, de 1951.

“Cualquier tema debe ser admitido en la grávida pureza de un verso como noble material. El asunto no es la fuente de la dulce hermosura...”

—Vea usted —añade—. El asunto es nada más que la materia, “desolada materia” como afirmo en mi *Poética*. La materia cobra belleza, significación, puede ser comunicada de manera eficiente, mediante el arte, que la limita, la contiene, la anima con el alma del poeta, que es su modo peculiar de comunicarse.

Los primeros pasos

Rubén Bonifaz Nuño vino desde su ciudad natal a México, D. F., siendo muy niño. Hizo su instrucción en esta capital, habiendo seguido los estudios de Preparatoria y los de Jurisprudencia, graduándose de abogado en 1950.

—Debo mi vocación al maestro Erasmo Castellanos Quinto. En sus clases de la Preparatoria sentí despertarse en mí la necesidad de escribir. Entonces, aún no me atrevía con la poesía. Los poetas de mi promoción eran Fausto Vega, Ricardo Garibay y Jorge Hernández Campos; el primero es ahora excelente ensayista, el segundo cuentista de dotes extraordinarias. Esto era en los años 1941 y 1942.

Bonifaz Nuño medita unos instantes. Sonríe.

—Tal vez ellos empezaron a escribir antes que yo. Yo estaba en la etapa de la lectura. Era un lector voraz, infatigable. El maestro Castellanos Quinto me familiarizó con el Siglo de Oro español. Llegó el momento en que me fue imposible negarme a la escritura poética. Y, con el natural temor, mostré mis composiciones en la clase. De esta manera, sin sufrir demasiado —antes bien, con regocijos frecuentes—, llegué a la poesía. Nuestra promoción tiene una deuda im-

RUBEN
BONIFAZ
NUÑO

Por Mario PUGA

pagable con el maestro, verdadero suscitador de inquietudes, descubridor de vocaciones, que forjó en nosotros el amor a la belleza.

Le preguntamos por sus primeros versos preparatorianos:

—No me los recuerde. ¡Son abominables! —Pero, como nosotros le objetamos, él insiste: —No, no habría ahora

dos años después, hicimos otra tentativa. Trabajamos en la revista *Firmamento*. Corría el año 1945. Los que integramos el equipo de *Fuego Nuevo* nos lanzamos a esta segunda aventura, acompañando a Ramón Gálvez, y al joven poeta yucateco Aníbal Magaña, desaparecido tempranamente, cuando daba frutos sazonados.

Las obras

En 1945 Bonifaz Nuño entrega su primer libro, *La muerte del ángel*, compuesto de diez sonetos.

—Usted se dará cuenta de que entonces pesaba sobre mí la influencia de Rainer María Rilke. Sí, era el poeta que yo seguía. En él hallé ciertas notas comunes a mi sensibilidad, a cuya expresión rilkiana no pude sustraerme.

La muerte del ángel fue aplaudida por la crítica.

—Naturalmente, yo sabía de memoria muchos poemas de López Velarde. Su poesía de tono menor, su tierna dedicación, su humildad provinciana movieron mi ánimo. Pero él no fue una influencia determinante. No, no lo permitieron mis



“jovial y, sin embargo, parco en su habla”

alguien con tanta buena voluntad como para soportarlos. Ellos me descubrieron ese mundo maravilloso, imposible de alcanzar con mis escasas fuerzas. Perseveraré. Y escribo, ahora por deber.

El joven poeta emprendió en 1943 la aventura editorial. En compañía de Jorge Hernández Campos, Ricardo Garibay, Fausto Vega y otros de su generación, organiza y publica la revista *Fuego Nuevo*, de la que aparecieron dos números. Agrupaba en sus páginas a escritores de la última promoción, que hacían su primera salida.

Rubén Bonifaz Nuño recuerda con calor fraterno al autor de *El Vals*, excelente novela que publicara en España Hernández Campos, quien sorprendió a la crítica, en 1945, con su poemario *La parábola del terrón y otros poemas*.

—Nuestra primera salida, entusiasta pero inarticulada, acabó muy pronto. Casi

lecturas, mi amor a los clásicos españoles y latinos. De las opiniones generosas, ninguna más alentadora que la de Agustín Yáñez en “Occidente”. Sus palabras afirmaron mi vocación. A ellas debo el que continúe en el ejercicio poético.

Observamos al poeta, mirándole interrogantes:

—Agustín Yáñez —nos explica— mencionaba en un artículo a dos hombres de importancia en el Estado de Veracruz. Uno, conocido y admirado por todos, el historiador don Joaquín Ramírez Cabañas. El otro... yo, el desconocido, un joven que empezaba. —Sonríe, como si todavía hoy se sorprendiera. —Sí, me hizo sentir la responsabilidad de mi trabajo. Supe, así, que yo no estaba escribiendo para mí, sino para ellos, a quienes podría comunicarles en arte lo que es patrimonio común, el dolor y la alegría, lo bello en la vida y en la muerte.

Comienzan sus colaboraciones en *El Nacional*, durante 1946, en cuyas páginas, aparecen diversos poemas, muchos de los cuales no recogerá en volumen, y en *Novedades*. En el mismo año de 1946 forma en el cuerpo de redacción de la revista *Letras de México*, que fundó Octavio Barreda, a quien se debía ya *El hijo pródigo*, la publicación que descubrió y formó a una generación.

El segundo libro, *Poética* aparece sólo en 1951. Como en el primer caso, consta de unos cuantos poemas. Opúsculo de una docena de páginas fue, sin embargo, esencial al desarrollo de su obra. Le definió en el arte y también en la vida. Fue su profesión de fe. El ejercicio de sus calidades humanas, la entrega de sus aptitudes al ser humano a quien él contempla con amor, conmovido por los problemas del ser y la existencia, angustiado por las contradicciones del querer y el existir.

—En mi breve *Poética* —explica Bonifaz Nuño— condensé mi preocupación. Deslindo para mí las funciones del contenido y el continente, o la materia y la forma. Aquella se da por sí misma, es la vida, parte de nosotros mismos o del mundo que nos rodea y al que pertenecemos. Pero la forma es el vaso, la obra esforzada del poeta, producto de su lúcida vocación, de su sensibilidad profunda, diestra para la comunicación. Si ambas no se amalgaman el arte fracasa; la poesía queda en monólogo, no llega al diálogo.

Decía entonces:

"Largo es el tiempo de la muerte. Corto el que vivimos. Nada nos resguarda, del todo somos indigentes.
Sólo nos ampara la belleza.
Porque por ella en lo mudable asimos la forma —esencia— de lo permanente, lúcidamente contenida por el ser profundo del poema..."

La *Poética* fue editada por los Presentes. Entonces Juan José Arreola iniciaba su aventura editorial, acompañado por Jorge Hernández Campos, Ernesto Mejía Sánchez y Enrique González Casanova.

A fines del mismo año de 1951 publicó *Ofrecimiento Romántico*, plaquette que reúne siete sonetos de amor realizados en 1949. Fue editada por *Los epígrafes*, otra aventura editorial, esta vez de los jóvenes escritores Jorge López Páez y Salvador Reyes Nevaes.

En 1953 aparece *Imágenes*, en la colección *Letras Mexicanas del Fondo de Cultura Económica*.

—Esta obra resume el ejercicio poético a que me sometí durante años —nos dice—. No tomé la poesía como juego o pasatiempo. Para mí la literatura tiene la seriedad de la vida, y la responsabilidad que ella demanda de nosotros. Tengo la conciencia de satisfacer con ella un deber íntimo, reclamado por la naturaleza del hombre. Porque el poeta devuelve a la comunidad lo que recibe de ella como estímulo, experiencia o conflicto.

Observemos que en *Imágenes* él siente la soledad, la comunica, se lamenta de ella.

—Sí —nos dice—. Hablo, sobre todo, del amor, creo en él y vivo la esperanza de la fraternidad. Vivir sin fe en los hombres, sería una monstruosa caída. Pero como creo en la vida y en su belleza, tengo ciertas convicciones. Por ejemplo, la obra de arte es un deber, el

deber de comunicarse, que conduce a la lucha, a tomar posiciones en el combate...

Los demonios y los días

Durante tres años Rubén Bonifaz Nuño escribe y construye. Está edificando su mundo interior, organizando su idea del mundo y del destino humano. No se ha parado en la queja amorosa ni en la añoranza romántica. Alerta a los desgarramientos de nuestro tiempo, participe de sus padecimientos, él logra una actitud definida. Toma posiciones. Se ha desgarrado las ropas, se ha despojado de lo paramental y anecdótico, pero inmerso en su tiempo, ha llenado su poesía de temporalidad, como Antonio Machado. Su poesía ha crecido desde dentro, de la entraña misma del mundo contradictorio para protestar, comunicarse y afirmar su esperanza. Se revela ésta en su apasionada afirmación de la belleza, del heroísmo, de la comunidad, del derecho a la vida y la libertad. A su reino de justicia.

Substancia de su fe, fundamento de su creación es el amor. No es amor metafísico. No, es el amor que participa de la sensualidad transparente y jugosa de los clásicos latinos; del desgarramiento místico y religioso de los españoles —San Juan, Fray Luis de León—; de la antinómica y constante contraposición de vida y muerte, amor y odio, comunidad y soledad de Quevedo y Garcilaso...

Le preguntamos cómo hizo este camino que, ensanchando su poesía, le comunicó libremente con el hombre común, el hombre solo, el hombre pobre que diría Vallejo.

—Mi admiración por la obra de tres grandes poetas contemporáneos me ayudó a dar el paso. En ellos —Pablo Neruda, Miguel Hernández y César Vallejo—, hallé la belleza pura y eterna, y el contenido intenso y hondo de humanidad. Yo creo en la necesidad de que materia y forma se correspondan, se apoyen recíprocamente. Toda materia es buena. Pero olvidemos el arte.

Poetas de aquí y de allá

—Admiro la obra de los grandes poetas mexicanos, en la que he aprendido mucho. De los contemporáneos, mis preferidos son Xavier Villaurrutia, Alfonso Reyes —maestro de las formas—, Carlos Pellicer, cuya religiosidad me dio recogimiento y meditación; José Gorostiza, poeta del sentido trágico de nuestra vida; Efrén Hernández, en fin. De cada uno de ellos, expresadores de nuestra realidad poética, he recibido algo.

Le hacemos notar cierta omisión.

—¿Octavio Paz? Considero que su obra es importante. Reconozco su valor y lo admiro. Es de los que leo con gusto, sin que me apasionen.

Va ahora nuestra pregunta a los grandes poetas hispanoamericanos.

—Creo haberlo dicho antes. Para mí, Neruda es el más grande poeta vivo de lengua española. No solamente por las dimensiones prometeicas de su obra —todos los problemas contemporáneos del existir del hombre, sus conflictos, sus luchas, sus aspiraciones, se hallan en su obra—, sino porque es el poeta lírico extraordinario. Le sorprenderá —nos di-

ce sonriendo—; lo que todavía me gusta más es la *Barcarola*. En seguida, sus grandes cantos épicos, *Alturas de Macchu-picchu*, *Los conquistadores*, *Los libertadores*, de su *Canto General*. En Neruda está toda la herencia cultural de España y de América. Es el poeta más completo nacido en nuestro continente.

El viaje soñado

Rubén Bonifaz Nuño es poeta sin viajes. El no se trasladó fuera de su patria en busca de las grandes obras del arte universal. No ha encontrado el medio de emprender la aventura de las comprobaciones. Porque su conocimiento del arte clásico latino es de los mejores y más serios. Traductor de Horacio y de Virgilio, en compañía de Amparo Gaos ha preparado una *Antología de la poesía latina*, obra de selección, traducción y crítica la más completa emprendida actualmente en este país. Será editada por la Universidad de México. Constan los originales de más de 500 cuartillas.

—No he hecho más que un viaje al otro lado del Bravo. Tres horas en El Paso, Texas. Ocasión para esta visita fue mi permanencia temporaria en Ciudad Juárez, Chih. Antes de emprender el regreso a México, D. F., me pareció necesaria una breve incursión al país vecino. Merecí la exquisita cortesía norteamericana. —Hace una pausa. Sonríe y nos miran sus ojos vivaces y penetrantes.

—¡Imagínese! ¡Qué cordialidad la de ellos! Tan pronto hube entrado al autobús estupidamente equipado, un rubio de uniforme se levantó y conduciéndome del brazo, ceremonioso, hizo que yo ocupara asiento entre unos caballeros mexicanos y unos negros muy bien vestidos y educados. Nunca recibí mayor atención.

El poeta ríe. Bajo la vibración de sus palabras, sentimos su dejo de burla. Comprendemos su acre ironía, la sátira cruel, el sarcasmo de sus poemas que hacen las separaciones internas de *Los demonios*. Reímos con él.

Le preguntamos por su afición a la música y la pintura.

—Soy un amante de la música. Los autores clásicos me dan grandes estímulos. Pero nadie tanto como Juan Sebastián Bach. Conozco su obra. Es mi gran maestro... De la pintura prefiero a los maestros del Cuatrocientos. Tengo reproducciones de las obras de todos ellos, en las mejores ediciones.

