UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN X • NUMERO 4
MEXICO, DICIEMBRE DE 1955
EJEMPLAR: $ 1.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

PICASSO

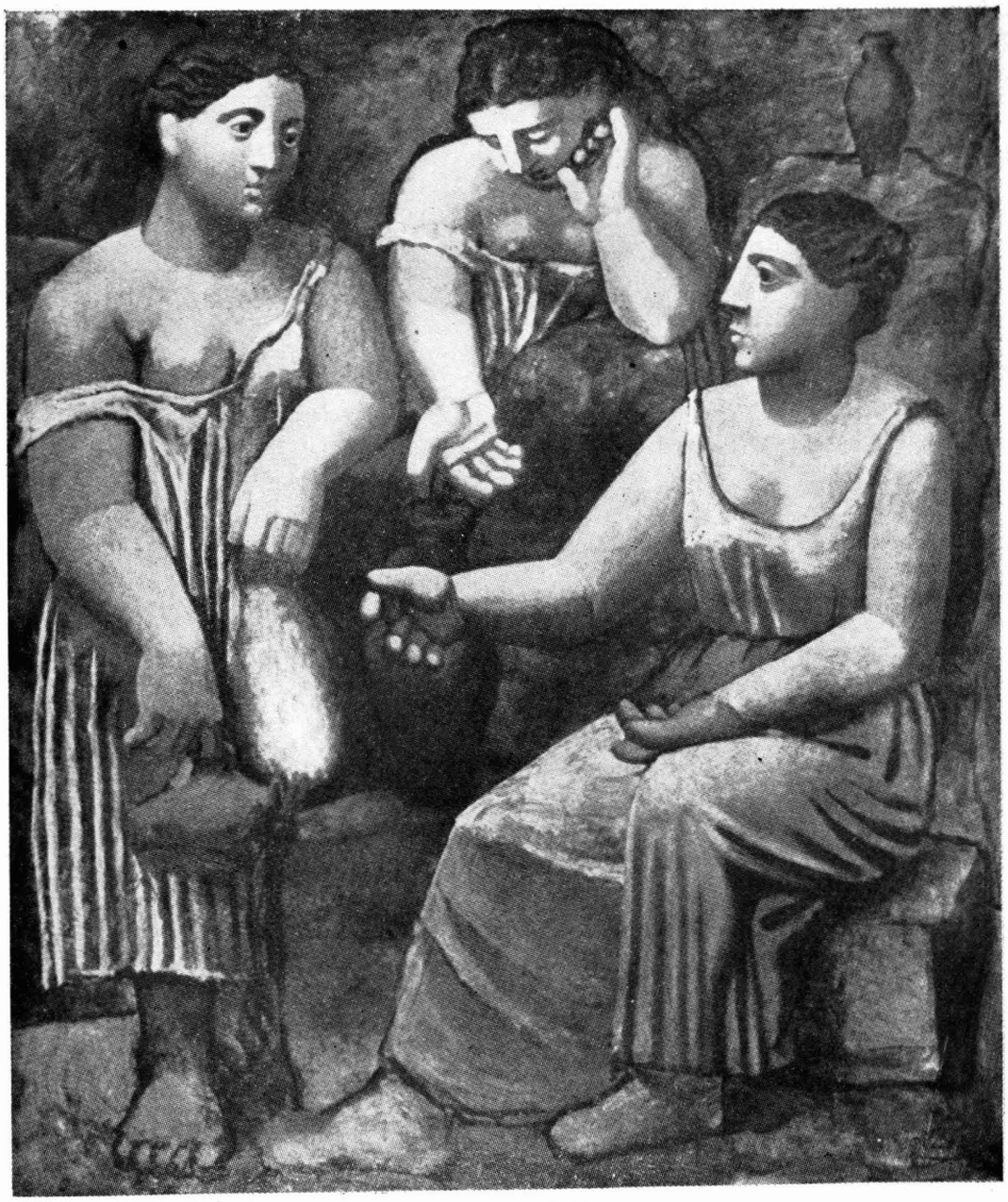
Por Paul WESTHEIM

EL arte de Picasso se ciñe a lo ópticamente perceptible, según la nueva óptica del cubismo.

Picasso nació el 24 de octubre de 1881 en Málaga, hijo de padre andaluz —José Ruiz Blasco— y madre andaluza de origen italiano, María Picasso. En el próximo año cumplirá setenta y cinco años. Estudió en las academias de Madrid y Barcelona. A la edad de 19 años se marchó a París, donde vivió hasta hace poco, hasta que se trasladó al sur de Francia, a Vallauris en Provenza. En sus primeras obras es obvia la influencia que ejerce sobre él Toulouse-Lautrec, el pintor de Montmartre, que por entonces está en la cima de su gloria. Pero Picasso no se interesa como Toulouse-Lautrec por el mundo elegante de París. Pinta a la gente pobre, y con preferencia arlequines y saltimbanquis. Sus arlequines de aquel tiempo son arlequines melancólicos, arlequines trágicos. El repertorio formal denuncia la influencia del Greco. Sobre todo lo fascina su azul, ese misterio azul del Greco: el origen de la llamada época azul. Todas las obras de esos primeros períodos tienen un carácter marcadamente sentimental. Sentimentalismo que durante su larga y fecunda vida de pintor se esforzará por suprimir y superar. En los años 1905 y 1906 su paleta se vuelve clara. En lugar de los azules mates prefiere los tonos rosados y amarillentos. Es la época llamada rosa.

Todavía siguen siendo sentimentales sus temas. Ya domina el oficio con una maestría inaudita; ya sabe expresarse con una perfección sin par. Un ejemplo típico y una de las obras maestras de esa época es "La Familia Soler", la familia de un sastre.

En aquellos años se ven en París las primeras exposiciones de Cézanne y se descubren las esculturas de los negros africanos, la tremenda plasticidad de los ídolos africanos, hasta entonces sólo estimados como curiosidades etnográficas. Ante esas obras, Picasso y otro pintor joven, Georges Braque, llegan a la convicción de que han equivocado el camino. Hay que renovar el arte a fondo, partir no del tradicional realismo, sino de la forma,



Tres mujeres en la fuente

SUMARIO: *Picasso*, por Paul Westheim • *La feria de los días* • *¿Hubo negros en América antes de Colón?*, por Juan Comas • *Tres poemas de William Butler Yeats*, versión de Jaime García Terrés • *El espía del alma*, por Antonio Castro Leal • *Poesía e historia en Federico Schiller*, por Juan A. Ortega y Medina • *La familia del hombre*, por Raúl Flores Guerrero • *Artes plásticas*, por Jorge J. Crespo de la Serna • *El escritor y su tiempo. Martín Luis Guzmán*, por Mario Puga • *Cómo escuchar la música*, por Manuel Michel • *El cine*, por Carlos Valdés • *Dos libros de Pavese*, por Tomás Segovia • *Libros*, por J. Fuster, Carlos Valdés, Alberto Bonifaz Nuño, Eduardo Lizalde, Manuel Michel • *Pretextos*, por Andrés Henestrosa • Dibujos de Vicente Rojo.

la forma plástica, la forma pura. Son los años 1907, 1908; años de la época negra. Picasso pinta "Las señoritas de Aviñón", la obra representativa de ese período — el primer paso hacia el cubismo, que nacerá en los años siguientes. Suprime radicalmente los temas sentimentales. Aspira a una objetividad integral. Se limita a un análisis del objeto real: análisis que no parte de la apariencia de las cosas, sino de las formas elementales que estructuran el cuerpo. Así, de ese afán de analizar las formas y las relaciones de las formas dentro del espacio bidimensional surge, en 1913, un cuadro como "El Violín"; surge el nuevo movimiento artístico bajo cuyo signo transcurrirán la segunda y tercera décadas del siglo: el cubismo, reflejo de la lucha heroica de un espíritu creador y revolucionario que, basándose en una nueva óptica, logra forjar un arte nuevo.

En los años de 1918 a 24 se acerca al estilo neoclasicista de Ingres, en lo que se basa la crítica para hablar de una "época ingrista". Además experimenta con las nuevas conquistas del surrealismo, pero no parte de sus supuestos: su visión es y sigue siendo una visión plástica. Se limita a echar mano de los medios y valores plásticos para crear una unidad espacial perfecta. Un buen ejemplo es "El Espejo", pintado en 1932. El leitmotiv de esta obra, compuesta de formas curvilíneas: el cuerpo de la mujer, la cabeza, el brazo, los senos, el mismo espejo, son los círculos de los senos.

Más que un movimiento nuevo o un esquema, se trata de la expresión de una personalidad extraña y fascinante, llena de inquietud creadora, que no puede contentarse con una solución hallada, a quien obsesiona —hasta en las últimas obras del septuagenario— la búsqueda y la realización de nuevas posibilidades de la expresión plástica.

A los setenta años todavía sigue siendo tan discutido como en aquel entonces cuando él y Braque iniciaron el cubismo. Por lo general, cuando uno entra en años, lo aceptan, porque al fin y al cabo ya representa un trozo del pasado. Pero alrededor de Picasso, espíritu inagotablemente creador, continúa la batalla en plena furia. En todos los países donde existe la preocupación por el arte, la pugna está en pie. Toda una literatura se ha escrito en torno suyo.

Picasso es un fenómeno asombroso en una época en que generales, políticos y boxeadores son casi los únicos tipos que logran excitar la fantasía de las masas. Nos preguntamos cómo es posible. En punto al tema, es bien poco lo que ofrece: arlequines, guitarras, naipes, algunos otros tipos de naturalezas muertas, a veces un rostro, una mujer frente al espejo, y últimamente un poco de mitología griega. No hay en su obra alusiones literarias ni intenciones didácticas, ni despierta ésta algún interés extraartístico, para muchos lo único que buscan en el arte. El fin de su creación es exclusivamente fijar observaciones ópticas y relaciones espaciales dentro de la superficie, es decir, expresar una experiencia espiritual.

Hay muchos que perciben en la obra de arte sólo lo que ven representado; con esto se contenta su mentalidad primitiva. Para las personas de sensibilidad artística siempre ha sido emocionante penetrar en el proceso creador del artista —trátese de Miguel Angel, del Greco o de otro cualquiera—, comprender cómo éste logró dar expresión plástica a su visión. Es precisamente lo que distingue el "Juicio Final" de Miguel Angel de los muchísimos "Juicios Finales" que se hallan colgados en museos e iglesias. El arte de Picasso es una manifestación una y otra vez fascinante del proceso creador. Este se patentiza en cada obra suya, cada obra suya hace participar al espectador en la creación de la Forma, lo hace productivo, hace productivos su ver y su vivencia.