Se ha callado. Contemplamos su rostro sereno, los ojos iluminados. ¿Cómo es que este poeta extraordinario no ha viajado aún a los grandes centros de la cultura universal? Se lo preguntamos. Con encogimiento de hombros nos dice:

—Soy descuidado. No sé, lo que se dice, administrarme. Pasa el tiempo en mis lecturas, escribiendo, amando la vida... Pero, créame, el viaje de mis sueños tiene por destino Italia. Algún día lo haré. ¡Qué inmensa alegría tendré al tocar, y mirar los viejos monumentos latinos. Tendré quizás en mis manos pesados y gruesos pergaminos, los infolios... Admiraré los originales cuatrocientistas...

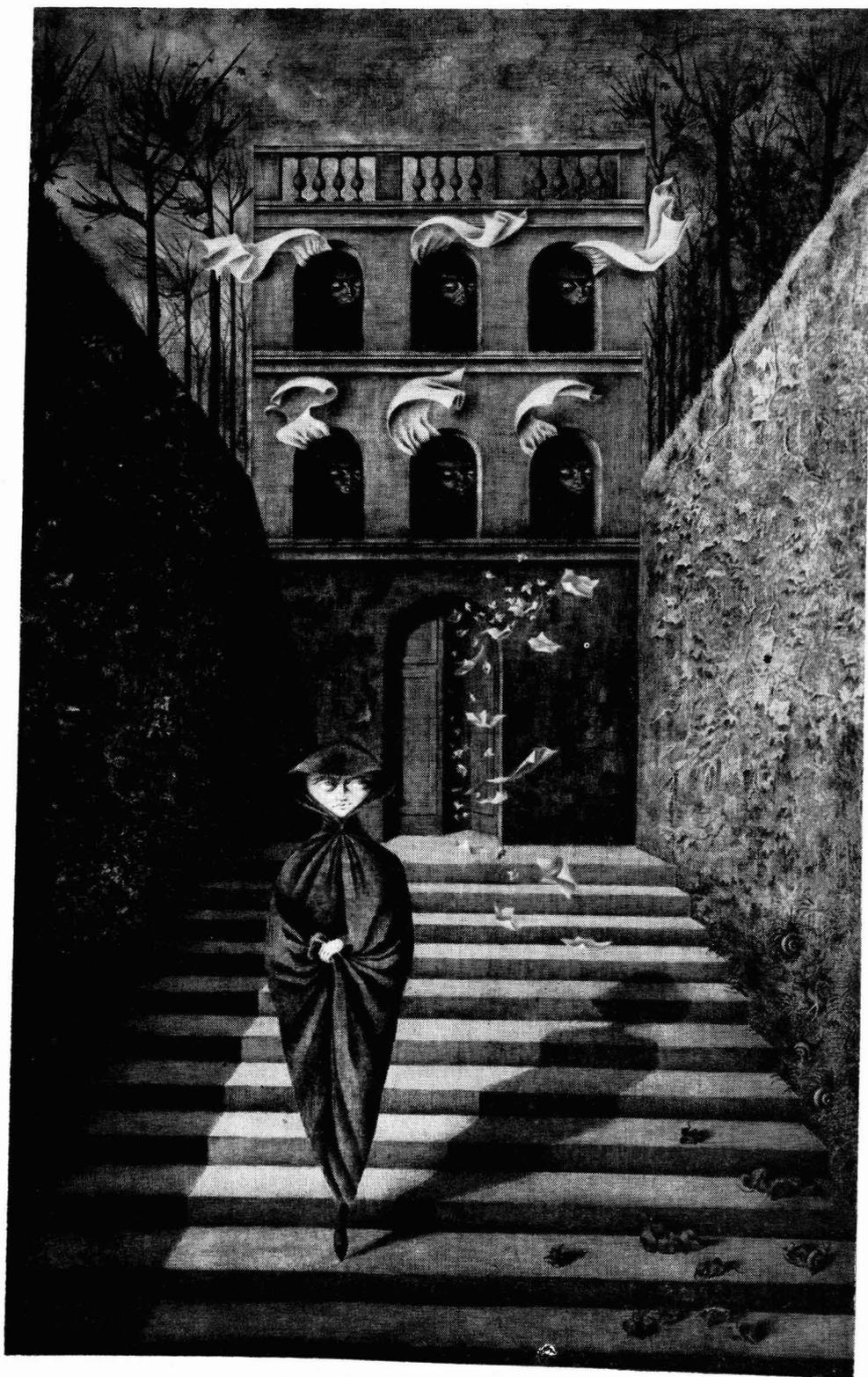
Bonifaz Nuño sonríe nuevamente. Se le llena el pecho de anhelos con el aire tibio del mediodía. El teléfono ha sonado ya varias veces. Nos despedimos.

ARTES PLASTICAS

UNA PEQUEÑÍSIMA galería del Paseo de la Reforma —la Galería Diana— se transformó durante el mes de mayo en un manantial de admiración. En un principio solamente los interesados directamente por la pintura traspasaban el umbral, sin grandes esperanzas de encontrar en el interior otra cosa que algunos cuadros que fueran siquiera distintos a los centenares de pinturas, expuestas en las demás galerías de México, bajo el signo de las tendencias pictórico-ideológicas en boga, tan semejantes en sus formas y en su estilo. Pero con esos primeros visitantes salió a la calle el nombre de una artista poco conocida en México, Remedios Varo, y junto con él un caudal de palabras que intentaban describir, entusiastamente, sus creaciones. Un mes y medio después de inau-

POESIA en la PINTURA de REMEDIOS VARO

Por Raúl FLORES GUERRERO



Ruptura—"sombra y luz en equilibrio inalterable"

gurada la exposición los compradores de los cuadros no podían llevárselos aún. El público fluía incesantemente. Quienes habían estado allí una vez volvían diez veces más para percibir nuevamente la poesía que de ellos emanaba y para poder sentir otra vez ese nudo que la emoción suele poner en la garganta cuando se está frente a las verdaderas obras de arte.

Y es que las calidades estéticas del arte de Remedios Varo, aunque parezca increíble en estos tiempos, no pueden medirse ni por metro cuadrado ni por cantidades en dólares. Pertenece al gran arte en el cual no cuentan ni la superficie ni la riqueza; un arte realizado siempre en menos de un metro y que puede costar —si se insiste en que el arte cueste— desde nada, hasta el peso de la tierra en oro.

La pintura de Remedios Varo, siendo eminentemente contemporánea es, moderna, por su fino surrealismo; es romántica, por el idealismo poético de algunos de sus temas; es académica en el mejor sentido de este término, actualmente (y casi podríamos decir por desgracia) tan desprestigiado: en el aspecto técnico; es renacentista por su amor a la arquitectura, a las ventanas abiertas, a los trazos geométricos, y sus raíces formales tienen fuertes resabios de los primitivos por esa minucia en el tratamiento, el dibujo definido de los perfiles y los rasgos detallados de los personajes (rostros y manos casi increíbles por su finura). Como buena pintura, es sublimación de todo un pasado y realización, al mismo tiempo, de un presente vital, pleno de vibraciones y de inquietudes, nuevas sólo en cuanto que demuestran inmanentemente un mayor conocimiento del hombre o, por mejor decir, un menor desconocimiento del hombre.

Algunos pintores que a fuerza de clamar todavía en contra de la ya inexistente enseñanza académica han olvidado que existe una técnica, un oficio, básico en toda creación artística, se atreven a hablar de "trucos" refiriéndose a los "recursos" pictóricos de Remedios Varo. Ello se debe a que no pueden concebir que alguien tenga la destreza suficiente para inventar medios técnicos propios —el soberbio esponjeado del cielo y de los troncos vegetales sobre la tersa superficie del masonite— o la maestría necesaria para saber —como supieron los maestros del estofado en los pasados siglos— emplear las laminillas voladoras de oro y plata como fondo, de resalte brillante, al levantar la capa superficial de pintura con la punta acerada del punzón; o el empleo de finas láminas de nácar —como hicieron los árabes y mudéjares en el taracado en madera, nunca, como Remedios Varo, en la pintura— para comunicarle vida a un rostro; y aún el conocimiento básico de la geometría necesaria para realizar el trazo perspectivo de una torre (los árabes, los teotihuacanos y los renacentistas le concedieron a la geometría posibilidades extraordinarias de abstracción en el arte) para acentuar su mágica prestancia. Tan válidos son estos "trucos" en un arte miniado y cuidadoso como el de Remedios Varo, como lo fueron el empleo del emplomado en los vitrales del Gótico, la perspectiva en el Renacimiento y la apli-

cación del mosaico en obras artísticas antiguas y contemporáneas. Desde ese limitado punto de vista podría concluirse que "truco", en pintura, es la técnica que los buenos artistas dominan y los malos ignoran.

En cuanto al Surrealismo del arte de Remedios Varo, es un surrealismo *sui*

generis. Gracias al aliento poético que domina en sus cuadros siempre hay un tema predominante, a diferencia de la proliferación de imágenes características del surrealismo comúnmente conocido. Esta personal manera de situar plásticamente el tema les imprime a los cuadros una tranquila belleza, una armonio-

sa unidad, bien distinta al dinamismo efervescente que aparece en las pinturas del género, desde las maravillas del genio fecundo y fantástico de un Bosco hasta el academismo, maestro, pero frío en su forzado erotismo, de un Dalí.

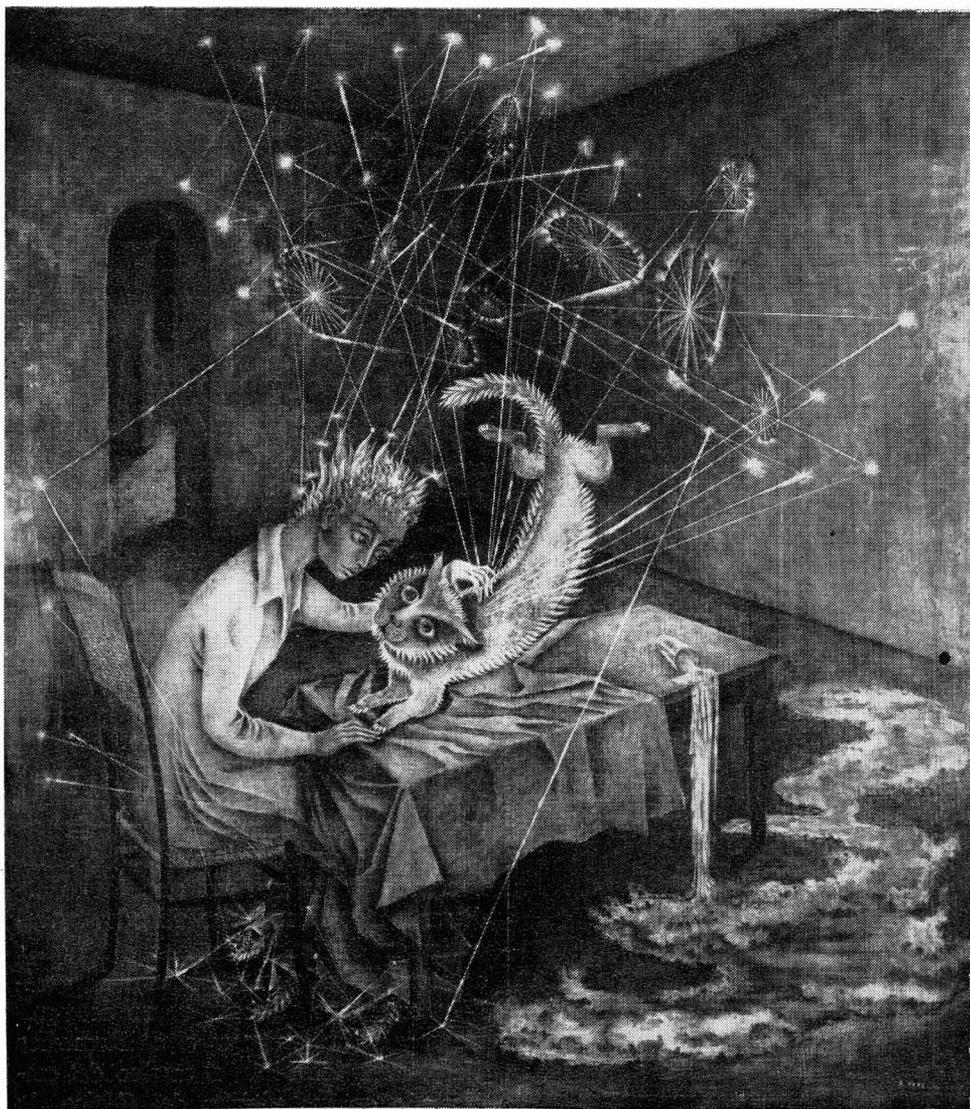
Es intensamente poética la presencia de ese *Flautista*, de rostro nacarado, que emerge de las rocas para levantar por los aires, con los mágicos vuelos de sus melodías, a las rocas heridas por la huella paleozoica de los moluscos fósiles y edificar con ellas la torre de Babel que eleva su escalera hasta perderse en un cielo burbujeante por el vómito telúrico de los conos volcánicos. ¡Y qué simple y hermosa fantasía la del *Hallazgo*! Audaz perturbación del silencio pintado, penetración de la carabela del sueño, impulsada por las velas, henchidas de imaginación, en esa misteriosa marisma plagada de árboles tremebundos e inundada de agua transparente —maravilla de las "veladuras"—. "Ella" lleva el timón. Los demás han dejado esos interiores íntimos de las cabinas, salones de casa de muñecas, matizados por tonalidades finísimas, para observar desde la proa la perla azul que resplandece entre la maleza. ¿Símbolos oníricos? ¡Claro está! Pero qué rasgo de nobleza artística el de permitir a los contempladores el interpretarlos según su natural temperamento. Nada de rebuscamientos temáticos, ningún intento por crear la confusión, sino una intensa autenticidad, producto del deseo de salvar del sueño las imágenes del mundo interno de la pintora.

El Prestidigitador, con brillos de espuma en el manto y asomando su rostro entre su capucha estrellada, realiza juegos malabares con vellones mágicos, ante la presencia de un grupo de mujeres y teniendo por escenario un conjunto de edificios renacentistas de suave color de hoja muerta, de rama muerta, de rosa muerta. En su carro guarda algunas sorpresas: un león que echado en el suelo asoma por la puerta las garras y la cabeza enmenada, un chivo, una paloma, el inefable buho, una mujer que en la penumbra adopta actitudes místicas de orante. Las mujeres que miran al mago, vestidas de gris y con la cabeza orlada por la diadema rojiza de su pelo crespo, enmarcan la forma de sus cuerpos —como es tan del gusto de la artista— en el área circunscrita por dos triángulo superpuestos por la base. Se dijera que todas son iguales y sin embargo son todas distintas. Las variantes de los rostros, de la expresión de los ojos, son tan sutiles que parecen responder a sentimientos hermanos: dulzura, tristeza, ironía, odio, ternura, displicencia... modelan esos rostros femeninos, pintados con el amor de un miniaturista flamenco, con el realismo de un primitivo francés o la cálida religiosidad de un fraile italiano del *cuatrocento*. Prodigio de mesura es la combinación cromática: grises, verdes color de hoja, magentas, sepias... sólo un toque vivo: el manto rojo del personaje principal. Los árboles se deshacen en dorados crepusculares tras la tapia gris.

Ruptura. Ruptura con el pasado es lo que sugiere ese cuadro, maravilloso en su sencillez compositiva. Dos muros —cubiertos por la hiedra— en perspectiva con punto de fuga central: uno en la sombra,



Trasmundo—“constante afán de traslado”



Simpatía—“hilos de oro sin fin se entrecruzan”



El Prestidigitador—“color de hoja muerta, de rama muerta, de rosa muerta”.

el otro en el sol; en este último los caracoles dejan su huella de vida entre las hojas. Una amplia escalera conduce a un edificio y por sus escalones desciende una mujer —su cabeza y su cuerpo circunscritos en dos rombos superpuestos—, con paso decidido y el rostro iluminado por la luz del día. Tras las ventanas de la casa que deja a sus espaldas seis rostros, iguales y sombríos, la ven partir con tristeza, con envidia. Las cortinas, agitadas por el viento, son como un frenético adiós de la casona. La puerta ha quedado entreabierta y por ahí se escapan miles de hojas blancas —hojas de papel, hojas de árbol— para caer moribundas y secas sobre la escalinata. Todo es, en este cuadro, sombra y luz en equilibrio inalterable, muerte y vida, encierro y libertad, dualidad permanente del mundo del hombre sobre la cual se impone la voluntad final de surgir a la luz.

El Ermitaño que ha pintado Remedios Varo, emergiendo de un tronco entre otros muchos de una selva amarilla, es una figura digna de constituir por sí misma —como de hecho lo hace— todo un cuadro. Su cuerpo —nuevamente los triángulos invertidos y superpuestos— orlado de ligera espuma y el profundo recinto que se abre en su pecho con una perla azul —un hallazgo más, precioso hallazgo de todo un mundo interior—, contrastan por su carácter ideal y etéreo con el naturalismo delicado del rostro y de los pies desnudos.

El hombre es un relojero —en la pintura de *La Revelación*— que hurga en la entraña de acero de las máquinas del tiempo para encontrar por qué es que las horas aprisionan en su cárcel de altas ventanas a los seres humanos. Los péndulos de varios relojes antiguos descorren las cortinas, descubriendo así a los prisioneros ocultos en el interior de esas elevadas cajas de madera que hunden con su remate agudo las pesadas telas del techo. El hombre es ese relojero que pierde su mirada en el círculo del infinito que entra girando raudo por la ventana. Mientras, las estrellas brillantes de los engr-

najes se le escapan de las manos y después de rodar sobre la mesa caen al suelo para irse hacia algún rincón proyectando sus tenues sombras sobre las baldosas azuladas. Un gato de pelo rizado se calienta junto a un extraño brasero colocado en el piso: pequeñísimo volcán silencioso.

El barco que conduce al *Trasmundo* es azul. Su cubierta amarilla sólo tiene el gran mástil, sustentante del albo rehilete de la vela, y la sombra alargada de algún habitante solitario que ha dejado sus ropas sobre una silla aislada. Solamente el frac permanece en su sitio. La camisa ha salido volando y el viento disputa por su posesión con una esquina de la nave maravillosa. Delante del barco se levanta la bruma. Atrás han quedado enormes remolinos producidos por las aspas del barco. Gracias a ellos pueden verse los tesoros perdidos en el fondo del mar: brazos y piernas de hombres, perlas y diamantes. ¡Cómo puede una abstracción tal encerrar tanta poesía!

La solterona de cabellos de flama y el gran gato de pelos de llama están identificados por la intensa *Simpatía* de la electricidad. Al saltar sobre la mesa el animal ha arrugado el mantel y derribado el vaso que vierte mares de agua sobre el



Hallazgo—“audaz perturbación del silencio pintado”.

suelo. Hilos de oro sin fin se entrecruzan entre las poleas luminosas que conmueven la atmósfera, otros más, después de chocar con las paredes, conducen la chispa brillante a las sombras que en el piso producen las telas, descubriendo las eléctricas colas de tres gatos que ocultan su felinidad bajo los pliegues del vestido de su ama.

En un diminuto paisaje, erizado de torres medievales, destaca la primera por estar iluminada. En el balcón dos personajes se dedican a la deliciosa *Tarea* de arrebatar a la noche las interminables sábanas

de la oscuridad para guardarlas en el interior de la casa, tras la puerta.

Remedios Varo muestra un constante afán de traslado en su pintura, si no melodías activas o ruedas, son barcos o son carros, impulsados siempre, de una manera lógica, por aspas y poleas. Hay un hechicero loco que conduce en su carro, movido por las aspas, apaleadoras del viento, un montón de recintos sin puertas. En el principal un pianista azul de rostro gris, o un pianista gris de traje azul, como se quiera, ataca tranquilamen-

(Pasa a la pág. 32)

LETRA Y ESPIRITU

SOBRE UN SUICIDA

Por Tomás SEGOVIA

LOS AÑOS después de la muerte de Cesare Pavese, la casa editora Einandi, de la que él había sido durante años colaborador y animador, publicó su diario: *Il mestiere di vivere* (El oficio de vivir). El éxito de este libro fue tanto, que tres años después, en 1955, apareció en la misma casa una segunda edición. Es claro que en nuestra época los diarios íntimos, las correspondencias personales, los bocetos, fotografías y hasta las más inofensivas anotaciones prácticas de los hombres notables adquieren una importancia desmedida. Es posible que esta afición nuestra tienda a llenar el hueco que deja en nosotros una creciente pereza ante la creación verdadera. Pero aunque a veces esta función sea indudablemente la primordial, y veamos a menudo gente que devora biografías de escritores de los que nunca ha leído ni leerá una línea, también es cierto que nuestro interés en las vidas humanas puede tener un aspecto más positivo, un aspecto que sólo superficialmente coincide, por ejemplo, con la manía de leer biografías conocidamente falsas de estrellas de cine. Porque lo que hoy sentimos está amenazado, desorientado y sin base, no es ésta o la otra actividad humana, sino la vida humana como tal. En épocas cuyos principios eran más sólidos, la obra de arte podía dejarnos sin ninguna curiosidad con respecto a su autor como persona, porque ella de por sí era un enriquecimiento de nuestra vida y sabíamos en qué sentido ese enriquecimiento o cualquier otro podía ser incorporado o aprovechado. Pero hoy no nos basta saber que nos dan una riqueza; necesitamos que nos digan qué se puede hacer en la vida humana con esa riqueza; necesitamos que nos digan cómo y para qué nos sirve cualquier riqueza. Lo que hemos perdido es una noción precisa del sentido de la vida; no necesitamos sólo que nos alimenten para que podamos seguir adelante; necesitamos también que nos digan para qué nos alimentamos y para qué vamos adelante. Y es lógico que se nos ocurra preguntar esto precisamente a quienes nos dan esos alimentos. Los cuales sólo pueden respondernos con el ejemplo, pues aquí evidentemente no se trata de teorías, sino de testimonios: así, por ejemplo, el cristianismo no fue un criterio firme de vida hasta que no tuvo sus mártires o testigos — y sus santos, que en este sentido



Cesare Pavese

etimológico son tan mártires como los otros.

Creo, pues, que lo que buscamos en el conocimiento directo y lo más personal posible de los artistas es un testimonio, y que esta búsqueda es legítima. Porque para nosotros resulta bastante sorprendente que una persona encuentre — o eso creemos — la vida lo suficientemente justificada o estable para ponerse en ella a hacer arte. Nos parece que un artista debe saber con cierta precisión qué sentido tiene la vida, puesto que sabe qué hay que hacer en ella o con ella. Nadie como él nos produce esta sensación de saber qué hacer, puesto que todas las demás actividades, incluso las más voluntariosas o congruentes, pueden ser siempre sospechosas de reducirse a una pura necesidad, a un defenderse de la vida o dejarse arrastrar por sus encadenamientos. Mientras que el arte, en este sentido práctico, es la única actividad verdaderamente escogida, libre incluso del nada tranquilizador instinto, ya sea de conservación, de poder o de felicidad.

Hace años esta necesidad nuestra se manifestó en la boga increíble de las biografías, y escritores como Stefan Zweig o Maurois debieron su éxito al instinto que les hizo adivinar esa necesidad. Pero las biografías han decaído bastante, tal vez no sólo desplazadas por el pasto cinematográfico, sino también, en una esfera más alta, porque necesitábamos acercarnos todavía más; teníamos dudas, y hacía-

mos bien: en un asunto como éste es casi imperdonable fiarse de intermediarios.

El éxito del diario de Pavese es, pues, perfectamente lógico. Tanto más cuanto que se trata de un hombre que dio a la vida tal vez la respuesta más precisa que existe: el suicidio. El testimonio de un suicida es en cierto sentido el más precioso que puede llegar a nuestras manos. Es la única que nos puede llegar, aunque relativamente, desde la muerte. Si nos convencieran verdaderamente de que esta respuesta es la única posible, sería en el fondo un gran alivio. Sería de verdad saber, pues siempre será bastante dudoso, aunque lo diga todo el mundo, que "hay que vivir"; mientras que el suicida, ¡qué sensación nos produce de firmeza, de escalofriante seguridad en su convicción de que *no* hay que vivir! Todas nuestras respuestas son precarias y contingentes; el suicidio, en cambio, es definitivo y absoluto. Pero sucede que precisamente por ser absoluto, este acto no puede ser en ninguna medida susceptible de interpretación. Por eso no sabemos nunca, ni siquiera leyendo su diario, por qué una persona se suicidó. Y si creemos saberlo nos engañamos, porque es imposible conocer la naturaleza de los motivos que determinan un acto, cuando la naturaleza de ese acto mismo nos escapa por completo. Creemos que alguien se suicidó porque estaba arruinado o era incurable, pero puesto que otros en la misma situación no lo hacen, seguimos sin saber *por qué* alguien se suicida porque está arruinado. El suicidio es un acto totalmente inimaginable, y por eso un testimonio en favor del suicidio es imposible. No sólo porque para el suicida mismo su acto es inimaginable, sino también porque aun suponiendo que en el último instante pudiera comunicarnos su terrible conocimiento, nosotros seríamos totalmente incapaces de comprenderlo. Es, pues, una tontería preguntar por qué se suicidó una persona. Se suicidó por todo — es decir, por nada. Los motivos concretos que pudiera tener no podrían serlo de un acto absoluto sino encadenándose con todos los motivos posibles. Una de las causas de la fascinación de este acto es precisamente que es uno de los poquísimos en que interviene absolutamente todo el universo.