Y puede ser que ya hayamos dado en el blanco: es esta libertad en lo espiritual y esta liberación por lo espiritual lo que en el arte de Picasso atrae al hombre del siglo XX, a ese pobre hombre mecanizado, organizado, esclavizado por normas rígidas. Porque en el arte de Picasso —como en la obra de Paul Klee— vive el doble milagro: el de una producción no mecanizada en lo más mínimo, soberanamente creadora y de una radical independencia del espíritu, que no conoce otras vinculaciones que la ley que le dicta la más interna textura de su personalidad.

Picasso —luna que pasa por muchas fases, siempre en transformación, en perpetuo devenir— es el pintor de innumerables etapas de las que acabamos de hablar: la época azul, la rosa, la africana, la cubista, ingrista, surrealista, neohelénica, neogriega, y quién sabe cuántas más. A veces, por ejemplo, en el álbum "Sueño y mentira de Franco", una serie de 18 aguafuertes; en los grandes cuadros "Masacre en Corea" y "Guernica", hay también manifestación política, protesta contra la barbarie de la violencia. Pero sea cual fuere el motivo exterior de la creación, la voluntad de hacer plástica predomina siempre sobre cualquier otra intención. Tampoco el cuadro de Guernica, en que muchos quisieran ver una excepción, lo es en este sentido, aunque seguramente es excepcional por su monumentalidad. Picasso mismo lo ha dicho en una entrevista: "El gran público no está todavía habituado a esta nueva expresión. Comprende mejor la pintura *antigua*, porque ésta tiene más peso en su experiencia... Es probable que lo que llame su atención sea el elemento episódico contenido en aquella pintura que su valor estético... He visto a algunos españoles llorar delante de *Guernica*; sin embargo, no creo que este cuadro los haya conmovido más que mis otras telas. Es probable que se hayan emocionado por el episodio representado. ¡Cuántos no son aquellos en quienes se produce la emoción por la poesía del color, por la vida de la forma y del ritmo, en una palabra, por las rimas plásticas!" Comprobemos que en el cuadro *Pesca nocturna en Antibes*, representación de una escena de la vida cotidiana, la estructura de la composición es exactamente la misma que en el cuadro de *Guernica*.

La maestría técnica de Picasso raya en lo inverosímil. Lo acomete todo y lo resuelve todo. Su dominio de los medios, su comprensión de las posibilidades expresivas son tan grandes que agota cada una de éstas en seguida, que llega en seguida hasta los últimos confines, más allá de los cuales ya no hay nada. Todo camino que toma, lo recorre sin parar hasta el último extremo. Esto explica mucho. Una ojeada retrospectiva a su obra nos hará ver cómo aprovecha todo recurso que se le presenta, cómo lo ensaya todo, lo deja caer y vuelve a ensayarlo desde otro ángulo; cómo brinca de un experimento a otro, aparentemente a la buena de Dios, sin rumbo fijo. Y comprenderemos la trágica desesperación de un espíritu artístico, cuya tragedia no es la de Cézanne —de no alcanzar nunca íntegramente lo que se propone— sino una muy distinta: gracias a su tremenda capacidad, o talento, o ingenio o como queramos llamarlo, alcanza con seguridad de lunático cualquier fin que se proponga, pero al mismo tiempo reconoce que todo es relativo, que todo naufraga en sí mismo. "Todos nosotros sabemos —dijo en cierta ocasión— que el arte no es la verdad. Es una mentira que nos hace ver la verdad, al menos aquella que nos es dado comprender". Y, sin embargo, parece que incesantemente está acariciando la ilusión de que el arte sí pueda ser la verdad, y una y otra vez descubre la mentira. En esta misma conversación, pero en otra conexión de ideas, dijo que muchos consideran al artista "como si estuviera entre dos espejos paralelos que reproducen su imagen un número infinito de veces, sin perca-

(Pasa a la pág. 12)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Director artístico:
Miguel Prieto.

Secretario de redacción:
Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Universidad Nacional Autónoma de México,
Justo Sierra 16. México, D. F.

Precio del ejemplar:	$	1.00
Número doble:	„	1.50
Suscripción anual:	„	10.00

PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULERA EUSKADI, 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.

LA FERIA DE LOS DIAS

EL BISABUELO

PARA algunos la nación es, no una realidad viva, un proceso en continua ebullición y susceptible de adelantos y retrocesos, sino un mito inmóvil: algo así como el retrato del bisabuelo, santificado en el muro más ostensible de la casa, cuyas vastas hazañas, o cuya reputación bruñida, referimos de vez en cuando a nuestros visitantes.

ADJETIVOS, AMBICIONES

SI, eso es la nación para algunos. Son los mismos que al hablar de la patria acuden a las consabidas fórmulas oratorias, llenas de adjetivos rotundos y laudanzas de oropel; que al servirse de la patria reiteran sus altisonantes letanías; pero que a la hora de trabajar *por* la patria, prefieren abstenerse, alegando que no hay nada por hacer allí donde todo es perfecto, o bien llegan a contrariar los auténticos intereses nacionales, vistiendo sus propias ambiciones negativas con ropajes apostólicos.

CARNE Y HUESO

OLVIDAN tales heraldos de la retórica vacía, que una nación —aparte los valores tradicionales y el espíritu de comunidad, que también la nutren— está constituida fundamentalmente por hombres de carne y hueso, dueños de un afán perfectible y oscilantes entre la generosidad y la flaqueza. Y que aun aquellos valores espirituales distan de ser nociones abstractas o mera palabra hueca; antes urgen que se les concrete y se les viva en cada una de nuestras acciones.

DENUNCIA

NATURALMENTE, preocupa a dichos fariseos que otros empeñen sus energías en una pretensión de mejoramiento. Les molesta, sobre todo, la ajena denuncia de los vicios y debilidades colectivos, en la cual hallan sólo perversas tentativas difamatorias y traiciones oscuras.

DOLOR PERSONAL

Y desde luego se ensañan en contra de la literatura que aloja esas denuncias. Aquí descubren —no digamos ya la traición. Aquí sentencian: la blasfemia. Nada menos.

BLASFEMIA

Y es que la expresión de la verdad —no porque la verdad agravie a la patria, sino porque es la verdad— les duele personalmente. Mentira que vigilen ideales trascendentes. Lo que ellos buscan, lo que protegen, es el mantenimiento de una situación falsa que beneficia a sus personas particulares; el resto, a pesar de sus discursos, les importa muy poco. Saben que las críticas más punzantes van, en rigor, dirigidas a ellos, encaminadas a destruir y enmendar lo que ellos representan. Y reaccionan en consecuencia.

EXAMEN DE CONCIENCIA

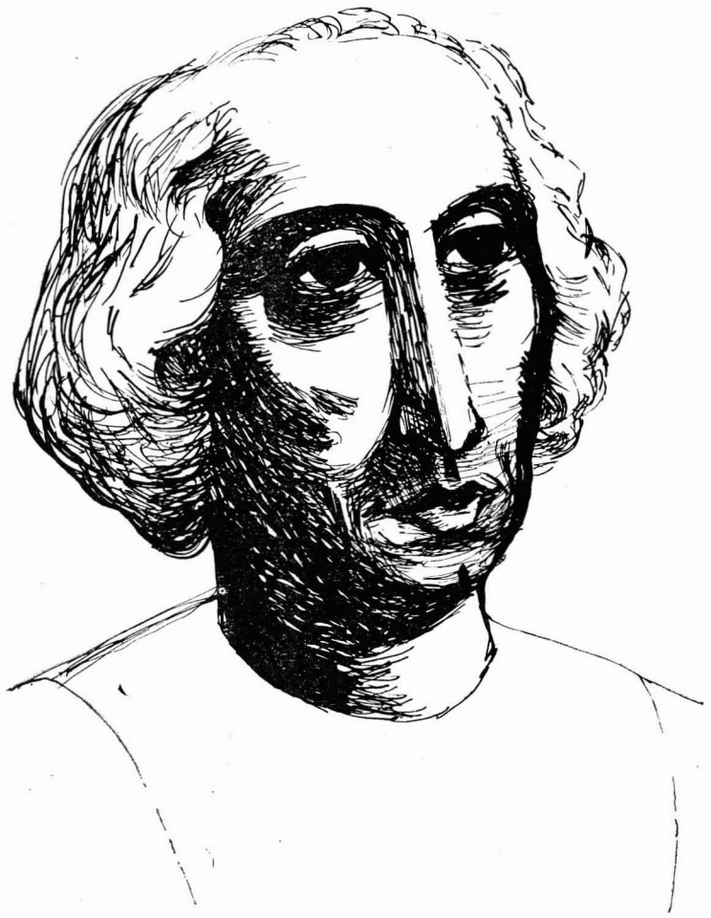
ENHORABUENA —replicamos nosotros—, que se multipliquen los exámenes de conciencia nacional. Unicamente así aprenderemos a conocernos y a conocer nuestros defectos, y podremos emprender una lucha genuina hacia la plenitud de nuestro ser.

NINGUN DESPRESTIGIO

NI siquiera habríamos de temer que tamaños análisis siembren nuestro desprestigio ante los ojos extraños. Los pueblos inteligentes aplauden, y comparten, el ejercicio de la autocrítica. En cambio, miran con sarcasmo a quienes se limitan a gritar periódicas aleluyas en honor del bisabuelo.

J. G. T.

¿HUBO NEGROS EN AMERICA ANTES DE COLON?



Por Juan COMAS

EN un trabajo de Fritz Weitzberg publicado en las *Memorias* de la Sociedad Científica Antonio Alzate (tomo 40, pp. 97-107. México, 1922), con el título de "Contribución a la historia del descubrimiento precolombino de América", se examinan algunos testimonios relacionados con la presencia de negros africanos en América antes de 1492.

Cita Weitzberg un artículo parecido en el "Bulletin de l'Institut d'Egypte" (tomo 2, pp. 57-59, 1920), con el título de "Segunda tentativa de los musulmanes para descubrir América", donde su autor, Amed Zeki Pachá, refiere que Mahomed Gao, sultán de Guinea, mandó equipar, hacia el año 1300, una flota de numerosos barcos para tratar de averiguar si había tierra firme al otro lado del Atlántico; pero la expedición, en la que iba el propio Mahomed Gao, nunca regresó a su punto de partida.

Esta historia fue contada en 1324 por Muza, sucesor de Mohamed Gao, a Ibn Amir Hadjeb, gobernador de El Cairo, con motivo de su paso por dicha ciudad en peregrinación hacia La Meca. Ibn Amir Hadjeb transmitió a su vez el relato al sabio Ibn Fadl Allah al Omari, el cual lo perpetuó en su famosa *Enciclopedia* (vol. 2 de la Biblioteca Sultanieh, p. 593), de donde, en 1920, lo tradujo al francés Ahmed Zeki Pachá.