Ahora bien, creo que en el fondo nadie ignora esto. Y, sin embargo, nos fascina un diario de suicida, aun sabiendo que, una vez más, nos vamos a quedar sin saber cómo es posible suicidarse y qué sentido tiene. Pero es que tal vez no buscamos tanto eso como lo contrario, precisamente: es decir, un testimonio a favor de la vida dado por un suicida, dado casi desde la muerte. Tal vez lo que queremos saber es cómo se puede vivir incluso siendo suicida. El diario de Pavese no podía escapar a todas estas condiciones, y por eso sorprendería a quien fuera a buscar en él al suicida, porque no encontraría más que al hombre vivo, desesperado tal vez, tentado a menudo por el suicidio, pero que ante esa desesperación y esa tentación encuentra precisamente las mismas actitudes que cualquiera de nosotros — quiero decir los que entre nosotros no somos suicidas. Ya en las primeras páginas habla de esta tentación — como cualquiera de nosotros —, y expone con toda lucidez los argumentos por los que cree que nunca tendrá el valor de ceder a ella — como cualquiera de nosotros. Y lo que encontramos es tal vez la historia de un deses-

E L C I N E

LA ROSA TATUADA MUERTE DE UN CICLISTA COMICOS FANFAN LA TULIPE

Por FOSFORO II

lettres nouvelles", se refiere al tema después de asistir a una reposición de *Gran Hotel*, la película que en 1932 dirigió Edmund Goulding, con un brillante reparto: Greta Garbo, Joan Crawford, Wallace Beery, John y Lionel Barrymore. "Desde su nacimiento —señala Kyrou— el cine fue espectáculo. Espectáculo que alcanzó, a partir del final de la primera guerra, la categoría de espectáculo denso. El apogeo de esta categoría se realizó en *La edad de oro*; y el cine norteamericano lo explotó en los comienzos de la cinematografía sonora... Por densidad, entiendo realismo profundo (juego de actores al cabo verdaderos, incluso en las minucias: anotaciones fútiles y necesarias para el ambiente, el tono, la exageración de los sentimientos que así se revelan en su realidad sensible, etc.), bullir intenso (la sensación de asistir al nacimiento y a la vida —a menudo a la muerte— de un mundo), riqueza (negarse a hacer mal uso del cine y el material temático)... Estas calidades, termina diciendo Kyrou, son perceptibles en una película que, en su época, no pasó por excelente: hoy, resaltan por comparación con la pobreza, nivelación y convencionalismo vigentes. Añadiríamos: por la renuncia del cine actual a utilizar plenamente los recursos, a realizar plenamente los valores, propios del cine. El único gran cine siempre nos ha parecido el mudo: la intención total de este medio artístico sólo consta en *Potemkin*, *La Madre*, *La pasión de*

perado, pero no la de un suicida: un suicida no puede tener historia, y no otra cosa significa el hecho de que no pueda ser interpretado. Si alguna interpretación podemos sacar de este diario, es pues, una interpretación vital y no en el sentido de la muerte. Por eso, incluso, su evidente nostalgia de la muerte adquiere también un sentido vital, viene a ser una especie de extraña fidelidad. Toda la historia de su vida parece la historia de un tormentoso amor, y este amor es el de la muerte. Pero precisamente un amor tan tormentoso, con tanta historia secreta, tan fiel y, en una palabra, tan *vivo*, da la trama de una compacta y positiva existencia. Creo que hay toda una familia de espíritus que, como éste, hacen de su vocación a la muerte un verdadero medio de amar la vida: para ellos la muerte es como la vida por debajo, es lo que la vida les promete y depara; y, siendo lo único a lo que vale la pena ser fiel, la escogen como centro de su vida, que para ellos no puede ser más que fidelidad. La desesperación de Pavese; su trágica soledad; el tono desgarrador con que se habla de tú, como los grandes, inconsolados solitarios; todo esto no está impregnado, como en otros casos, de rencor, sino que no es más que fidelidad. No le interesa destruir nada ni denigrar a la vida; no desprecia nada ni se evade; no necesita consolarse con brillantes construcciones ideales gozadas incommunicablemente. Ni siquiera intenta olvidarse en la exterioridad, en la que, sin embargo, participa activamente. Empezado en 1935, en el destierro donde el fascismo le había confinado, el diario casi no se ocupa más que de asuntos de creación, de disciplina interior y de aclarar su destino. Lúcido y despiadado consigo mismo, incluso demasiado como suelen serlo los desesperados y los solitarios, va construyendo su obra con perfecta conciencia de su valor, e incluso (de manera necesariamente inefable) de su sentido. La relativa gloria, cuando llega, le encuentra preparado, más fuerte que ella pero sin desprecio. Hay en esa época unos años de plenitud, de paz casi ejemplar, y de una madura sabiduría que le lleva casi al borde de encontrar un sentido ya invulnerable a su existencia, a toda existencia. Y luego, bruscamente, en plena madurez, en plena fuerza, en plena gloria, su antiguo amor vuelve a llamarle. Es curioso que, al parecer —pues el diario casi no contiene datos biográficos— hubo tal vez una llamada concreta de un antiguo amor concreto. Y parece entenderse entre líneas que a él mismo le pareció palmario el paralelo. Entonces ya no hay posibilidad de ser infiel: el amante torturado y difícil deja de luchar y se duerme entre sus brazos. Eso era todo, eso lo era todo.

Pero la sensación que nos queda es la de ese calor casi insoportable que tiene la carne palpitante; es, como pocas veces se siente, la sensación de *hombre*. Y otra vez la vida se cierra sobre sí misma, vuelve a caer en sí misma, en sus dudas, en su riesgo, en su hermosura — y en su arte. Nunca sabremos por qué se suicidó Pavese. Pero podemos saber —o *sentir*— por qué vivió. Vivió, por decirlo de alguna manera, aunque en rigor es imposible, por ese riesgo y por esas dudas, por esa hermosura y ese arte. Vivió por la fidelidad, que en su caso se llamaba muerte. Pero su testimonio no fué en favor de la muerte, sino en favor de la fidelidad.



"monstruo sagrado del cine".



"realismo de comastros niquelados".

CUATRO PELÍCULAS en blanco y negro, proyectadas en pantalla normal, sin ruidos interespaciales o ultraterrenos, sin colores turbulentos, ruborosos, monárquicos o apasionados, rescatan un propósito, una categoría que el cine parecía haber perdido: los de la densidad. Ado Kyrou, en el último número de "Les

Juana de Arco, la obra de Chaplin... Jamás el cine, con el añadido verbal, ha recuperado aquel plano. Pero obligado a hablar, ¿qué debe decir el cine? En primer lugar, lo que dijeron las grandes películas mudas: he aquí una expresión de arte original, fundada en la inteligencia y emoción de imágenes en movi-

miento. En segundo: densidad, utilización de ese talento visual para crear un mundo con todas sus dimensiones. Las películas de Dreyer, Eisenstein, Murnau, nos entregan la totalidad de vida al alcance de sus medios expresivos. Aún los mejores ejemplos de la última década del cine se limitan a presentarnos "rebanadas de vida". La palabra, en cine, debe estar al servicio de la imagen: subrayarla, animarla, insinuar y enriquecer su intención. Economía y exactitud de la palabra, penetración y vivacidad de la imagen: densidad, espectáculo creador. Las cuatro películas a las que vamos a referirnos, sin ser en verdad grandes películas, parecen restaurar ese ánimo de creación cinematográfica. En mayor o menor grado, todas se niegan al conformismo artístico, todas afirman que en el cine también cabe la inteligencia.

Tal función, en *La rosa tatuada*, la cumple Ana Magnani. Monstruo sagrado del cine, la señora Magnani pertenece al escalafón de la Medusa, la Salamandra, los Nibelungos, Urganda la Desconocida y otras manifestaciones semejantes del mito y la abrumadora totalidad. Desde que aparece, cargada de bultos, narices, pelos, kilos y papujas, nos percatamos de que la naturaleza ha sufrido un percance irreparable: ha entrado al mundo una fuerza fuera de control, capaz de asumir, transformar, hechizar hasta un grado paralelo al de la propia naturaleza todos los matices de la pasión y la ternura, todas las acechanzas del humor, todas las gracias de la misericordia y la generosidad. ¿Es posible competir impunemente con la naturaleza? No: ésta se venga, y lanza sobre la testa de fuegos de la Magnani una maldición, por nombre Tennessee Williams. (No es lícito bautizarse con la geografía: ¿qué pensaríamos de un señor llamado Michoacán Pérez o Aguascalientes González?) Para el super-realismo de Ana Magnani, el más raquíto realismo de Tennessee. Realismo mueble: realismo de camastros niquelados, escupideras de cobre, máquinas de coser desvencijadas, calcetines rotos, que gritan y hacen señas: "Fíjense nada más que realismo más realista somos". Ma, nome di Dio, siamo meridionale: ¿qué le hace Tennessee Williams a un constructor de Paestums? Y la Magnani, indiferente al marquito de Chatanooga-Chu-Chu que quiere encadenarla, lo rompe y se lanza a la conquista, a la creación de un mundo. Ese mundo en el que, en verdad, nada humano es ajeno: fajarse vigorosamente un corset, orar con el juramento a flor de labios, soltar carcajadas, compasión, furia, rara vez sentidas en el celuloide. Mundo del auténtico, del elemental calor. El cine nos tenía tan acostumbrados a rozar la piel de hulespuma de Marilyn, Jane y Betty. Ahora, desde la recámara de al lado, se escucha la carcajada y la quejumbre de una hembra despeinada sentada sobre una cama de sábanas revueltas. El espectador puede volver a cohabitar.

Del realismo pepenador de Williams al sólido realismo de Juan Antonio Bardem

media la misma distancia que entre Walt Disney y Goya. Y, en efecto, las imágenes de *Cómicos* y *Muerte de un ciclista* parecen, en ocasiones, proyectar en animación los "Caprichos": sustitución de tocas de encaje por abrigo de visón, de los afeites de las señoritas procuradas por el menos trágico maquillaje de la actriz de la legua, de las cabezas de agua tinta de los asnos sabios por el porte escrupuloso del mercantilista, del intelectual de salón, del fariseo. La sorpresa es total: como del agua tinta antes de Goya sólo se esperaban grabaditos franceses de decoración bucólica, del cine español pre Bardem sólo se sabía gazonería o, a lo sumo, aires de nostalgia imperial: ¡reinar después de morir! La técnica de Bardem entronca en la línea perdida de Eisenstein y Pudovkin: primeros planos dramáticos, corte severo y rápido, sorpresa en la transición, montaje, síntesis de la "pars pro toto", caracterización global. Más aún: hace suyo el realismo trágico, denso, redondo —realismo de la imaginación, del creador: visión del mundo— del gran arte y de la gran literatura españoles. Para el gran creador —ya desde "Lazarillo de Tormes"— no hay personajes secundarios. Que esto se pueda decir de una obra cinematográfica, es en verdad excepcional. Para Bardem, no hay personajes desaprovechados: en *Muerte de un ciclista*, en *Cómicos*, todos siguen un desarrollo interno relacionado, dependen los unos de los otros, ninguna deja de percibirse. ¿Qué sería de Robert Taylor si no ocupara siempre el centro de la acción, si todos los hilillos de la trama no dependieran de su valor, su inventiva, su osadía? Por el contrario, ¿qué sería de Alberto Closas, el intelectual roto por el mundo franquista de los valores comprados, del conformismo y la influencia, sin el pomposo fariseo que "vigila todos los aspectos de la vida nacional"; sin Rafa, el crítico de arte que vive de recoger las migajas de un aplauso diletante por un lujo cultural agradable pero innecesario; sin la estudiante capaz de levantarse contra una injusticia y, a la vez, de perdonarla; sin la chica bien de diversiones fungibles; sin el hombre de negocios anclado, tranquila conciencia, en el universo de *la seriedad*, —sin ese ciclista muerto al que nunca vemos, pero del que tanto llegamos a saber en una sórdida barriada donde la pobreza no es, jamás, la fácil justificación de un golpe de pecho—, sin esa madre rodeada de horas fijadas, de sabia inconciencia, de muebles pasados de moda; sin esa turba de estudiantes bañada de premonición; sin esa hermana que highball en ristre, canasta en perspectiva, se pasea por todos los salones? De la misma manera, en *Cómicos*, la menuda y trágica existencia de Elisa Galvé, la dama joven que nunca pronunciará más de veinte líneas, pero que nunca podrá abandonar el carrusel de hierro de las tandas, las terceras llamadas, los trenes de segunda, los hoteles de paso, el maquillaje, el débil, aplauso, forma un todo con las de sus compa-

ñeros de la legua: un mundo de preocupaciones y de ilusiones —nunca demasiado importantes, siempre demasiado concretas— se teje insensiblemente, cargándose de emoción, hasta estallar en la última escena, verdaderamente patética (y sólo comparable a otra, muy semejante, de *Candilejas*) en que la actriz asume con humildad y emoción su destino, agradeciendo los aplausos de una sala vacía. Juan Antonio Bardem se ha colocado, de golpe, a la cabeza de los realizadores del cine en castellano. Experiencias que parecían reservadas para un cine en italiano, en francés, a veces en inglés, se escuchan, sienten, intuyen hoy en español. ¿Será posible, después de esto, seguir tolerando la reuma de calendario, la ñoñería, la falta de humor y de penetración de nuestras películas mexicanas —ahora revestidas de colores y pantalla ancha que nunca disfrazan la ramplonería esencial? ¿Con quien andan nuestros productores? Aparentemente, con una nueva modalidad que podríamos denominar Texcocoxfordiana: la noble raza chichimeca cubierta de Cadillac y rascacielos, en un mundo acartonado de elegantes residencias, Lola Beltrán de postre, problemas de melodramón a lo Carolina Invernizio, y ausencia total de celulitas grises. Pero qué elegantes nos sentimos.