Weitzberg aduce una serie de razonamientos en apoyo de la tesis de que tal expedición: a) no es un relato fantástico, sino la constancia de un acontecimiento histórico; b) que la flota negra de Guinea que salió en exploración hacia 1300, no se perdió en el océano sino que arribó a las costas de América, con lo cual se justifican ciertas referencias a población negra que se encuentran en los Cronistas.

Hemos tenido por nuestra parte la curiosidad de ver qué informes lográbamos encontrar sobre el particular, y he aquí el resultado:

1. Antonio de Herrera, en su "Historia General de los hechos de los castellanos en las islas y Tierra Firme del Mar Océano", nos cuenta, refiriéndose al tercer viaje de Colón al Nuevo Mundo: "Dixo también, que por aquel camino pensaba experimentar lo que decían los indios de la Española, que havian ido a ella, de la parte sur i sudeste, *gente negra*, que traia los hierros de las açagayas de un metal, que llamaban guanin, del qual havia embiado a los Reies, hecho el ensaie adonde se halló que de treinta y dos partes, las diez i ocho eran de oro, i las seis de plata, i las ocho de cobre" (tomo 1, p. 325. Edición Guarania. Asunción del Paraguay, 1944).

Posteriormente no hemos logrado encontrar ninguna otra referencia sobre si Colón puso en práctica su búsqueda en el sentido indicado, y menos todavía los resultados que pudo obtener; pero el hecho es que se señala la presencia de gente negra, en La Española, con anterioridad a la importación de esclavos.

2. Pedro Mártir de Anglería en sus "Décadas del Nuevo Mundo" (edición Bajel. Buenos Aires, 1944; década III, libro 1, cap. II, p. 202), hablando de la expedición de Vasco Núñez de Balboa al Darién, a la región "llamada Cuarecua" cuyo cacique "tenia ese mismo nombre", añade: "Encontraron allí *esclavos negros* de una región que dista de Cuarecua sólo dos días, en la cual no se crían más que negros, y éstos feroces y sobremanera crueles. Piensan que en otro tiempo pasaron de la Etiopía negros a robar y que, naufragando, se establecieron en aquellas montañas. Los de Cuarecua tienen odios intestinos con esos negros, y se esclavizan mutuamente o se matan".

3. F. López de Gómara en su "Historia General de las Indias" (edición Espasa-Calpe, S. A. Madrid, 1941, tomo 1, cap. 62, p. 143), refiere que Vasco Núñez de Balboa entró "en Cuarecua: no halló pan ni oro, que lo habían alzado antes de pelear. Empero, halló algunos *negros* esclavos del señor. Preguntó de dónde los habían, y no le supieron decir o entender más que había hombres de aquel color cerca de allí, con quien tenían guerra muy ordinaria. Estos fueron los primeros negros que se vieron en Indias, y aún pienso que no se han visto más".

4. Por su parte B. de las Casas en la "Historia de las Indias" (Edición del Fondo de Cultura Económica, México, 1951; tomo II, pp. 591-592) alude a este episodio diciendo textualmente: "Comienzan su camino por las montañas altas, entrando en el señorío y distrito de un gran señor llamado Quarequa" ... y después de describir el combate de Vasco Núñez de Balboa y sus huestes contra dos indios capitaneados por Quarequa, añade, "quedó muerto allí el *negro rey* y señor, con sus principales ..."

Aquí el negro parece ser el propio Quarequa; mientras que para Gómara y Mártir de Anglería se trataba de esclavos negros que iban con los indios de Quarequa. La contradicción no es muy alentadora en cuanto a la veracidad del hecho.

5. Antonio de Herrera en la obra y edición citadas (tomo II, década I, libro X, capítulo 1, pp. 234-235), habla del episodio de la lucha con el cacique Quarequa, pero no alude para nada al incidente de los negros.

6. Igualmente Gonzalo Fernández de Oviedo en la "Historia General y Natural de las Indias" (Editorial Guarania. Asunción del Paraguay, 1944. Tomo VII, p. 113), menciona la expedición de Vasco Núñez de Balboa a la tierra del cacique Cuarecua (que llama Careca), pero sin que haya la menor referencia a los esclavos negros.

* * *

Los elementos de que se dispone son, pues, escasos y contradictorios; resultaría por tanto aventurada toda conclusión en pro como en contra de las afirmaciones de Mártir de Anglería, A. de Herrera y López de Gómara, aun teniendo como antecedente el relato de la expedición del sultán de Guinea a través del Atlántico hacia el año 1300.

Creemos sería de positivo interés que algún historiador realizara una búsqueda acuciosa y exhaustiva a este respecto en las fuentes del siglo XVI, especialmente por lo que se refiere a las Antillas, América Central y costas venezolanas. Sólo así podría llegar a saberse de manera cierta si hubo o no en el siglo XIV inmigraciones negras a la región tropical americana, del mismo modo que se realizaron las de los Viking a la zona septentrional, en los siglos XI y XII.

EL UNIVERSAL
UNA INSTITUCION DE
SERVICIO
SOCIAL

EL UNIVERSAL Sirve al DEPORTISTA

porque diariamente le ofrece las informaciones más oportunas y veraces sobre el desarrollo de la vida deportiva de Mexico y del mundo entero, dándole a conocer, asimismo, los resultados de las competencias más importantes, las opiniones más interesantes de los especialistas, todo lo referente a técnicas, etc., etc., que le orientan y SIRVEN eficazmente, así como a millares de sus lectores.

Además de sus oportunos servicios informativos,

EL UNIVERSAL *Obsequia* **6** **AUTOS FORD** *1956*

a quienes se suscriban

(los primeros que salgan a la venta) y CIENTOS DE MILES DE PESOS en otros regalos: Televisores, refrigeradores, radios, estufas, etc., etc.

Si usted se suscribe antes del 3 de diciembre, PARTICIPARA EN 3 SORTEOS.

Envíe el cupón o ACUDA PERSONALMENTE a registrar su nombre a Bucareli 8 o a los demás lugares que usted ya conoce.

SEA UD. UNO DE LOS **BIEN SERVIDOS** POR

EL UNIVERSAL

(EL GRAN DIARIO DE MEXICO)

Envio 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_____

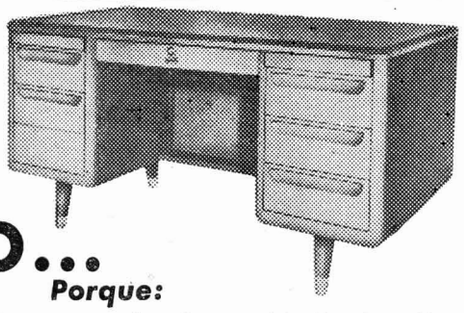
Nueva O Renovación O

Sírvase escribir con letra de molde.

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

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 linóleum sin esquineros ni boceles laterales metálicos.
- Tienen patas cónicas que les dan un aspecto esbelto y elegante. Tiraderas embutidas.
- Tienen charolas de descanso reversibles, con compartimientos para utensilios en una de sus caras y cubierta de linóleum 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.

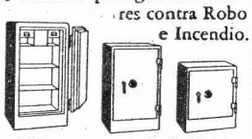
Contra ROBO Contra INCENDIO Steele

CAJAS FUERTES

Mas 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.

H. Steele y Cía., S.A.
DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUAREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. Universidad 975. Tel. 24-89-33.
Apdo. Postal 25975. México 12, D. F.

LAS OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

El Fondo de Cultura Económica ha iniciado la publicación de las Obras Completas de Alfonso Reyes, el ilustre escritor mexicano que este año cumple el medio siglo de dedicarse a la literatura. En formato mayor, estos volúmenes formarán parte de Letras Mexicanas, serie que ya incluye la Obra Poética *de nuestro gran escritor. Aparte de la edición normal, se harán dos tiradas especiales, una restringida a unos cuantos cientos y otra todavía menor. Quien se interese por cualquiera de ellas puede dirigirse a FONDO DE CULTURA ECONOMICA. Apartado Postal 25975, México 12, D. F.*

El contenido de los tres primeros volúmenes es el siguiente:

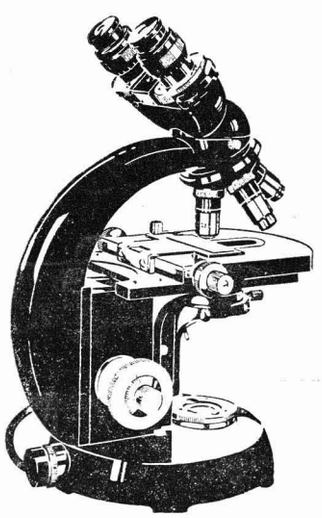
I. CUESTIONES ESTETICAS, CAPITULOS DE LITERATURA MEXICANA (Los Poemas rústicos de *Manuel José Othón, El paisaje en la poesía mexicana del siglo* XIX, *Apuntes varios,* La Antología del Centenario, *Dos tributos a Enrique González Martínez, Don Victoriano Agüeros, La poesía de Rafael López*) y VARIA (*Alocución en el aniversario de la Escuela Nacional Preparatoria, Julio Ruelas, subjetivo, Una aventura de Ulises, De la diáfana silueta de Silvio y de cómo no trajo éste a la vida ningún mensaje, Los brazos de la Venus de Milo, Un recuerdo del* Diario de México).

II. VISION DE ANAHUAC (1519), LAS VISPERAS DE ESPAÑA (*Cartones de Madrid, En el ventanillo de Toledo, Horas de Burgos, La saeta, Fuga de Navidad, Fronteras, De servicio en Burdeos, Huelga*), CALENDARIO (*Tiempo de Madrid, Teatro y museo, En la guerra, Desconcierto, Todos nosotros, Yo solo*).

III. EL PLANO OBLICUO, EL CAZADOR, EL SUICIDA.

CARL ZEISS

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15 Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

TRES POEMAS

DE WILLIAM BUTLER YEATS

PLEGARIA POR LA VEJEZ

Guárdeme Dios del pensamiento
que el hombre piensa con la mente sola;
para cantar una canción perenne
hay que pensarla
en la más honda médula del hueso.

De todo aquello que asegura
loor a la prudencia de los viejos.
¡Ah, quién soy yo para temer el riesgo
de que me llamen loco, en aras
de una canción!

Rezo —pues la moda es efímera,
y vuelven a privar las oraciones—
por que los años, aunque muera viejo,
me conserven la cálida apariencia
de un insensato,
de un apasionado.

POLITICA

En nuestro tiempo el destino del hombre se significa en términos políticos.

Thomas MANN

¿Cómo podré, mientras aquella
muchacha sigue de por medio,
concentrarme
en la vital política de Roma,
o en la de España, o en la rusa?
He aquí, con todo, un hombre de gran mundo,
que sabe lo que habla,
y allí tenéis a un buen político,
cuyas vastas lecturas y razones
son eminentes:
tal vez cuanto ellos dicen es verdad,
acerca de la guerra y las alarmas bélicas.
¡Mas, ay, qué diera yo por ser de nuevo joven
y poder estrecharla entre mis brazos!

UN ABRIGO

De mi canción hice un abrigo,
y lo bordé con filigranas
desprendidas de muy antiguos mitos,
de los talones hasta la garganta;
pero los necios me robaron
y con él se vistieron ante la faz del mundo
como si ellos mismos lo hubieran fabricado.
Canción, no te importe el despojo,
porque es mayor empresa
caminar desnudo.

VERSION DE JAIME GARCIA TERRES

EL ESPIA DEL ALMA*

Por Antonio CASTRO LEAL

NO, señor Fiscal, yo no estoy loco—, me dijo con toda tranquilidad aquel hombre pequeño, cuyos ojos miraban despreocupadamente al mundo detrás de sus espejuelos frágiles de arillos de níquel.

En mi larga carrera de Agente del Ministerio Público no me había encontrado otro caso semejante. Ruperto Revueltas había asesinado a su mujer mientras ésta dormía; había confesado su crimen con gran serenidad; no manifestaba el menor temor al castigo que iba a imponerle la justicia, y ahora se resistía a que lo consideraran loco, a pesar de que ese cargo lo salvaría de la cárcel o de la muerte (porque el asesinato que cometió tenía todas las agravantes de la ley) y viviría tranquilamente en un manicomio con jardines, de donde saldría en unos dos o tres años, cuando obtuviera un certificado médico de que ya había recobrado la razón.

—Señor —continuó diciéndome— considero una injusticia que me califiquen de loco.

—Mire —le dije tratando de convencerlo— ¿qué le importa a usted que lo declaren loco? Es una buena solución, porque el caso suyo es grave. Mató usted...

—...con premeditación, alevosía y ventaja —me interrumpió suavemente— y merezco la pena máxima que fija el Código Penal. Ya lo he oído muchas veces. Pero, señor Fiscal, esa solución no puedo aceptarla porque hiere, no sólo mi dignidad, sino la de mis consejeros ultraterrenos.

—Quiere decir —aclaré yo tratando de leer su pensamiento— que no se arrepiente, que considera haber hecho un acto de justicia que lo honra, que desea que todo el mundo sepa que ha sido usted la mano vengadora de los dioses. Pero si ya obtuvo su venganza ¿qué le importa lo que piense el público?

Ruperto Revueltas me miró con lástima. La misma mirada que, durante el proceso, había lanzado al juez, al secretario, a mí en mis funciones de fiscal y a su propio defensor. Esa mirada quería decir que yo había dicho una estupidez, una estupidez tan grande, que aquel hombrecillo cortés y suave no podía menos que reprobar con los ojos.

—Si cree usted, señor Fiscal, que pretendo que la sociedad se dé cuenta de que yo castigué con la muerte la infidelidad de mi mujer y de que ambiciono que me celebren como un héroe que defiende la honra de su hogar, se equivoca usted completamente.

Quedó un momento callado y luego prosiguió.

—Como he dicho repetidas veces durante la investigación, no creo que mi mujer haya sido infiel, no he dejado un momento de quererla ni de respetarla. Sí, señor, de respetarla. Y cuando hablo de consejeros ultraterrenos no quiero que se crea que tengo la insensata vanidad de representar en la tierra el espíritu de represalia que los griegos atribuían a los dioses.

Y decía esto no con la fatuidad de quien quiere asombrar con su cultura, sino como la cosa más natural del mundo.

—¿Debo de entender —pregunté yo tratando de ayudarle y midiendo cuidadosamente mis palabras— que se opone usted a que, por el momento, se le declare víctima de una pasajera perturbación mental?

—Me opongo terminantemente —contestó sin levantar la voz.

—¿A pesar de que con ello su situación en el juicio se empeora? — insistí.

Es que no puedo, le ruego a usted me crea, aceptar esa solución.

—¿Por su propia dignidad y el buen nombre de sus consejeros ultraterrenos?

Se volvió hacia mí y me miró con simpatía y agradecimiento.

—Exactamente, usted ha comprendido muy bien, señor Fiscal.

—Pero ¿qué he comprendido, hombre de Dios? — le pregunté con impaciencia.

—¿Quiere usted *realmente* saber todo lo que encierra mi caso? ¿Tiene usted un poco de tiempo que concederme?

No podía dominar mi curiosidad. Aquel caso, que parecía tan sencillo, había acabado por desorientar a todos conforme se desarrolló la investigación. Un marido celoso que asesina a su mujer al descubrir que ésta lo ha venido engañando con casi todos sus amigos desde hacía tiempo, no tiene nada de extraordinario en los anales de los crímenes pasionales. Este hecho —las infidelidades de la mujer de Ruperto Revueltas— quedó plenamente comprobado por la declaración de los numerosos testigos que acumuló la defensa en su afán de disminuir la responsabilidad del acusado. Pero éste persistía en echar por tierra continuamente las afirmaciones de su defensor. Repetidas veces, con la más firme convicción aunque sin alardes categóricos, declaró que no creía en la infidelidad de su mujer, que el amor que le tuvo desde que se casaron había aumentado constantemente, que la respetaba, que creía intachable su conducta y, finalmente, que no había cometido un crimen "pasional".

Esto último no era difícil creerlo porque su tranquilidad era verdaderamente asombrosa. Nada lo exaltaba, ni el recuerdo de su mujer, ni un deseo de venganza, ni siquiera el cuadro —un poco humillante, por cierto— que pintaba su defensor al ofrecerlo a la piedad del tribunal como un marido befado, despreciado, engañado.

De manera que me interesaba saber, como él decía, qué "encerraba" su caso, y me dispuse tranquilamente a oír su confesión.

* Del libro de cuentos y fantasías que con el título de *El laurel de San Lorenzo* publicará próximamente El Fondo de Cultura Económica en su colección "Letras Mexicanas".

—Le ruego un poco de paciencia, señor Fiscal, porque sin ciertos antecedentes no se puede entender la situación que me obligó a remover los obstáculos que impedían mi meditación, esto que en términos judiciales llaman el asesinato que cometí. ¿Ha oído usted decir —me preguntó— que España progresa mientras los españoles duermen?

Contesté afirmativamente.

—Pues de ahí viene todo, señor Fiscal. De ahí viene todo porque esa afirmación me llevó a la meditación. Quise estudiarla a fondo. Y he llegado a profundidades que nadie ha alcanzado en el campo de la psicología. Y —dijo acercándose y bajando la voz— en un país como los Estados Unidos, aunque sea triste el decirlo, en lugar de traerme ante los tribunales y encerrarme en la cárcel, hubieran puesto a mis órdenes un gran laboratorio, facilitándome unas mil o dos mil personas para experimentar. Porque yo soy, aquí entre nosotros, confidencialmente, no sólo uno de los más grandes psicólogos modernos sino algo más: el único investigador del alma, un verdadero espía *honoris causa* del alma.

"Que España progresa mientras los españoles duermen no es un ataque contra la pereza, falta de iniciativa y poca actividad de los españoles, sino una explicación sutil y científica de su carácter. ¿Qué ha dado gloria a España? Sus místicos y sus conquistadores. ¿De dónde sacan revelaciones y fuerzas unos y otros? Del sueño. Y no me refiero simplemente al descanso físico que trae el sueño y durante el cual las fuerzas se reparan y almacenan. Esta sería una concepción demasiado grosera y materialista. Lo importante es que, cuando dormimos, nos visitan los espíritus —afirmó pausadamente y se me quedó mirando como quien se aventura en un terreno vedado.

Yo lo miré con una gran simpatía y él, alentado, siguió con más confianza.

—Los espíritus andan cerca de nosotros pero los espanta nuestra trivialidad y barullo. Apenas se hace silencio a nuestro alrededor y se puede oír a los mejores espíritus diciendo versos a los poetas y despertando ideas en los filósofos. Y hay lugares en que la calma del cielo y el silencio del ambiente y la belleza del paisaje forman como un centro de recreo para los más nobles espíritus. Hay, en cambio, otros lugares que fueron escenarios de perversidad y que atraen a los espíritus indignos que gustaron del atropello y la violencia. Una tarde en la Torre de Londres sentí que respiraba con dificultad, como en una cueva de asesinos.

"El reino de los espíritus es el sueño de los hombres. Cuando los hombres duermen los espíritus entran a reposar en sus cuerpos, a gozar de nuevo una posibilidad de expresión, de materialización. Y la humanidad progresa por los anhelos y las ideas que dejan los grandes espíritus en los cuerpos de los hombres que duermen.

El hombre dormido es como una antena que capta la música de los espíritus disueltos en el aire. El espíritu vuelve a vivir, en aquel cuerpo dormido, su vida, pues el hombre que duerme es, para el espíritu que lo visita como un prisma que descompone en todos sus colores a un rayo de luz. Llegué a este descubrimiento muy fácilmente y acabé de plano con la teoría de la reencarnación. Sustituí la reencarnación por la teoría de la visitación. Un espíritu no reencarna en otro cuerpo; lo visita simplemente. Y ¿cuándo lo visita? Durante el sueño. Esta concepción explica todos los hechos en que descansa la reencarnación, sin llegar a los excesos y aberraciones de esta teoría. ¿Le aburro a usted, señor Fiscal? —me preguntó cortesmente.

—No, de ninguna manera — me apresuré a contestarle.

—Perdóneme usted, pero no mencionó más que los antecedentes indispensables para que usted comprenda mi caso. Y . . . hay que proceder con método, como me decía Descartes la otra noche. Pues bien, el problema que se me planteaba después de mi descubrimiento era cómo proseguir en mi investigación. En primer lugar, es evidente que en esta materia el campo experimental tiene que estar dentro del propio sujeto que investiga. Pero ¿cómo investigar uno mismo su propio sueño mientras está dormido? Y a poco de reflexionar me dí cuenta de que a esto se debía que el estudio del alma no hubiera avanzado. El espíritu en vigilia ahuyenta a los espíritus que se posesionan de él durante el sueño. Estudié con detenimiento el entresueño, ese momento de la madrugada en que no despertamos por completo y percibimos paralelamente los ruidos del mundo y las imágenes del sueño; pero después de largas pruebas experimentales lo que pude recoger fué un substratum puramente material. Mi conclusión fué categórica: "Los espíritus que nos visitan durante el sueño abandonan nuestro cuerpo en el momento mismo en que el sujeto entra en el entresueño."