Densidad, densidad de humor, en *Fanfan la Tulipe*. A la redención del absurdo, toda la historiografía de capa y espada. Al temblor de la risa amarga, toda la gloria de las historias nacionales, toda la estatuaría de yeso de batallas, victorias, reyes bien amados, centuriones de hierro. Reir es distinguir: cuando se reduce al absurdo, las cosas quedan en su justo sitio. Y así, tácita, talentosamente, *Fanfan la Tulipe*, arrojando al cesto tanto oropel, deja al desnudo la verdad humana del ser manoseado por la historia, del ser traído y llevado, fusil al hombro, por alguna gloriosa mentira. Pero aún así, en este baratillo de la gloria, existe esa mínima salvación que es el espíritu cómico. Lo encarna Gérard Philipe: un hombre ridículo, es decir, un hombre bueno. Allá arriba, en el castillo de Luis XV, en el cuartel de esos militares pseudo-prusianos, están las caras adustas, el sentido de la misión: desconfiemos. Acá abajo, entre la tropa y sus mujeres regordetas y sus cueros de vino, está el hombre ridículo capaz de reir. Decía Dostoievsky, en una carta escrita en la época en que redactaba "El idiota": "La idea principal de la novela es pintar al hombre positivamente bueno. Nada más difícil... De los tipos 'buenos' de la literatura cristiana, el más perfecto es Don Quijote. Pero es bueno sólo porque al mismo tiempo es ridículo. El Pickwick de Dickens..., también es ridículo y en ello estriba su éxito. El hombre bueno ridiculizado que desconoce su propio valor, produce un sentimiento de compasión..." Las palabras del gran novelista sólo podrían aplicarse, en nuestro siglo, a Chaplin. En menor grado, Fanfan la Tulipe las merecería.

T E A T R O

NO SON AÚN frecuentes en la escena mexicana las obras en que se olvide la realidad —a veces limitada a muy estrechos confines, con propósitos naturalistas—, para invitar a los espectadores que quieran hacerlo, a apartarse de aquélla en una excursión por ámbitos irreales.

La libertad de vuelo parece reservada, en la literatura local, a la lírica; el relato lo ensaya tímidamente, más en el cuento que en la novela, en pos de la cual ha ido el teatro, por seguros caminos reales, hasta hace poco. No llegarían a agotarse los dedos de una sola mano de quien se propusiera contar los títulos que señalan un rumbo contrario, ni podría remontarse, en su empeño, más allá de un cuarto de siglo.

El ambicioso esfuerzo de rebasar esa frontera, fué casi siempre una tentativa realizada por dramaturgos menores de treinta años; porque toca a los jóvenes superar las marcas, no sólo en juegos deportivos sino en aquellos de la inteligencia en que los músculos pueden permanecer ociosos.

El último salto fuera de la realidad cotidiana, acaba de darse —en la penúltima semana de mayo—, con el estreno de *La hebra de oro*, de Emilio Carballido: la obra premiada en el concurso al cual convocó el Teatro Universitario dependiente de la Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, el año próximo pasado.

*

Carballido, como lo recordó Carlos Solórzano, director del Teatro Universitario —al hacerle entrega del premio de cinco mil pesos, que el jurado otorgó a esa obra, destacada entre una docena y media de las que aspiraban al mismo—, ha obtenido éxitos, dentro de la comedia de costumbres, a partir de *Rosalba y los Llaveros*.

Conviene recordar que también ha explorado antes otros rumbos de los que sigue el teatro, sólo y en compañía de Sergio Magaña, en la inicial *Zona intermedia* y en alguna obra escrita con posterioridad a ese auto moderno.

En *La hebra de oro* —cuyo título, que el autor quiso apoyar en una serie de epígrafes ignorados por los espectadores, alude al supuesto material con que se hilan los sueños—, el dramaturgo premiado se propuso explorar algunas de las sendas que por invisibles meandros conducen al subconsciente.

La obra de Carballido, estrenada por el Teatro Universitario en la sala mayor del Seguro Social, muestra a unas mujeres que, en peligroso aislamiento y en instantes de crisis, se sienten ligadas por los recuerdos a un varón ausente, al cual evocan por medio de imágenes a las que un personaje enigmático da realidad escénica, mientras la trama, el pretexto real, avanza hacia su desenlace.

Para llegar a ese punto, en su recorrido, el autor conduce a los espectadores al interior de una ruinoso hacienda mexicana —las telarañas suelen sellar las maderas carcomidas de la puerta del misterio—, en la que asisten a los actos de ilusionismo de ese Hombre del caftán, cuyos ágiles dedos traen al presente las imágenes

LA HEBRA DE ORO

y

otras evasiones

Por Francisco MONTERDE

idas, a la vez que sugieren el final de una existencia.

Como el autor va por senderos apenas hallados la víspera, eso explica que sus pasos no sean tan firmes como cuando marcha por las fáciles sendas, varias veces recorridas por él, del costumbrismo.



"mujeres en peligroso aislamiento".



"ligadas por los recuerdos de un varón ausente".

Su incertidumbre se advierte, al permanecer un sitio por el cual debiera pasar rápidamente, o al desviarse de la ruta central, para hacer incursiones sin trascendencia, por otros caminos.

Si en los comienzos y el final del viaje hay menos sorpresas que al mediar el recorrido —en el segundo acto de la obra—, la resolución del autor permite que llegue a donde se propuso, a pesar de los titubeos. Unas y otras experiencias serán aleccionadoras para él, y los aplausos y la recompensa, bien ganados, le estimularán para futuras exploraciones.

La dirección escénica, encomendada a Luisa Rooner, y la escenografía, a cargo de Julio Prieto, fueron fieles, en sus respectivos campos, al texto del autor, ya que no sacrificaron frases ni olvidaron indicaciones, al realizar plásticamente su obra.

Cercanos a ese propósito, la mayoría de los intérpretes: Pilar Souza, con su bella voz grave, como aliada eficaz; Rocío Sagahón y Josefina Lavallo, a quien correspondió la interpretación mímica y coreográfica de las imágenes evocadas: Carlos Fernández, eje de la parte central de la obra, y Guillermo Sandria, como figura complementaria de aquélla.

*

Mientras algunos teatros que funcionan con propósitos definitivamente comerciales, insisten en seguir los hollados caminos de costumbre, alentados por la certeza de que son los que el público habitual prefiere, otros han buscado, en los mismos días de primavera, el modo de apartarse transitoriamente de la rutina.

Al buscarlo, coincidieron en la elección de obra las empresas de los teatros Arlequín y Triánón, donde se llevó a escena, con escasos días de diferencia, *El amor de los cuatro coroneles*, de Peter Ustinov, en dos traducciones diversas: la primera, a través de la versión francesa de Sauva-jeon; la segunda, directamente del original inglés. Ricardo Mondragón dirige la primera, adaptada por el humorista Car-

los León, en el teatro Arlequín; Julián Soler la segunda, que tradujo fielmente José Manuel Ramos.

Interpreta en el teatro Arlequín la primera figura femenina: la Bella Durmiente, Nadia Haro Oliva, con variados recursos, en los cuatro cuadros que corresponden a la proyección del amor de cada uno de los coroneles en las épocas preferidas por ellos y en el ambiente adecuado: el isabelino inglés; la corte del Rey Sol, en Francia; la Rusia zarista, y el de principios del siglo en Norteamérica. Elina Colomer da al mismo papel, en el Trianón, un tono más uniforme, a través de las mismas etapas.

Los coroneles —inglés, francés, ruso y norteamericano— están respectivamente encomendados a los actores José Luis Jiménez, L. Beristáin, Carlos Riquelme y R. Ramírez, en el teatro Arlequín, y Clau-

dio Brook, Carlos Ancira, Guillermo Orea y Elmo Michel, en el Trianón; cada uno, en el sitio correspondiente. Con el personaje malévolo a cuestras, el actor José Solé, en el Arlequín, tiene que enfrentarse a Ignacio López Tarso, en el Trianón. La escenografía del teatro Arlequín traza sobriamente por Julio Prieto; la del Trianón, holgada y vistosa, por Jorge Fernández.

En el teatro Sullivan, nuevamente decorado y adaptado —esta vez, por el arquitecto Esteban Marco— se representa, bajo la dirección de Salvador Novo, la obra de Marcelle Maurette: *Anastasia*, traducida por José Ramírez, con las actrices Rosita Macedo y Anita Blanch y los actores Ernesto Alonso, Fernando Mendoza y Nicolás Rodríguez, en los primeros lugares. La escenografía es de Antonio López Mancera.

luz que debía servir para guiar a un grupo de personas perdidas en el campo cubierto de nieve; dos jóvenes (Johnson y Claudia) se enamoran de un modo desconcertante, etc. El protagonista central también sufre una transformación: se torna más inteligente, y entonces descubre que todo lo anterior se debe a que, en otro tiempo, en el hotel donde se encuentra, se celebraba la fiesta *Liberalia*, dedicada a Baco, y que consistía, freudianamente, en exorcizar nuestros complejos. En este argumento, como se ve, los dioses griegos renacen, vuelven a tener influencia, la mitología devora las religiones posteriores.

Con excepción del cuento central del libro —“Homenaje a Francisco Almeyra”— todas las narraciones están concebidas en la telaraña de una fértil imaginación. El cuento central tiene implicaciones políticas (en él se intenta ridiculizar a Perón y a su esposa); pero el “realismo” de este cuento deja mucho que desear: los personajes —poetas, literatos, “hombres de bien”— se nos antojan, dentro del contexto de esta narración, un sí es no es idealizados.

Los cuentos de Bioy Casares tienen, dentro de su estructura total imaginativa, un buen número de detalles humorísticos dignos de atención. Así como en “El perjurio de la nieve” tenía frases como: “creía, sin embargo, que poseer a todas las mujeres era algo así como un deber nacional, *su deber nacional*” o “Fui a ver a la silla. No recordaba cómo eran las sillas”, de la misma manera, en estos cuentos, nos encontramos expresiones con similar humorismo: “Quiero más esta mano que a todas las personas del mundo”, dice un enamorado oprimiendo los dedos de su amada.

Pero, a pesar de todo, a pesar del interés que puedan despertar estos cuentos, la trama que presentan no posee una unidad compacta: hay muchas frases inútiles, muchos intersticios empolvados, muchos incidentes que distraen de la acción. Bioy Casares, en esta obra, ha reafirmado su personalidad; pero, nuevamente y de manera más notoria tal vez, no se ha logrado acercar, ni con mucho, a la perfección que ingenuamente le colgara Borges del cuello.

EL PRIMER LIBRO DE FAULKNER

Por C. E. ZAVALETA

Las más de las veces el primer libro de un novelista se publica en su mocedad, y, en algunos casos, suele no ser una novela sino el manojito de poemas de un aprendiz. *The Marble Faun*, volumen de poesías, se publicó en 1924; mas el Faulkner narrador ahogaba desde entonces al Faulkner poeta y si éste llegó antes a las prensas sólo fue porque un devoto amigo sufragó la edición.

Sin embargo, apenas llegado a Nueva Orleans, a principios de 1925, Faulkner se dio maña para publicar trece estampas en prosa en la sección dominical del *Times Picayune* de la ciudad. Hace poco, once de dichas estampas (publicadas de febrero a mayo), han sido recogidas en un libro que, para los estudiosos de Faulkner, se convierte en “el primero”, debido a la antigüedad del texto y a su importancia

LIBROS

ADOLFO BIOY CASARES EN MEXICO

Por Enrique GONZALEZ ROJO

ADOLFO BIOY CASARES es uno de los escritores argentinos contemporáneos que mayor interés han despertado en muchos de nuestros intelectuales. Antes, la figura de Jorge Luis Borges, con sus juegos de artificio y su virtuosismo espumoso, había obscurecido en México la de Bioy Casares. Borges se impuso definitivamente al gusto de muchos lectores mexicanos tras de haber recorrido el difícil sendero de ser poeta, ensayista y crítico. Como cuentista, que es a lo que en los últimos años se ha dedicado de preferencia, atrajo un buen público tanto en nuestra patria como en otros países porque, al decir de Raimundo Lida, “el poeta Borges, a veces áspero y desigual, el ensayista Borges, generalmente fragmentario, el crítico Borges, que solía atraer demasiado sobre sí mismo la mirada del lector en vez de dirigirla hacia los libros que comentaba, se habían fundido y conciliado en el cuentista Borges, el más admirable hasta ahora”. (Cuadernos Americanos, marzo-abril de 1951.) Pues bien, este Borges elevado por muchos críticos a una celebridad internacional, prologó en 1940 una novela de su compañero Adolfo Bioy Casares que llevaba el título de “La invención de Morel”. El prólogo a esta obra terminaba diciendo: “He discutido con su autor los pormenores de su trama, la he releído, no me parece una impresión o una hipérbole calificarla de perfecta.” Este calificativo de “perfecta” sin más ni más, de trama sin defecto, de argumento concebido literalmente sin deficiencias ni errores, este tutearse amigablemente con la perfección, esta atribución que se aplica elegantemente sin tomar en cuenta su característico alejamiento tantánico de todo lo meramente humano, es, sorpresivamente, el juicio sincero, sin “hipérbole”, de un notable cuentista sobre el autor que comentamos.