Se volvió a mí y me pidió de nuevo disculpas por el largo prólogo y, queriendo contentar mi grosera curiosidad de penalista, me dijo con una sonrisita amable:

—En un momento más llegamos al asesinato, señor Fiscal.

Se levantó de la humilde silla en que había estado sentado y dando unos pasos por la celda prosiguió.

—Tardé mucho tiempo en atraer a los espíritus. Hay que sorprenderlos y ver de inspirarles confianza. Me ejercité en despertar inesperada y repentinamente, al filo de las dos de la mañana. En un principio no logré nada porque me despertaba con tal sobresalto que los espíritus sorprendidos huían temerosos. Me sometí a duras prácticas durante meses y al fin pude despertar de un modo inesperado y repentino pero ya sin sobresalto. ¡Cómo recuerdo esa época deliciosa! Fué como un amor que comienza. Durante muchas semanas los espíritus sorprendidos huían, pero ya no era la carrera despavorida. Después huían, como si dijéramos a pasos lentos, dándome a entender que ya no me tenían miedo. Una gran dicha me embargó cuando ví que, al ser sorprendidos, los espíritus demoraban un instante su partida, como las personas que esperan que se les dirija una última palabra. Pero ¿cómo hablar con aquellas nobles y sabias sombras? Al primero que reconocí fué a Descartes. Pude reconocerlo porque algunos finales de frases me recordaron uno que otro pensamiento suyo. Una madrugada ví que se marchaban, después de un diálogo que siento haber perdido, Descartes y Pascal. Pero me satisfizo que el escenario de ese diálogo hubiera sido mi propio cuerpo. Llegó un momento de felicidad infinita en que los espíritus que me visitaban se quedaron conmigo cuando yo despertaba al amanecer. ¿Se da usted cuenta de ese triunfo?

Me miró esperando mi reacción. Sostuve su mirada mientras se endulzaban sus ojos e hice un movimiento de cabeza que al mismo tiempo significaba admiración y complicidad.

—A partir de entonces pude experimentar, por primera vez en la historia, la forma en que los grandes espíritus alimentan a los hombres durante su sueño, es decir, pude llegar a la fuente de progreso de la humanidad, a la raíz misma del genio y de la voluntad que mueve a los hombres. Y en esta investigación tuve la más grata compañía que nadie ha tenido. Me dirá usted que ahí están los libros de los filósofos y los poetas y que en ellos podemos encontrar toda la doctrina, la armonía y el consejo que nos hacen falta. Pero, con todo respeto sea dicho, esos libros están anticuados. Son el pensamiento de los grandes espíritus aplicado a problemas que ya no nos interesan. ¿Dónde está lo que Platón dice sobre el existencialismo? De sus grandes obras pueden sacarse unas cuantas frases y unas cuantas ideas, pero yo, y esto nadie lo sabe —me dijo en voz baja, acercándose a mí— una madrugada gloriosa oí a Platón, en amena charla, como bajo los plátanos de la Academia, comentar el existencialismo durante una hora. Conservo todas sus ideas y algún día escribiré sobre ellas. Cuando tenga tranquilidad asombraré al mundo transcribiendo, no sé todavía en qué metro, la sublime imprecación que, una madrugada tormentosa, me recitó el gran poeta Milton sobre la bomba atómica. Usted comprende, señor Fiscal —recapituló Ruperto Revueltas— que, aunque yo lo quisiera, no soy un hombre ordinario. Es cierto que no me hablan los dioses, pero no hay duda de que me hablan los genios.

Volvió a sentarse. Se quedó un momento pensativo como si hubiera olvidado el fin que perseguía. Volvió a mirarme y como quien regresa de un viaje imaginario me explicó.

—Perdóneme usted, señor Fiscal, una comunicación inesperada. Yo vivo, como usted puede imaginar, la mitad en este mundo y la otra mitad en el mundo de los más nobles espíritus y, naturalmente, esta mitad es más importante que la otra.

Y luego, sonriendo amable y maliciosamente, me dijo con un aire complaciente:

—Ya vamos llegando al crimen, señor Fiscal.

Volvió a dar unos pasos y prosiguió su relato.

—En ese mundo de los más nobles espíritus he vivido de las dos a las tres de la mañana durante el último año. Despertaba vertiginosamente en medio de un silencio perfecto y de una oscuridad completa. En este escenario me visitaban los espíritus amigos. No quiero nombrarlos a todos por no parecer vanidoso. Pero piense usted en cualquiera que haya tenido durante siglos un renombre universal y esté usted seguro de que hemos tenido uno o varios coloquios. A mi lado mi mujer dormía. Se movía a veces en la cama, pero sus movimientos no interrum-

pían mis conversaciones espirituales. Su respiración pausada no me inquietaba, se fundía con el silencio como el rumor del mar en la atmósfera tibia de los puertos. Mi felicidad era infinita. Aquella hora de la madrugada me permitía, al mismo tiempo que ilustrarme, experimentar sobre los más recónditos misterios del alma. Pero hay espíritus malos, espíritus vulgares a los que yo había desechado constantemente de mi compañía. Esos espíritus eran mis más terribles enemigos porque yo no los admitía en nuestros cónclaves. Y procuraron vengarse de mi. Se empeñaron en interrumpir mis coloquios con los espíritus superiores. Y verá usted la forma ingeniosa en que lo lograron. Verdaderamente ingeniosa, señor Fiscal.

Se volvió hacia mí como pidiendo toda mi atención para el final de su historia.

—¿Qué cree usted que hicieron estos espíritus malignos y chocarreros? Pues, señor Fiscal, entraron, se instalaron en el cuerpo de mi mujer. En un principio no hicieron más que inspirarle desprecio por todas mis elucubraciones. Se reía de mis confidencias: "¿Con quién conversaste esta madrugada?" — me preguntaba a la hora del desayuno. "No me vayas a decir que con Napoleón." "No tiene Napoleón nada interesante que decirme —le explicaba yo—. Esta madrugada hablé con Santo Tomás de Aquino." Y ella, con infinita falta de respeto, soltaba una carcajada y me decía: "Oye Ruperto, no te me vayas a hacer más santurrón de lo que eres." Todo esto lo podía perdonar porque mi mujer era un alma sencilla dominada por los espíritus chocarreros. Pero cuando la intervención de estos espíritus llegó a perturbar mis coloquios y meditaciones entonces me preocupé hondamente. Los espíritus malignos empezaron a hablar por la boca de mi mujer dormida, y escogían exactamente ese momento precioso en que yo celebraba mis entrevistas con los espíritus superiores. En medio de la noche tranquila y de la oscuridad amable se oía repetidas veces:

—"Cornudo... cornudo... cornudo..."

—Y después pronunciaba el nombre de alguno de mis amigos. En ocasiones hasta se oía el murmullo de un beso que no alcanza a darse. Esperé unas cuantas semanas a que ese juego desapareciera, pero en lugar de desaparecer se agravaba. En la sombra, a una hora determinada, justamente en tiempo para interrumpir mis coloquios, con una diabólica precisión cronométrica, la voz repetía lentamente, con manifiesto deseo de ofender.

—"Cornudo... cornudo... cornudo..."

—El cargo no me preocupaba, porque yo sabía que era falso. Los nombres de mis amigos que pronunciaba mi mujer no lograban hacerme perder la confianza de su amistad. Lo que me irritaba sobre todas las cosas era la interrupción de mis coloquios con los espíritus superiores. Eso sí no estaba dispuesto de ningún modo a tolerarlo.

Esta última frase la pronunció con una energía que no se le había visto durante el proceso y de la que yo no lo hubiera creído capaz.

—Usted comprende, señor Fiscal, el golpe que le dan a un hombre culto y de espíritu refinado si lo alejan de la compañía —de la compañía directa y personal— de Platón, Dante, Descartes, Pascal, Krishnamurti, Rabindranath Tagore y Ouspenski. ¿Qué puede hacer un hombre en tales circunstancias? El problema era grave porque aquellos espíritus malignos estaban atrincherados en el cuerpo de mi mujer. Peligraba, no sólo mi felicidad, sino mis estudios e investigaciones sobre el alma. ¿Cómo remover ese obstáculo? Consulté a los espíritus que podían tener interés en el problema. Benvenuto Cellini me contó algunas aventuras que no figuran en su biografía, y Tomás de Quincey, con una deferencia que le agradezco, me leyó unas páginas inéditas de su libro *El asesinato considerado como una de las bellas artes*. Y quedé convencido, señor Fiscal, de que a pesar de que no está mal que el asesinato tenga perfiles estéticos, sólo hay que cometerlo por razones de extrema gravedad. Había que destruir la trinchera de los espíritus malignos para salvar mi felicidad, para salvar el porvenir de la ciencia del alma. Me compré en la tienda de un anticuario una daga italiana, un fino estilete. Y una madrugada, hace justamente quince días, me desperté dispuesto a todo. Inmediatamente oí la voz pausada, subrayando la palabra ofensiva:

—"Cornudo... cornudo... cornudo..."

—Me acerqué a mi mujer que dormía tranquilamente. Puse la oreja en su pecho para ver si podía localizar el lugar desde donde hablaba el espíritu maligno que había entrado en ella.

En ese momento se transfiguró Ruperto Revueltas. No estaba contando una historia sino representándola. Con gran cuidado hizo los movimientos que indicaban sus palabras. Hablaba casi en secreto, modulando su voz misteriosamente.

—Puse mi oído sobre su corazón. Se oía su palpitar acompasado, por debajo de cada latido había un rumor casi imperceptible. Yo sabía que ese débil rumor era la risa del espíritu maligno. Los espíritus malignos ríen disfrazando su risa con las palpitaciones del corazón. Esperé a oír de nuevo la risita burlona y entonces lo atravesé con mi estilete. Se oyó el rugido del espíritu herido.

Descansó de su relato. Adquirió de nuevo su serenidad acostumbrada y con voz tranquila argumentó:

—Y ahora que he removido el obstáculo de mis meditaciones ¿es justo que el Estado me persiga, que quiera degradarme a mí y ofender a mis consejeros ultraterrenos, y que, en lugar de un gran laboratorio y abundante material humano de experimentación, quiere darme una celda en un manicomio? ¿Es justo, señor Fiscal?

Moví la cabeza negativamente.

EL PEQUEÑO MUNDO

• Un importante asunto de crímenes rituales acaba de ser descubierto en Gona, en Africa Occidental francesa. Después de un largo interrogatorio, el brujo del pueblo ha aceptado haber sacrificado a once niños durante los últimos años. Estos niños eran degollados al principio de cada época de lluvias al pie del fetiche del pueblo para obtener buenas cosechas y prevenir las enfermedades.

• La Unesco ha organizado una exposición Leonardo De Vinci, en el castillo Clos-luce donde murió.

• Más de 10,000 "Testigos de Jehová" se han reunido en París asegurando la proximidad ya irremediable del reino de Dios.

• Ha sido descubierto uno de los más viejos altares europeos, cerca de la frontera franco-italiana, en la pequeña iglesia de Limans; data del siglo VII.

• George Orwell ha sido objeto de un libro que lleva su nombre y del que es autor el inglés John Atkins, quien en los capítulos finales de su libro llega a la conclusión de que el discutido escritor inglés era "una especie de dieciochesco iconoclasta de izquierda".

• En noviembre hubo un gran festival dramático en Viena, en ocasión de la reapertura del Burg Theater y de la Opera de Viena, que durante la guerra quedaron arruinados.

• *Port-Royal*, obra del dramaturgo francés Henry de Montherlant, ha sido traducida al alemán y en este mes se representaría en el Gran Teatro de Colonia.

• Ha aparecido un interesante estudio sobre Alfredo de Vigny, su autor es Henri Guillemin.

• Lucien Goldman ha publicado un estudio sobre la "visión trágica" en los pensamientos de Pascal y en el teatro de Racine; el estudio se llama *Le Dieu caché* (El Dios escondido) y ha suscitado ya varias polémicas, a pesar de que se publicó apenas en el mes de noviembre.

• Alejo Carpentier, poeta y escritor cubano, figura ya entre los escritores hispanoamericanos que más recientemente han visto obras suyas traducidas al francés. En la colección "La Croix du Sud" se ha publicado su novela *Le Partage des Eaux*.

• También traducido al francés ha aparecido el primer volumen del teatro de Federico García Lorca.

• *Cortés y Moctezuma* es el título de una reciente obra de Maurice Collis, publicada por Harcourt, E. U. A.; el interés del trabajo radica en que el autor trata de mostrar que Moctezuma, pese a una indecisión que paralizaba sus actos, es el más grande, el más estimable y hasta el más valiente de los dos personajes.

POESIA E HISTORIA EN FEDERICO SCHILLER

Por Juan A. ORTEGA Y MEDINA

Antes de dar a conocer al lector el texto de Schiller sobre este tema, hemos querido presentar las anteriores consideraciones para que a la luz clásica eterna se reconsidere y sitúe el comentario schilleriano frente a la poesía y la historia. Schiller, hombre ilustrado, romántico e idealista fue excelso poeta y excelente historiador; su filosofía de la historia es kantiana, pero intentó superar a su maestro sometiendo la naturaleza humana sin sacrificarla. En aras de la libertad no pocas veces subordinó los datos de la historia a la inspiración poética; con heroica resignación mejor prefirió verse emplazado ante el tribunal de la historia que ante el de la poesía. Historia y poesía se alternan en su obra; con la primera buscaba el espíritu de su nación, con la segunda quería ser el maestro del pueblo. Con los simples datos que suministraba la historia no podía combatir Schiller a sus dos más obstinados y aborrecibles enemigos: obscurantismo y absolutismo; pero con la invención poética pudo Schiller *reconstruir* sus historias, combatir la tiranía del sectarismo espiritual y luchar contra el despotismo ilustrado. El texto que va a continuación supone una defensa de su peculiar método histórico, y aunque el historiador profesional y erudito rechace tal actitud ancilar hoy día, lo cierto es que subsumiendo Schiller la historia, ganaba sus batallas poéticas y defendía la libertad de los hombres y de las naciones.

I

Introducción

PARA Aristóteles la poesía era más filosófica y mejor que la historia; y era así porque el poeta podía expresar o vaticinar el futuro, en cambio el historiador sólo podía referirse al pasado, a la contingencia de lo acaecido. El campo del poeta era el de lo posible e imposible; de esta suerte Homero no estuvo atado, como lo estuvo por ejemplo Tucídides, a la triste realidad, contando el acontecer, como escribe el estagirita. Homero pensó un Aquiles ilimitado, liberado, un héroe griego re-creado. La historia hace referencia a lo fenoménico, a lo cambiante, a lo aparencial y transitorio, al contrario que el arte poético, que se refiere, como en el caso de Homero, a lo paradigmático. El objeto del arte es la representación del arquetipo, de la idea platónica; su valor es, por consiguiente, eterno. La historia no puede intuir ideas, no llega jamás al paradigma, se queda, por tanto, en un mero recopilar de documentos, en un simple saber. El historiador no tiene acceso, como lo tiene el poeta, al mundo de las ideas; el artista sí, pues que puede penetrar el principio del hombre. El trabajo del poeta, seguimos con Aristóteles, no es hablar de lo que ha sucedido sino más bien de lo que hubiera podido acaecer; de las cosas posibles conforme a la verosimilitud y a la necesidad únicamente. Si la poesía es más filosófica y elevada que la historia tiene ella que hablar forzosamente de lo general y esencial, no de lo pormenorizado y particular. Las únicas limitaciones del poeta son las que le imponen las famosas leyes de la unidad, de la necesidad y de la verosimilitud. En la historia, según Aristóteles, no hay tampoco un elemento de generalidad; no hay explicaciones sistemáticas, no hay leyes, no hay ciencia, en suma.

La historia, comentará a su vez Schopenhauer, cuyo pensamiento sobre el tema está inspirado en Aristóteles, nos enseña a conocer al hombre; la poesía nos presenta idealmente *Al Hombre;* la primera, por tanto, nos entrega una verdad particular, empírica; la segunda una verdad general: la esencia de humanidad. El historiador trata, pues, de probar una verdad particular; el poeta nos presenta la verdad general sin sentirse obligado a recoger todos los fenómenos que como dato arriban ante él. El poeta elige simplemente una situación importante y un pensamiento importante; se remonta y por su propia intuición sitúa caracteres importantes en circunstancias no menos importantes. El poeta nos entrega esencias, introspecciones, modelos eternos; el historiador, falsos modelos individuales siempre. La historia jamás utiliza un incidente improbable, obscuro, incierto, la poesía sí, y lo hace con mucha frecuencia.

De entre todos los poetas el que logra intuir mejor la idea de humanidad es el trágico; en él la subjetividad ha desaparecido completamente o cuando menos sólo queda un leve resto de ella en el *dato.*