Las otras obras de Bioy Casares no han recibido una acogida tan calurosa. Ni “Los que aman, odian” (escrita en colaboración con su esposa Silvina Ocampo), ni el cuento “El perjurio de la nieve” (publicado en los “Cuadernos de la Quimera”), ni “Plan de Evasión” (escrita en 1945), ni tampoco “Seis problemas para don Isidro Parodi” (obra realizada en colaboración con Borges y presentada al público bajo el pseudónimo de H. Bustos Domecq), han cautivado de manera tan decisiva la mente del público como lo ha hecho “La invención de Morel”.

Con todos estos antecedentes era natural que nos interesara la publicación, realizada en México, de un nuevo libro de Bioy Casares: “Historia Prodigiosa”. Este libro se halla formado por cinco cuentos donde reaparecen las consabidas influencias de Bioy Casares y de Borges: Franz Kafka, Marcel Schwob y, en general, toda la novela fantástica, (Wells, Lord Dunsany, Adam, Kapek, Huxley, etc.). Un ejemplo notorio de influencia kafkiana en Bioy Casares podemos advertirlo en el segundo cuento de esta “Historia Prodigiosa”, “Clave para un amor”, donde de manera similar a “Un artista del trapecio” (cuento de Kafka traducido precisamente por Borges), se pinta a un trapecista que vive, literalmente, en su oscilante pedazo de madera. “Ante todo, dice Bioy Casares, se nace en el trapecio.”

Tanto en el primer cuento (que da nombre a todo el libro) como en el segundo, Bioy Casares gusta de presentarnos personajes que creen anacrónicamente en la mitología. El segundo cuento, sobre todo, usa este procedimiento. Aquí, un grupo de personas se reúne en un hotel de vacaciones: oyen una música extraña y se comportan de insólita manera: dejan a un lado todos los prejuicios, echan a un cesto las convenciones, se liberan. Una señora quiere inesperadamente matar a otra; un hombre apaga caprichosamente una

* Adolfo Bioy Casares, *Historia Prodigiosa*. Colección Literaria Obregón. México, D. F. 151 pp.



el alma de la tela
es el hilo . . .
y el alma del hilo
es la fibra de

Celanese Mexicana S.A.

Fibras Químicas - Productos Plásticos - Celulosa - Productos Químicos.

Fabricantes de: Filamentos de **ACETATO Y RAYON**

CELCORTA* (fibra corta de acetato)

VISCORTA* (fibra corta de rayón)

PERMA-NESE* (fibra pigmentada de origen)

CORDACEL* (fibra de rayón de alta tenacidad para la industria llantera)

AL SERVICIO DE LA INDUSTRIA TEXTIL Y DEL VESTIDO.

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.

Rosales 20.

Tels.: 10-08-45, 18-32-15, 35-37-44.

México 1, D. F.



APARATOS CIENTIFICOS
MATERIAL DE ENSEÑANZA
INSTRUMENTAL MEDICO

*Representantes exclusivos
de los famosos microscopios*



AHORRE USTED

PERO ACUDIENDO A SISTEMAS BANCARIOS

EL BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

LE OFRECE A USTED SUS SERVICIOS BANCARIOS Y LE PARTICIPA QUE LOS FONDOS QUE USTED DEPOSITE EN CUENTAS DE AHORRO, ADEMAS DE ESTAR SEGUROS, LE PRODUCIRAN UN INTERES DEL 4% ANUAL, Y QUE CAPITALIZARA SUS INTERESES CADA SEIS MESES

NO OLVIDE QUE SUS AHORROS DE HOY SERAN SU PATRIMONIO DE MAÑANA

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

| | |
|----------------------|------------------|
| CAPITAL SOCIAL: | \$ 12.000.000.00 |
| CAPITAL EXHIBIDO: | 6.000.000.00 |
| RESERVAS DE CAPITAL: | 756.426.90 |

OFICINA MATRIZ:

V. Carranza N° 52.
México, D. P.

Teléfonos:

18-19-55 36-66-28.

Apartado 7583.

SUCURSAL:

Mante, Juárez y Ocampo,
C. Mante, Tamps.

Gerente General y Primer Delegado Fiduciario,
ENRIQUE ORELLANA MORA.

(Publicación autorizada por la II. Comisión Nacional Bancaria en oficio N° 601-11652. Exp. 701. 4/6 de fecha 20 de abril de 1955).

VIRGINIA

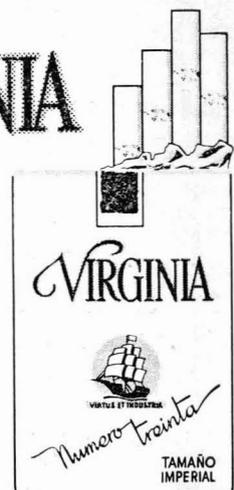
IMPERIAL

Mayor...

y mejor!

UN peso

cajetilla.



VEA Y ESCUCHE, CADA SEMANA:

BEISBOL, Canal 5, viernes 19.30; Canal 4, sábado 15.15 y domingo 11.15 hs.

CASINO MONTE-CARLO

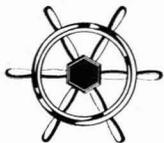
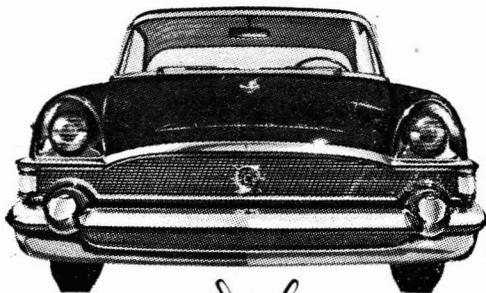
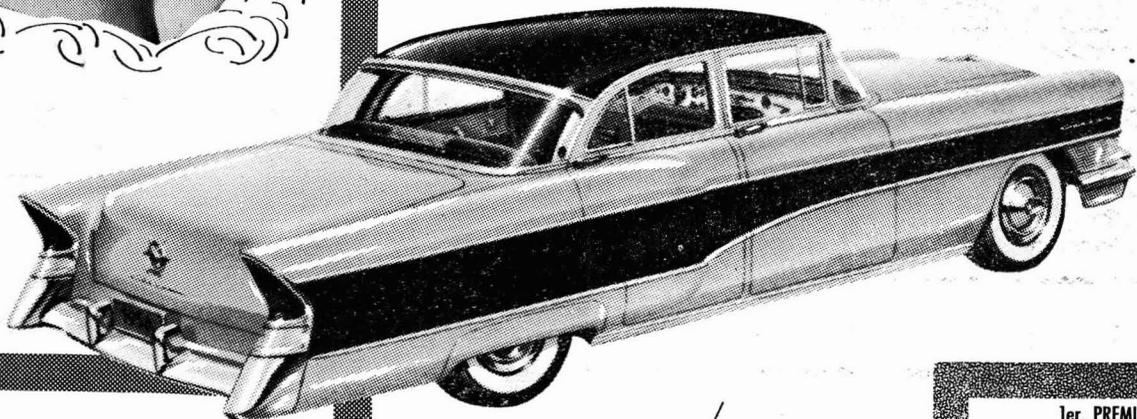
Por XEQ, lunes 21 horas.



MI DIARIO PREDILECTO ES
NOVEDADES
 EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

MI AUTO FAVORITO ES
PACKARD

Como todo el público, CELIA D'ALARCON prefiere Novedades porque este Diario tiene todas las cualidades que se exigen de un rotativo moderno: es ágil, tiene magníficos servicios y, sobre todo, es veraz y su lealtad para con el público y la familia es reconocida por todos, desde su fundación.



EL NUEVO
PACKARD
56 Clipper

Novedades Regala este
bellísimo Packard Clipper 1956

El Packard Clipper Super, 1956, es también el favorito de la bellísima estrella porque este auto, de regias dimensiones, es una fuente de satisfacción para toda la familia. Sus barras torsionales, -maravilloso sistema de suspensión-, brindan un confort y una seguridad hasta ahora desconocidos. La potencia de su motor en V, 240 C. F., es la máxima de su categoría y lleva triunfalmente la calidad tradicional de Packard.

1er. PREMIO
 Un Packard Caribbean convertible
 \$ 160,000.00

2o. Premio
 Un Packard Clipper
 \$ 80,000.00

3er. Premio
 Un Studebaker Commander
 automático
 \$ 55,188.43

4o. Premio
 Un Studebaker Commander
 \$ 51,521.63

5o. Premio
 Un Studebaker Commander
 \$ 50,724.41

ADEMAS
 6 Finisimos Televisores
 EMERSON - 1956
 y muchos
 Relojes OMEGA y TISSOT

MAS DE MEDIO MILLON
DE PESOS EN PREMIOS
SUSCRIBASE INMEDIATAMENTE



90 PESOS POR 6 MESES

Publicaciones Herrerías, S. A. Bucareli 23 o al Apdo. Postal 128 Bis Mexico, D. F.
 * Deseo suscribirme a "Novedades" por seis meses Adjunto envío \$90.00 (NOVENTA PESOS) en Cheque, Giro Postal o Giro Telegráfico, con derecho a participar en el 26o. Sorteo de Novedades.

Nombre _____
 Dirección _____
 Ciudad _____ Estado _____
 (FAVOR DE LLENAR CLARAMENTE ESTOS DATOS CON LETRA DE MOLDE
 ¿ES USTED NUEVO SUSCRIPTOR? SI NO

LA REVISTA
Universidad de México

se encuentra a la venta en las siguientes librerías:

- ATLANTIDA. Balderas N° 36.
- BRITANICA. Lerma N° 2.
- COSMOS. Cinco de Mayo N° 24-D.
- CENTRAL DE PUBLICACIONES. Av. Juárez N° 4.
- CRISTAL. Pérgola Alameda.
- CHARLES. Av. Insurgentes N° 180.
- EMILIO OBREGON. Av. Juárez N° 30.
- EDITORIAL POLIS. Pasaje Iturbide.
- FRANCESA. Paseo de la Reforma N° 12.
- GALERIA, DOLORES ALVAREZ BRAVO. Ambers N° 12.
- GARCIA PURON. Palma N° 22.
- IDEEA. Cinco de Mayo N° 6-A.
- JUAREZ. Av. Juárez N° 104.
- LABOR. Cinco de Mayo N° 20.
- MADERO. Av. Madero N° 12.
- MAURICIO FRESCO. Av. Juárez N° 42.
- PORRUA HERMANOS. Argentina y Justo Sierra.
- PASAJE HOTEL DEL PRADO. Av. Juárez N° 70.
- WASHINGTON. Londres N° 28-A.
- ZAPLANA. San Juan de Letrán N° 39.
- CIUDAD UNIVERSITARIA. Torre de la Rectoría, (Mesa de Informes).

También en los expendios de revistas.

“CUADERNOS”

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD
DE LA CULTURA

La mejor revista democrática en castellano

Núm. 18. Mayo-Junio, 1956

- Libertad, calidad y maquinismo* ALDOUS HUXLEY
Ortega y la idea de la vida humana J. FERRATER-MORA
Toynbee y los aimaras bolivianos F. DÍEZ DE MEDINA
La metafísica de Ortega JULIÁN MARIAS
Cosas y gentes SALVADOR DE MADARIAGA
Syllaba cándida. (Sonetos.) RAMÓN SENDER
Estampa de Cuba ENRIQUE SERPA
El incidente de las aureolas. (Cuento.) ALEJANDRO MAGNET
En la China de Mao Tse Tung ROBERTO GUILLAIN
La condena de Stalin por los stalinistas WALTER LAQUEUR

OTROS TEXTOS DE:

Germán Arciniegas, Alejandro Casona, Luis Abad Carretero, Luis Araquistáin, Fernando Valera, María Zambrano, Julián Gorkin, etc. \$ 4.50 ejemplar.

De venta en las buenas librerías de la República.

Distribuidores:

LIBRERIA ARIEL, S. A.

Donceles 91. — Tel.: 13-38-26. — México 1, D. F.

LIBRERIA
UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16

y

Ciudad Universitaria

Libros de reciente aparición

Textos de Orozco. Por Justino Fernández. Estudios y fuentes del arte en México. N° IV.

Principios de sociología criminal y de derecho penal. Por Raúl Carrancá y Trujillo. Escuela Nacional de Ciencias Políticas y Sociales.

Schiller desde México. For Marianne O. de Boop. Ediciones Filosofía y Letras, N° 1.

El psicólogo ante los problemas de la psiquiatría. Por Fray Agostino Gemelli, O. F. M. N° 2.

Posición y aproximaciones concretas al misterio ontológico. Por Gabriel Marcel. N° 3.

Cartas a la patria. Dos cartas alemanas sobre el México de 1830. N° 4.

Imprenta Universitaria



**UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD**

DESDE 1887

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

MEXICO, D. F.

para seguir la evolución del estilo. Y esta vez, olvidado el sacrificio de aquel amigo, la edición ha estado en manos de la revista *Faulkner Studies*, dedicada especialmente al autor. ¡Cómo pasa el tiempo! Treinta años después de editado ese volumen de poemas, Faulkner tiene una revista consagrada a su obra y tan celosa en la edición de sus libros.