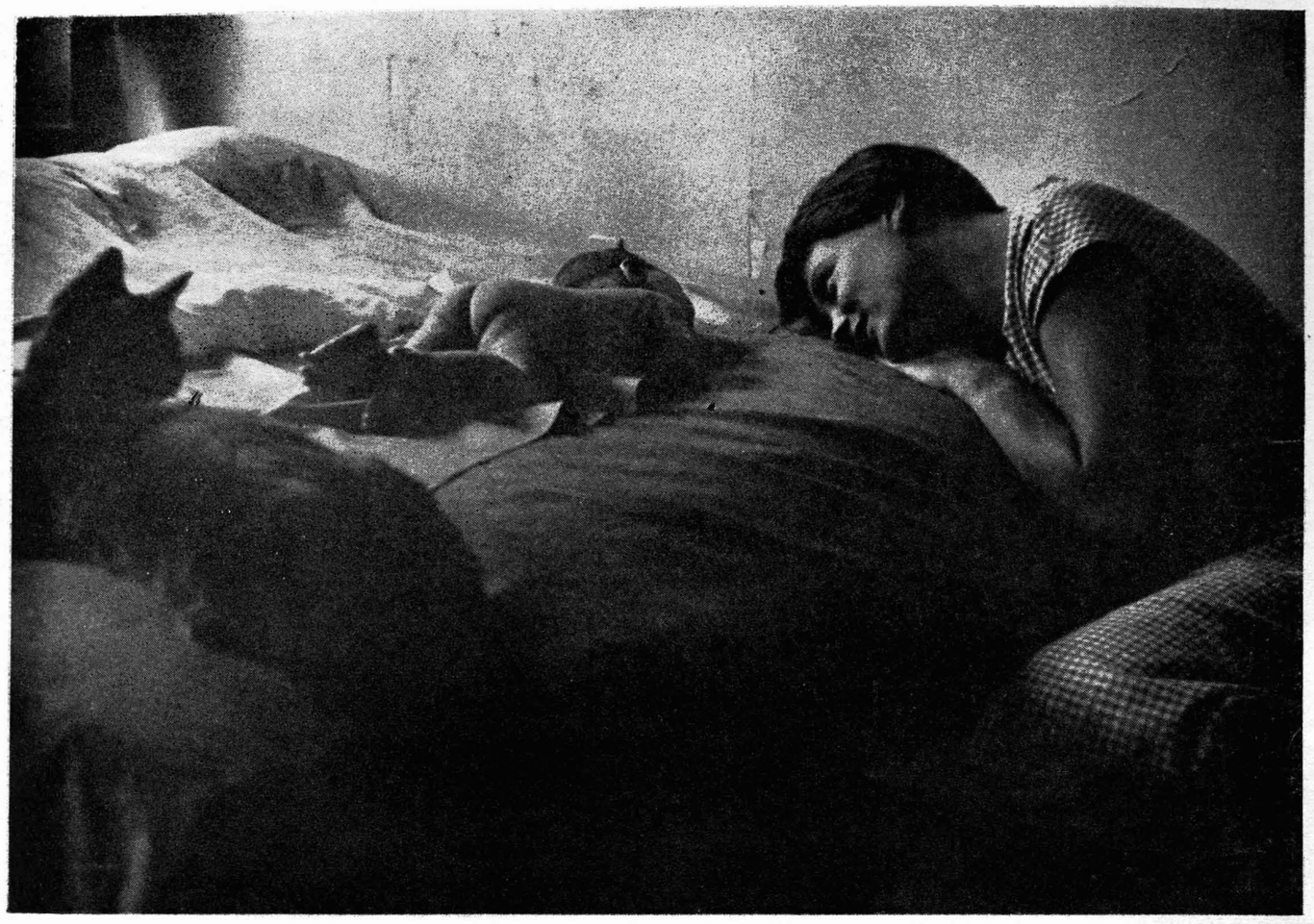
II

TRADUCCION DEL TEXTO ALEMAN *

La Verdad Poética y la Verdad Histórica

La tragedia es imitación poética de un hecho digno de compunción, y de esta suerte es opuesta a la historia. Historia sería ella si persiguiese un objetivo histórico, si saliese enseguida a instruir sobre las cosas que han acontecido y sobre la manera de ser de los sucesos. En tal caso la tragedia tendría que mostrarse rigurosa en cuanto a exactitud histórica, porque únicamente podría alcanzar su objetivo por medio de la fidedigna narración de los acontecimientos. La tragedia, empero, tiene una intención poética; a saber, ella presenta una narración con objeto de conmover y por medio de la emoción deleitar. Ella maneja, por consiguiente, un asunto dado de acuerdo con su propósito o intención, y de este modo es precisamente libre en la imitación; tiene poder, es más, obligación, para supeditar la verdad histórica a las leyes de la poesía y para actuar sobre el asunto dado de acuerdo con sus necesidades. Pero como la tragedia únicamente es capaz de lograr su propósito, la emoción, estando en suprema conformidad o máxima armonía con las leyes de la naturaleza, sin perjuicio de su libertad histórica se sujeta a la rigurosa ley de la verdad natural, a la que, en contraste con las históricas, llama verdad poética. Así es como resulta comprensible que a causa de la estricta observancia de la verdad histórica no pocas veces padezca la poética, y que a la inversa, a consecuencia de la crasa violación de la verdad histórica tanto más pueda ganar la poética. En tanto que el poeta trágico, así como por lo general cualquier poeta, se someta únicamente a la ley de la verdad poética, no podrá jamás la más escrupulosa observancia de lo histórico exonerarle de su deber poético; nunca podrá honrarle una transgresión de la verdad poética, tampoco le honrará un displicente desdén para con la disculpa. Denota, pues, muy limitadas ideas del arte trágico, más aún del arte poético, emplazar al poeta trágico ante el tribunal de la historia y exigir enseñanza de aquel que con sólo su nombre ya es capaz de producir emoción y deleite. Por consiguiente, cuando el propio poeta renuncia a su privilegio de artista, a causa de una angustiosa sumisión ante la verdad histórica, y permite que la historia ejerza una jurisdicción sobre su producción, el arte bien puede emplazarle con todo derecho ante su tribunal.

* Nuestra traducción procede del segundo volumen de las *Friedrich Schiller Werke in drei Bänden* (Zweiter Band: Gedanke und Gedicht), Impreso por C. Brúgel & Sohn, Ansbach, 1952.



...hueso de mis huesos y carne de mi carne... (Foto de Elliot Erwitt)

LA FAMILIA DEL HOMBRE

Por Raúl FLORES GUERRERO

EN momentos como éste, en que el público de México ha olvidado casi la fotografía como manifestación artística, la presentación de las 503 fotografías de *La Familia del Hombre* —seleccionadas entre cerca de dos millones, procedentes de 68 países— constituye un acontecimiento de verdadera importancia. La mayor parte de ellas fueron tomadas por fotógrafos de prensa quienes, por su oficio, están en íntimo y diario contacto con la realidad y acompañados de tal manera por el azar —factor tan importante en esta especialidad— que casi ha dejado de parecerles extraño.

Es, ésta exposición, una explicación de la historia de la humanidad en una gran tajada de presente, tajada decisiva y profunda que nos muestra al hombre integral, al hombre universal, aquel al que hace referencia la palabra Hombre escrita con mayúscula; y aunque también está allí el mundo físico en que vive su historia, la Tierra, "madre que nunca muere", en estupendas fotografías de paisajes, una tras otra de estas obras maestras de la cámara se refieren al hombre en relación con sus semejantes, dentro de ese ciclo que continuamente se inicia, eternamente se abre, en el abrazo sublimado de un hombre y una mujer.

Los organizadores de esta magna exposición del Museo de Arte Moderno de Nueva York eligieron acertadamente, como referencia a cada uno de los temas, algunas frases sucintas, emanadas de las tradiciones o de los libros sagrados de las religiones de los diferentes pueblos, frases que añaden una nota más de universalidad al mensaje artístico del blanco y negro fotográfico: desde la Biblia hasta un simple escrito de Einstein, pasando por los textos hindúes, la filosofía griega, los proverbios rusos, las tradiciones africanas, los cuentos navajos y los pensadores contemporáneos; frases que son una expresión más de la vibración monocorde del grandioso corazón de la familia humana, de ese ritmo vital que las cámaras han captado en todas las razas y por encima de todas las distancias en momentos inefables que escapan a todas las demás artes por su momentaneidad: el ansia de futuro y de vida en los ojos esperanzados de la mujer encinta; el grito decisivo y dual —madre e hijo— en el parto; el encuentro palpitante y sereno de un seno nutridor con una rodilla menuda o una mano pequeña e incansablemente móvil; la fusión de una mirada dulce y unos ojos llorosos. Son los ojos rasgados orientales; los senos, las rodillas de piel blanca o morena; es el llanto o la risa infantiles que resuenan en las cumbres de los Andes o entre las paredes miserables de algún cuarto de Harlem; es la ternura universal de la madre, inmutable en cualquier latitud, que lleva entre sus brazos al pequeño que es "hueso de sus huesos y carne de su carne".

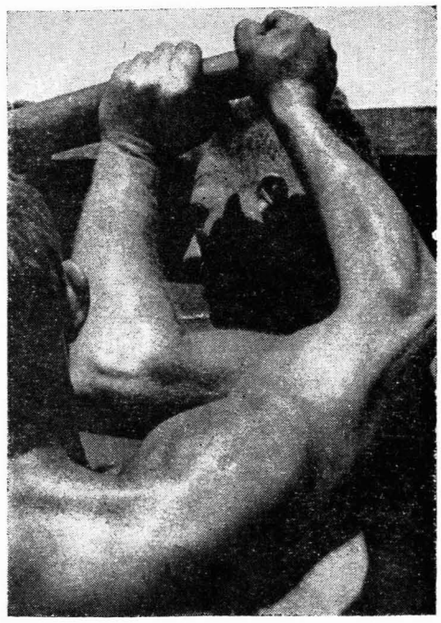


Foto de Jakob Tuggener

Ahí está, en la indeleble realidad de la fotografía, la sonrisa de los niños que no saben aún qué cosa es la miseria en que viven, pero también, están los rostros doloridos de los que han llegado a entenderla y comienzan a guardar su resentimiento "recónditamente, en aquel lugar silente donde acechan los temores infantiles". Pero para todos ellos hay tiempos de llorar y hay tiempos de reír y sus juegos se llevan al cabo inevitablemente en todas partes, dando ocasión para que el fotógrafo capte las sombras alargadas de los corros que cantan "Doña Blanca", en las calles y plazas, en los verdes jardines, en las ruinas de guerra y hasta en los cementerios; los cuerpos desnudos de los niños negros saltando ágilmente entre las dunas; la suprema aventura de aquellos que ya juegan a policías y ladrones en las calles de un barrio de