Mirrors of Chartres Street (Espejos de la calle Chartres), es una colección de estampas cuyos personajes vio deambular Faulkner por las calles de Nueva Orleans. Ganado por la miseria y el anonimato, su corazón amaba a los tahures, los pordioseros, los vagabundos. Les vaciaba su ternura, y cuando escribía, inexperto aún, no se decidía por el realismo sino por un contrapunto entre la narración escueta (o el diálogo plebeyo) y el comentario lírico. De súbito, engastaba la prosa poética en medio del texto prosaico, y en vez de cuentos, los suyos eran aguafuertes que exhibían seres humanos bastos, unos "salvajes nobles". Aquí y allá hay un personaje (el negro de "Sunset", el idiota de "Kingdom of God"), aprovechado en obras futuras (el negro, en el cuento "Hojas Rojas", y el idiota en la novela *El Sonido y la Furia*). Y en fin, hay un juicio demasiado firme en el joven Faulkner, de 27 años. Para él, todos los que vivían "en la calle", los dejados de la esperanza, habían sido hundidos por el mundo industrial, moderno, cuya indiferencia era inamovible. En cada acto de esta vida infausta sólo cabía la añoranza de una vieja e impersonal conciencia feliz; y cuando el personaje olvidaba su desdicha y se sometía a ella, el autor doraba su historia y rociaba la queja lírica sobre la pequeña desgracia.

Con este libro, pasando, en una página, del hecho crudo al *intermezzo* poético, Faulkner inicia el aprendizaje de la técnica del "silencio", de la "contención del argumento": calla gran parte de la acción, se deleita en lo que es inmóvil y sube (o desciende) la espiral inacabable de la conciencia de su personaje. Así, llena sus páginas de sombras y lampos. Si sacó dicha técnica de los manifiestos del Vorticism, escuela vulgarizada entonces por Wyndham Lewis y Ezra Pound, o si recibió de Sherwood Anderson la confusa decisión de defender el reino de "las verdades", amenazado por el mundo industrial, sólo se sabrá después, cuando publique sus primeras novelas y las páginas de sombras y lampos se sucedan para siempre.

WASHINGTON DELGADO, *Formas de la ausencia*. (Poemas.) Lima. Letras Peruanas, 1955.

Recordad el título y el autor de este pequeño libro. Es la primera obra de un excelente poeta joven cuya inspiración no es menor que sus recursos técnicos. Sobrio, enemigo del desborde, ingresa en el viejo terreno del amor que ya no es más, de la ausencia que crece como un follaje. Toda la lucha habida por razafarse de los rezagos de la amada y solazarse en los "bienes" de su ausencia, se resuelve en un desfile de victorias frustradas, recaídas en el recuerdo, consuelos en la luz y la sombra, hasta calcinarse en la soledad de un verano simbólico, y después, en la

alegría de la salud, del olvido de la propia ausencia. Si dijo al comienzo de su travesía:

No te olvido.
No eres la olvidada costumbre
que determina un gesto
dulce. No eres esa presencia
sin tiempo,
soportada en los muebles,
sin mancha en los espejos.

ahora, libre ya, se ufana:

Todo lo tuyo olvido para que permanezcas
vacía en mi recuerdo.

Delgado no es anecdótico. Gusta de las palabras puras, los gestos elementales:

Toda la ausencia es un retrato,
un perfume, un poco de aire
en la mano.
Es el tiempo que huye o son las cosas
o es el amor que muere
en la lenta caricia.
Es todo lo que ha muerto, el tiempo
que reposa, el amor, en las manos
la muerta hermosura de la vida.

Y, sin embargo, cuando en la segunda parte, es el día, la luz, el dios Pan el que reina, a poco vuelven la sombra y la certeza de que "Si toda esperanza surge del pasado / nada en verdad poseo". Así, con "El extranjero", el poema patético y final, el herido de amores escoge pensar en la muerte, si un nuevo amor no le llega.

Hay en todo el libro influencias de buenos poetas: Luis Cernuda, Pedro Salinas y Antonio Machado, los más visibles. Declarándolo así, Delgado abre su volumen con una hermosa elegía dedicada a Salinas.

C. E. Z.

VASCO PRATOLINI, *Un héroe de nuestro tiempo*. (Buenos Aires. Editorial Losada, 1954.)

De hecho, *Un héroe de nuestro tiempo* hace pensar en *El Conformista*, de Alberto Moravia, novela traducida al castellano hace algún tiempo. Moravia, ya famoso en plena postguerra, y Vasco Pratolini, son dos de los novelistas italianos contemporáneos que han ganado para su país la atención de todo el mundo. Y al menos, por una vez, ambos escritores (antifascistas) han coincidido eligiendo un mismo personaje (fascista, inescrupuloso), a fin de disecarlo con el bisturí del cirujano, y denigrarlo después.

Si Moravia es minucioso, afecto a un análisis psicologista y freudiano del personaje —análisis repleto, a veces, de comentarios líricos—, Pratolini es un expositor rudo, directo, cuya pasión por el realismo le obliga a no decir ni explicarlo *todo*, como hace Moravia. Este, en *El Conformista*, se despojó del viento lírico que envolvía el mundo real de Agostino o Lucas (el mozalbeta de *La desobediencia*); aun la franqueza de *La romana* fue abandonada, eligiendo, en cambio, la frialdad, o más bien, la indiferencia. Siguiendo cánones freudianos y deterministas, nos dio en esa novela la biografía de Marcello Clerici y puso en la infancia el origen de todas las aberraciones. Tan sólo se decidió por el objetivismo al narrar su

madurez; pero lo hizo con deseo velado y contenido de desplegar paso a paso las anomalías del protagonista. Señaló la criminalidad y el homosexualismo con detallado pormenor; luego, la terrible herencia que pesaba sobre él: herencia a la vez orgánica y de ambiente. Así, Marcello se exhibía ante el lector como un monstruo, sin más virtud que su paciencia, su aplomo, su sometimiento a una fatalidad que lo había convertido en lo que era. En su acto definitivo, Marcello había contribuido al asesinato de un enemigo político y lo había hecho sin remordimiento alguno. Pero, al final del libro y tras la escena forzada y artificiosa del reencuentro con el hombre que creyó haber matado en su niñez, toda su vida se le vuelve un error, un acto gratuito, un simple fruto del azar. Había llegado, pues, al asesinato (el de su enemigo antifascista) porque pensó que había asesinado *ya* en su infancia y que no podía luchar contra sí mismo, desviado como estaba (así lo había creído, sin fundamento) por una herencia patológica: su padre había sido encerrado en un manicomio. Se había aceptado tal cual supuso que él era y jamás se sirvió de su voluntad para enmendarse. Sin embargo, todavía es capaz de un acto heroico y final. Durante la guerra, Roma es ganada por las fuerzas antifascistas. El debe huir. Huye en un coche, con su mujer y su hijo; pero no se esconde cuando un avión los ametralla varias veces. Muere, se diría, suicidándose, y sacrifica con él a toda su familia.

A Moravia, como vemos, le interesó el personaje mismo, evitando deformaciones que podrían haberse juzgado como nacidas de su fobia antifascista. Sometido a reglas científicas que guiaban su análisis psicológico, delineó su personaje. De nuevo, fue un incansable analista, alguien que trazaba sus novelas con la visión, la simetría y el pormenor con que un arquitecto levanta un gigantesco edificio sin olvidarse de nada. Su fobia antifascista la exhibió de modo escueto, sincero, nada encendido; aunque, también la aprovechó a fin de retomar y ahondar la crudeza de otras novelas suyas, sobre todo, en las escenas sexuales y en todas aquellas donde se manifestasen los impulsos mórbidos. Trató a Marcello como a un enfermo y le preocupó que el lector supiese, de modo indirecto, que era un ser equivocado. Por vez primera, Moravia dejaba de explicarlo *todo*. (Acápiteme.) Si mal no recuerdo, *El Conformista* se publicó en 1952. Tres años antes, Pratolini había publicado *Un héroe de nuestro tiempo*. Aquí el personaje fascista era un muchacho cuyas emociones no tenían origen señalado por el novelista. Era un fanático y había llevado su fanatismo a todas sus relaciones sociales. Había crecido demasiado rápido. Su adolescencia estaba colmada de impulsos irresponsables y de una cierta crueldad de infancia. Sandrino (así se llama) pretendía *saber más* de la vida que Virginia (una añosa viuda); hizo de ella su amante y le robó el cariño y la bolsa. Jugó con la mujer. Se deleitó con no ser normal. Sólo aguardó la ocasión de hacer revivir a su partido, derrotado por la victoria aliada. Pero, inconsciente como era, llegó al punto en que, deseando salvarse, descubriendo que el amor y la salud es-

taban en muchacha de su edad, creyó que ya era demasiado tarde. Virginia le perdonó todo y se cogió de él como de una tabla de salvación. Entonces, para recobrar su libertad, se vio obligado a matarla. No imaginó otra liberación; la mató en la última página del libro y su porvenir mismo dejó de existir. Así, de muchacho, concluyó y fracasó su vida. Una existencia desviada por el fanatismo y contrahecha por una precocidad enfermiza.

Pratolini, al igual que Moravia, no acentúa su ojeriza por el personaje. El suyo es un realismo más directo, más vital que el de Moravia; está menos lleno de "teoría", de explicaciones o comentarios sobre los hechos. Aun su crudeza es nada más que vida. Es un poeta de la desnudez y guarda en su pecho la virtud del amor hacia la juventud y la existencia humana.

He aquí, en suma, dos novelas "políticas". Ganado como está nuestro siglo por el maremagnum de las luchas sociales, los novelistas que aborden dichos temas deben aprender de Moravia y Pratolini la mesura al descubrir personajes de ideología opuesta a la del autor. Sobre todo (parecen decir ellos), no hay que mentir; luchar sí, a través de la literatura en contra de los partidos que nos disgusten; pero, luego, el novelista debe pensar en crear una obra de arte y no un libelo.

C. E. Z.

RALPH E. WARNER, *Bibliografía de Ignacio Manuel Altamirano*. Imprenta Universitaria. México, 1955. 224 pp.

De singular importancia es esta bibliografía (el único antecedente serio es el de Heliodoro Valle) para el estudio de Altamirano, cuya obra en su mayor parte se encuentra dispersa en revistas y sueltos. Las fichas, además de los datos puramente bibliográficos, ofrecen muchas noticias que aclaran puntos oscuros sobre la identidad de los trabajos de Altamirano. La obra se agrupa por materias: cartas, discursos, prólogos, etc., y cada sección sigue un orden alfabético.

C. V.

FERNANDO SÁNCHEZ MAYANS, *Poemas*. Los Presentes, 27. México, 1955, 48 pp.

Paralela a una aspiración de pureza artística se encuentra un afán de limpieza espiritual. Se alternan las metáforas tradicionales y las personales. Paisaje significativo, evoca estados de ánimo. Música en sordina, rima interior y asonante, aliteración. El sentimiento predominante es el dolor de un insomnio lúcido que conquista la noche y se traduce en melancolía serena.

C. V.

EDUARDO LIZALDE, *La mala hora*. Los Presentes. México, 1956. 64 pp.

Por el camino del realismo poético pretende originalidad y claridad de expresión. El sentimiento se desborda cantando la injusticia social que sufre el pueblo. Las vivencias provienen en su mayoría de la infancia y la inmediata realidad que

circunda al autor, las primeras logran los mejores momentos del poema. Los juegos, el sentido de justicia y la palabra mágica de la niñez se cristalizan en el mundo del adulto.

C. V.

B. K. RATTEY, *LOS HEBREOS*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica. Núm. 111. 180 pp.

Dos objetivos principales tienen este libro: ofrecer una sucinta historia del pueblo de Israel y servir de introducción y guía para una lectura de la Biblia. Y ambos objetivos tienen una finalidad mancomunada, que es la de analizar a través del libro Sagrado del cristianismo y el judaísmo, la Revelación paulatina de Dios en la Historia.

La obra está dividida en doce capítulos, de los cuales los dos primeros están dedicados a exponer, tanto una revisión de las vicisitudes de la Biblia, como la geografía de la Tierra Prometida al Pueblo Escogido.

Los siguientes capítulos estudian el desarrollo de la nación judía y su fe religiosa, desde Moisés hasta Herodes. Inútil, por conocida, es destacar la influencia que la Biblia ha tenido en la formación de la cultura de occidente, ya que ésta es imposible de comprenderse sin una justa valoración de los aportes proporcionados por la religión cristiana, fusión del pensamiento hebreo con la cultura griega.

En un principio llena de supersticiones, de ideas primitivas acerca de Dios, la religión y la Ley de Moisés van evolucionando a través de la Historia hasta lograr una depuración absoluta mediante paulatinas revelaciones que preparan el advenimiento del Señor que se hizo llamar el Hijo de Dios, el Redentor anunciado por los profetas para la salud del mundo.

En este libro se nos llama la atención sobre la poca importancia que siempre tuvo para los historiadores judíos la exactitud cronológica de los acontecimientos. Lo importante para ellos es lo trascendental, los hechos esenciales y substanciales, como los pactos de Israel con Yavé, las manifestaciones de su poder sobre los pueblos "gentiles", y la continua promesa ratificada paso a paso por los profetas del advenimiento del Salvador. Les importaban "las lecciones religiosas que podían entresacarse de la historia".

Libre de prejuicios, la autora, maestra en teología, interpreta los hechos de la Biblia no en su sentido literal —por ejemplo el derrumbe de los muros de Jericó ante Josué— sino en un sentido muchas veces figurativo y metafórico. Sin embargo, está siempre atenta a lo que es verdaderamente esencial en la religión revelada, como serían las relaciones constantes de Dios y su pueblo por medio de los enviados por El elegidos.

Escrito con hábil estilo, con amenidad y profundidad, nos va guiando a través de las complicadas sendas bíblicas y poniendo delante de nosotros escalas para la mejor comprensión de este pueblo, esta religión y esta filosofía de la historia. El Dios, Yavé, que se manifiesta a su pueblo y a los hombres todos, con diferentes espíritus o "estados de ánimo", o como Juez Terrible o como Padre Amoroso, se va paulatinamente revelando e ilumi-

nando, añadiendo datos cada vez más claros, eliminando supersticiones y comparando a las generaciones para el Advenimiento del Hombre-Dios en el que habrían de cumplirse la Ley y los Profetas.

Mucho es lo que se ha escrito sobre Israel y en nuestros días asombra la vitalidad con que se ha conservado en la historia a través de persecuciones y matanzas. Pero si hemos de buscar el origen de su vitalidad y de su sentido histórico, es precisamente en la Biblia donde lo encontraremos. Fueron depositarios de la fe que cambiaría al mundo y lo dividiría en dos etapas cuya cumbre central es Cristo. Y este breviario es sin duda indispensable para los que se preocupen por los problemas históricos y los problemas religiosos, por su claridad expositiva y su labor sintética y de interpretación.

M. M. S.

Josefina Muriel, *HOSPITALES DE LA NUEVA ESPAÑA*. Tomo I. Fundaciones del S. XVI.) Publicaciones del Instituto de Historia. Núm. 35. Imprenta de la Universidad. 290 pp.

Una de las actividades sin duda positivas de la colonización de España en tierras americanas, fué la fundación de Instituciones Hospitalarias, tradicionales en Europa casi desde los albores del Cristianismo. La religión predicada por Cristo y sus Apóstoles estaba afirmada sobre un sentimiento desconocido en la Antigüedad: la caridad, entendida como amor, no en su desvirtuado sentido de limosna. A través de la Edad Media, a causa de las pestes, de las enfermedades endémicas, del hambre, la guerra continua, las Cruzadas —tan perniciosas en muchos sentidos— y paralelamente a tales motivos y acontecimientos, se fueron desarrollando los hospitales y hospederías para los sin hogar y los peregrinos. A pesar de la corrupción burocrática del clero, individual tanto como institucional, el espíritu cristiano alimentó a hombres generosos preocupados por sus hermanos en fe y en humanidad, que fueron los que erigieron las grandes instituciones a que nos referimos. "Hoy el turismo levanta hoteles; entonces la fe levantaba las hospederías gratuitas y los hospitales."

La señora Muriel, en este magnífico estudio, nos presenta un panorama general, breve y jugoso, de la situación histórica de la Edad Media europea que dió origen a la fundación de los hospitales, en cuyo espíritu fueron también concebidos los de la Nueva España. En este volumen primero, hace una reseña monográfica de aproximadamente 25 instituciones hospitalarias y fundaciones realizadas durante el siglo XVI. Coincidentemente con los centros de mayor población y mayor actividad evangelizadora surgieron los hospitales. Así, se desarrollan con más actividad en el México Central y en el occidente de la República. En Michoacán, por ejemplo, no había menos de cien hospitales para indios en tanto que en la Ciudad de México sólo existía uno.

Si en el aspecto económico-social fué negativa la influencia cristianizadora que predicaba la resignación con la esperanza de una vida futura, olvidando que el mismo Tomás de Aquino indica que "para el

ejercicio de la virtud se requiere un mínimo de bienes", no es menos cierto que los hombres dedicados a esparcir el Evangelio, los digamos, proletarios del clero, se preocuparon hondamente por reconocer la dignidad humana de los conquistados y manifestarla en forma efectiva. En los mismos hospitales, manejados por diversas órdenes religiosas, muchos de los curanderos indígenas, cuyos métodos, sistemas y conocimientos herbolarios eran grandemente reconocidos y respetados por los misioneros, eran utilizados. A causa de las condiciones de higiene y la desnutrición, las enfermedades encontraban fácil arraigo entre los indígenas. Y eso impulsó paralelamente el desarrollo de los hospitales como el de la Encarnación, de San Jusepe, de San Juan de Letrán, de San Sebastián, el Hospital Real de San Pedro, el del Amor de Dios, etc.

El magnífico estudio que reseñamos, pone de manifiesto la importancia de las instituciones hospitalarias del S. XVI, en un medio como el de la Nueva España tan llena de problemas de higiene y salud (como ahora). Está magníficamente documentado, enriquecido con una bibliografía casi exhaustiva y mapas. El estilo se mantiene casi siempre sobrio, excepto en algunos puntos en que la autora se deja arrebatar por el entusiasmo religioso, y mantiene un interés constante. Las conclusiones son importantes y hacia ellas concurre todo el contenido del libro, cuyo trasfondo histórico está captado con magnífica claridad.

M. M.

"LA CARICATURA POLÍTICA", Segundo Volumen de "Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana". Fondo de Cultura Económica, 955. 501 reproducciones más 143 pp., con un proemio y un prólogo.

Este volumen compone una extensa galería en que puede seguirse paso a paso el desarrollo de las vicisitudes nacionales desde el Porfiriato hasta el Gobierno del general Calles. Las caricaturas aparecen convenientemente clasificadas y agrupadas. Además de los ensayos que encabezan cada materia y de los apartados que explican el significado de los dibujos, el proemio y el prólogo concurren a facilitar su comprensión.

El proemio, de Sergio Fernández, define la situación que ocupa la caricatura en el orden estético, y pone de relieve los resortes psicológicos que mueve y por los que es influida. El prólogo, de Manuel González, fija las funciones de la caricatura dentro de nuestras luchas políticas.

La caricatura es el arte de ridicularizar personas y situaciones, su medio es la burla; su finalidad, la risa. Tanto en el gran arte de crítica social como en la caricatura política, hay burla. Lo que distingue principalmente a la caricatura del gran arte, es la risa. La caricatura es, pues, un arte menor, que aplicado a la política resulta ser un arma formidable.

Ya que el objeto de la caricatura es degradar lo aparentemente respetable sacando a luz cualquier ruindad oculta, elige el punto vulnerable de su enemigo, y dispara el golpe seguro del resultado. Las escondidas debilidades de un régimen de gobierno atacadas por ella, surgen en pri-

mer término, ante la risa pública, dando la impresión, merced al triunfo de lo cómico, de que tales debilidades constituyen lo fundamental de ese régimen político. A la larga las consecuencias son gravísimas. Un Gobierno del que el pueblo ha aprendido a reírse, no puede sostenerse indefinidamente.

En nuestra historia la caricatura tiene una importancia que generalmente no se le reconoce. Contrariando la opinión de que su alcance se limita al momento en que se produce, en nuestras luchas políticas adquirió un rango que le confiere la misma permanencia que tiene el plan, el manifiesto o el discurso opositor: puede considerársela como un documento, un testimonio de un proceso social cuyo término fue la exaltación del pueblo sobre las ruinas del Porfiriato.

Dos son los puntos de vista desde los cuales se pueden observar los dibujos reproducidos en este libro. Uno muestra los objetivos del arte de la caricatura esgrimida como arma política; otro revela la calidad intrínseca de los diseños. De un lado estos dibujos ponen al descubierto, entre otros, tres problemas de mayor entidad: las relaciones de la Iglesia y el Estado, la cuestión electoral y la presencia de Los Estados Unidos; del otro demuestran la debilidad que en su misma fuerza lleva la caricatura: que así como tuvo altas cualidades plásticas en su lucha contra Porfirio Díaz, funcionando como arte del pueblo y para el pueblo, se hundió en la ruina cuando se divorció del alma popular cegándose contra Madero y envileciéndose bajo Victoriano Huerta.

A. B. N.

Mosqueira, Salvador: *Cosmografía y Astrofísica*. México, Editorial Patria, 1956, 206 pp. 183 fig.

Desde los tiempos antiguos hasta los actuales los estudios astronómicos han tenido siempre una gran importancia en el desarrollo cultural del pueblo mexicano. La poética hipótesis cosmogónica de los mayas, las orientaciones astronómicas de los grandes templos precortesianos, el descubrimiento del ciclo de 260 días, el estudio de las revoluciones sinódicas de los principales planetas, el significado astronómico de muchas de las inscripciones en los grandes monumentos y tantos otros vestigios que nos han llegado de la cultura astronómica de los antiguos mexicanos, enlazan a través del tiempo con los grandes descubrimientos realizados actualmente en el Observatorio de Tonantzintla, son descubrimientos que colocan a la astronomía mexicana en un plano interesante.

No es, pues, de extrañar que en los planes de estudio del bachillerato haya figurado siempre, con mayor o menor intensidad, el estudio de la Cosmografía como disciplina de alto valor cultural en la educación intelectual.

Hasta el presente año de estudio de la Cosmografía estaba reservado a los alumnos que iban a seguir la carrera de ingeniero o la de arquitecto. Se trataba de enseñar de esta ciencia, la parte utilitaria que se consideraba indispensable para la resolución de los problemas de orientación, medida del tiempo, conocimiento de la posición del Sol en

el transcurso del año, etc. Actualmente, en el nuevo plan de estudios de la Escuela Nacional Preparatoria, la materia es optativa dando a entender que los conocimientos cosmográficos pueden interesar a todos los estudiantes y reconociendo su alto valor cultural que en parte había perdido al pasar a ser, simplemente, una pequeña introducción al estudio de la Topografía.

Una cosa que no dejará de sorprender a muchos será el saber que para un grupo relativamente reducido de estudiantes de Cosmografía, existen en México bastantes libros de textos y todos ellos excelentes. Esto indica el afecto y estima que los maestros de esta disciplina han sentido y sienten por la materia que profesan. A los ya conocidos y clásicos se añade ahora la obra publicada por la Editorial Patria de la que es autor el Ing. Salvador Mosqueira ampliamente conocido en los medios científicos del país por su labor en la Sociedad de Física, en el Centro de Documentación Científica y Técnica y en la Escuela Nacional Preparatoria.

La obra está dividida en dos partes. En la primera estudia la Tierra, la Luna, los planetas y los demás componentes del Sistema solar. Está desarrollada de manera que llena ampliamente el programa de la Escuela Nacional Preparatoria. En esta parte incluye el estudio de las coordenadas celestes, indispensable para la comprensión de los movimientos aparentes de los astros en la esfera celeste.

La segunda parte se refiere a la Física solar y Astrofísica. Un estudio relativamente amplio de los principales conocimientos actuales sobre la constitución del Sol y las estrellas, junto con la explicación de los métodos que han conducido a la resolución de problemas tan fascinante como la determinación de las distancias solares, magnitudes absolutas de las estrellas, corriente estelares, clases de nebulosas, etc. Es una brillante introducción a la parte de la Astronomía que hoy tiene ya un interés general y casi popular debido a la amplia divulgación que sobre estos temas realizan las revistas, el cine y la televisión.

Finalmente incluye unas tablas sobre datos del sistema solar y de las principales estrellas junto con un vocabulario de términos cosmográficos.

La presentación es muy buena y contiene excelentes fotografías que ayudan al alumno a comprender la grandiosidad de la estructura del Universo, y el enorme esfuerzo realizado por el hombre para descifrar sus enigmas.

Para nuestro gusto le falta a la obra un poco de Historia de la ciencia vista a través de los grandes descubrimientos astronómicos. Una de las preocupaciones actuales de la humanidad es hacer que la ciencia tenga un sentido humano y creemos que la Cosmografía se presta a este fin de una manera natural y atractiva. Basta señalar cómo los grandes descubrimientos astronómicos han sido producto de pequeñas aportaciones realizadas por hombres de todas las épocas, razas y religiones, hecho que conduce a enseñar el alto valor humano de la investigación científica.

M. S.

POESIA EN LA PINTURA DE REMEDIOS VARO

(Viene de la pág. 24)

te a las teclas despertando a las sombras de los muros.

Me resisto a considerar al arte de Remedios Varo como un arte concretamente surrealista. Mucho tiene de surrealismo, es cierto, por el simbolismo, no exento de misterioso encanto, de las imágenes oníricas o de las interpretaciones plásticas de la intangible realidad del subconciencia, pero, por otro lado, hay una lógica evidente en todas sus composiciones, un orden meditado en su fantasía, una concisión temática que imprime unidad a cada cuadro, lo que distancia a su pintura de la escuela propiamente surrealista, automatista por excelencia, sublimadora de lo ilógico, escuela que, por otra parte, por razones históricas y culturales ha dejado de tener una verdadera razón de ser en la actualidad. Remedios Varo tiene tanto de surrealista como de primitiva, pero es más que una surrealista y que una primitiva, o si no más, algo distinto.

Con la sabia asimilación del arte del pasado —desde el más remoto hasta el más reciente— y una técnica completa (geometría, color, dibujo, texturas), ha creado un arte peculiar y nuevo, personal y diferente, síntesis de todo un cúmulo de antecedentes pictóricos y proyección poética hacia lo inexplorado.



La Revelación—“pierde su mirada en el círculo del infinito”.



Flautista—“las rocas heridas por los moluscos fósiles”.