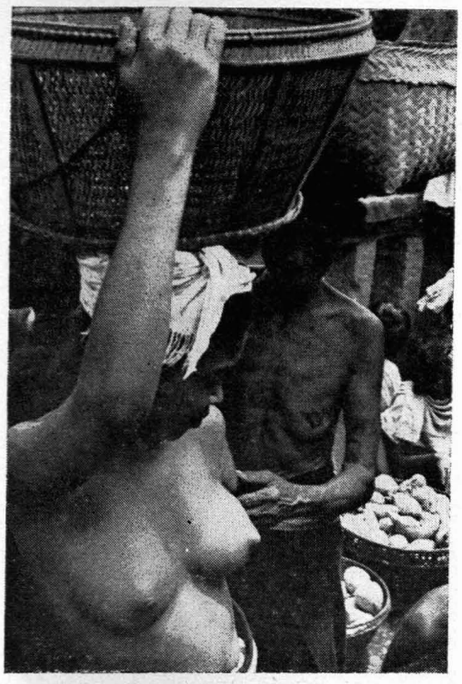


Foto de Henri Cartier-Bresson

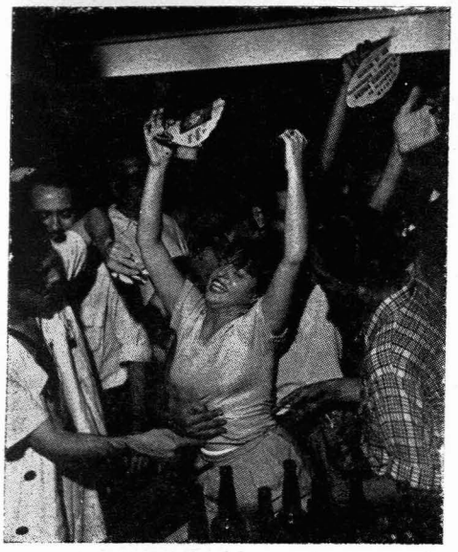


Foto de Conti Planskov

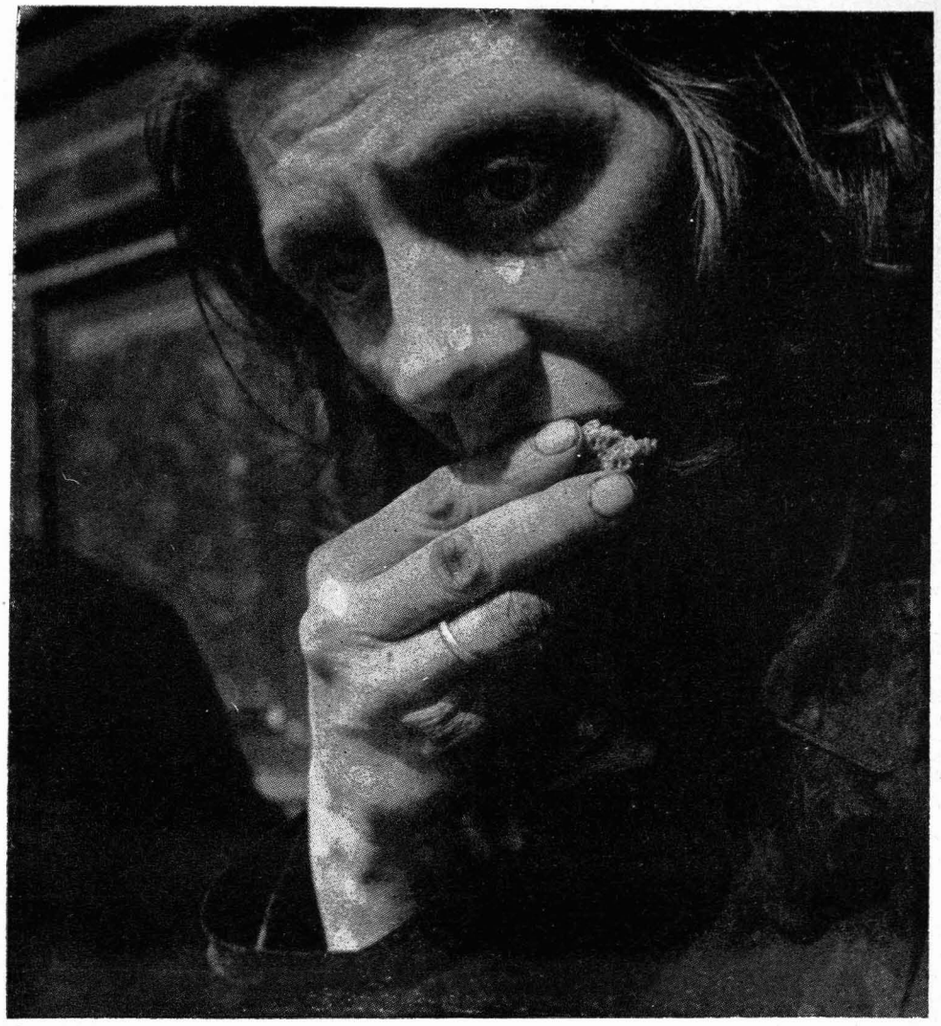
Foto Lennart Nilson

Brooklyn o bien el rostro radiante de aquel que con las melodías de una flauta primitiva llena la atmósfera del Cuzco. Un pequeño puede olvidar, en un momento dado, que existe la tragedia más allá del microcosmos de sus canicas, como ese que se arrodilla, con una distinción oceánica, sobre las losas de una calle de Java. Otros más, con los rostros cubiertos de mermelada, aprenden sin querer a jugar a la vida. Sin embargo todos quisieran llegar a ser grandes lo más pronto posible. Y pasarán por la adolescencia maravillosa en la que han de escribir en sus diarios: "creo que la gente es realmente buena en el fondo de su corazón". Estos momentos están aquí también testificados por la fotografía, las primeras coqueterías femeninas y los primeros noviazgos, los grupos juveniles desbordando con su felicidad el cauce de los veinte años para llenar con su anhelo de conocimientos las aulas universitarias o los alrededores de la choza del viejo de la tribu que les contará todo lo que sabe; presenciando cómo el hermano mayor, con los músculos tensos, levanta su lanza para matar un antílope u observando, en el pizarrón del laboratorio, las ecuaciones matemáticas que pueden llevar al descubrimiento de nuevas faces de nuestro mundo físico.

Entonces el amor invade la existencia, las bocas llaman a las bocas y los cuerpos a los cuerpos; entonces aparecen sentimientos que permanecerán vivos hasta la muerte, estremeciendo a todos los actores del escenario del mundo con el dolor de las despedidas y las alegrías de los encuentros. Ha llegado el momento de la búsqueda de esa otra mitad de nuestro yo que, como lo explicaban en la antigüedad, originalmente perdimos. Las bodas certifican el hallazgo final de mil maneras, según las tradiciones; y la cámara las ha detenido en el papel con todos sus matices, en China y en México, en la India y en el Africa, en Oceanía y en Europa, en los diversos ritos seculares que le dan al hecho de la continuación de la familia humana, por el matrimonio, su carácter espectacular.

En las fotografías familiares tomadas en distintas partes de la tierra las actitudes de los miembros de cada generación son siempre las mismas. Las abuelas muestran una mirada de orgullo al sentirse rodeadas de su prole (la abuela norteamericana, tras los cristales de sus gafas, igual que la abuela africana, al parecer muy ufana de sus flácidos senos que fueron el principio nutridor de esas generaciones), los padres maduros sus facciones endurecidas por el rudo trabajo cotidiano, los hijos robustos un aire de nobleza que les viene de su limpia estirpe de trabajadores, los nietos traviesos y curiosos, embellecidos en algunas regiones por la costumbre de lavarse la cara y en otras por la de ensuciársela con círculos de colores brillantes.

En este extraordinario testimonio artístico del siglo xx es notable observar que no es el hombre de negocios el que conmueve el ánimo, sino el sencillo trabajador del campo y de las fábricas: el leñador que hiende, con su hacha, el alma



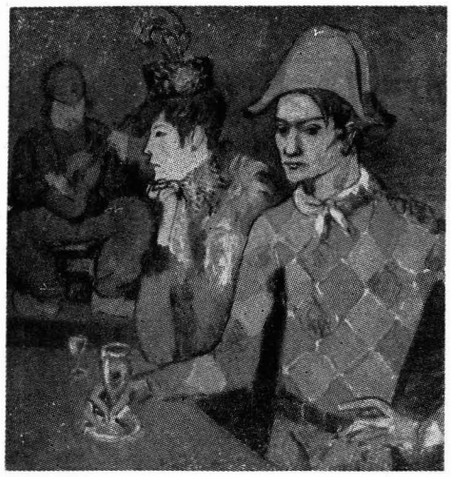
...nada es real para nosotros, sino el hambre... (Foto de Cas Oorthuys)

de los bosques; el sembrador que hunde sus manos en la tierra y el que empuñando arados conmueve a la llanura; el minero cansado que aspira el aire libre al salir de su tumba; el negro que sudando gotas de explotación alimenta las calderas; el herrero de siempre sonando su martillo contra el fierro en el yunque; el albañil que expone su vida pendiendo de un cable sobre el abismo; el pescador, el peón, el remero incansable. En algunas de estas fotografías ni siquiera es necesaria la presencia total de los sujetos; unas manos moviendo una palanca o el entrecruzamiento de dos brazos en tensión sobrehumana impulsando una barra son suficientes para evidenciar, por medio del arte fotográfico, quiénes son los que mueven al mundo. También la cámara ha captado el cansancio: en los puños de un hombre que se limpia el sudor con el puño cerrado, en los labios abiertos al chorro de una llave y después . . . la comida; comida de los gremios, en donde la cortesía consiste en no quitarse la gorra; comidas de familia ante la fuente humeante de la sopa; la comida en el campo: huevos duros y sal . . .

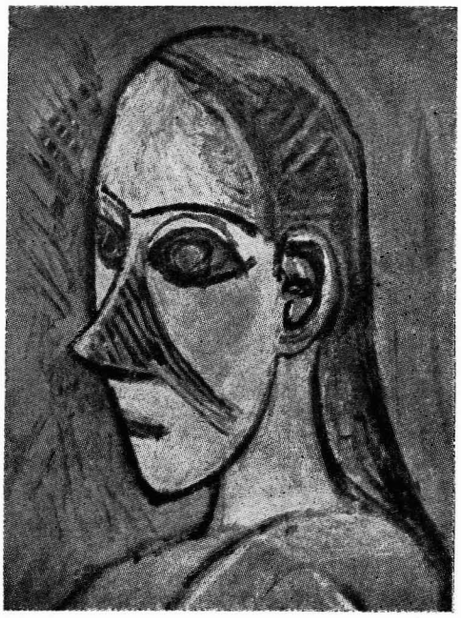
El libro del Exodo lo explica: "y sentóse el pueblo a comer y a beber y levantóse después a regocijarse." Aquí son las crinolinas, los lujosos abrigos, las bufandas y corbatas de etiqueta enmarcando la belleza masculina y femenina, el champaña en copas irisadas sostenidas por manos finas y de movimientos contenidos; allá es la blusa abierta, desbordante de piel bronceada, la camisa rota, las faldas levantadas por el movimiento de unas piernas que estremecen el aire al ritmo del jazz, la cerveza escurriendo en las grue-

(Pasa a la pág. 32)

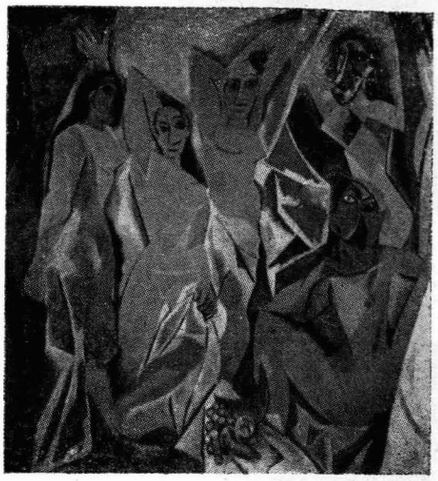
PICASSO



El Conejo ágil (1905)



Cabeza de mujer (1907)



Las señoritas de Avignon

(Viene de la pág. 2)

tarse de que se trata de una misma imagen reproducida en diferentes planos ¿no será el mismo Picasso el hombre entre los dos espejos, que, confundido y burlado por espejismos, ya no sabe distinguir entre realidad y reflejo?

Este pintor, que ha experimentado con todo y lo ha reconocido todo como relativo, problemático o quizá como vano, descubre alrededor de los años 1906 ó 1907 la obra de Cézanne. ¿Qué encuentra? No como todos los demás una novedosa manera de pintar, de construir superficies pictóricas o de organizar los colores, sino un principio creador: una ley.

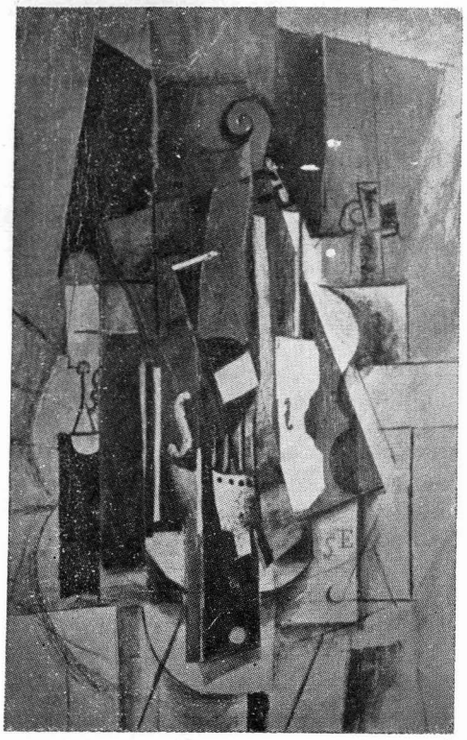
El cubismo es arte objetivo, realista, de un realismo integral. Esto suena a paradoja, y paradoja será para todos los que educaron su ojo de acuerdo con los cánones del arte renacentista. El cubismo rechaza el modo de ver tradicional, porque éste se contenta con captar la apariencia de las cosas; lo considera una convención artificial, igual que el modo de represen-

Los saltimbanquis (1881)

Familia del sastre Soler

tación que le corresponde: la perspectiva lineal. Para darnos cuenta de que aquella perspectiva es en realidad sumamente artificial, basta mirar un grabado de Durero, quien de regreso de Italia quiso demostrar a los artistas alemanes la nueva adquisición de allende los Alpes. (Fig. .)

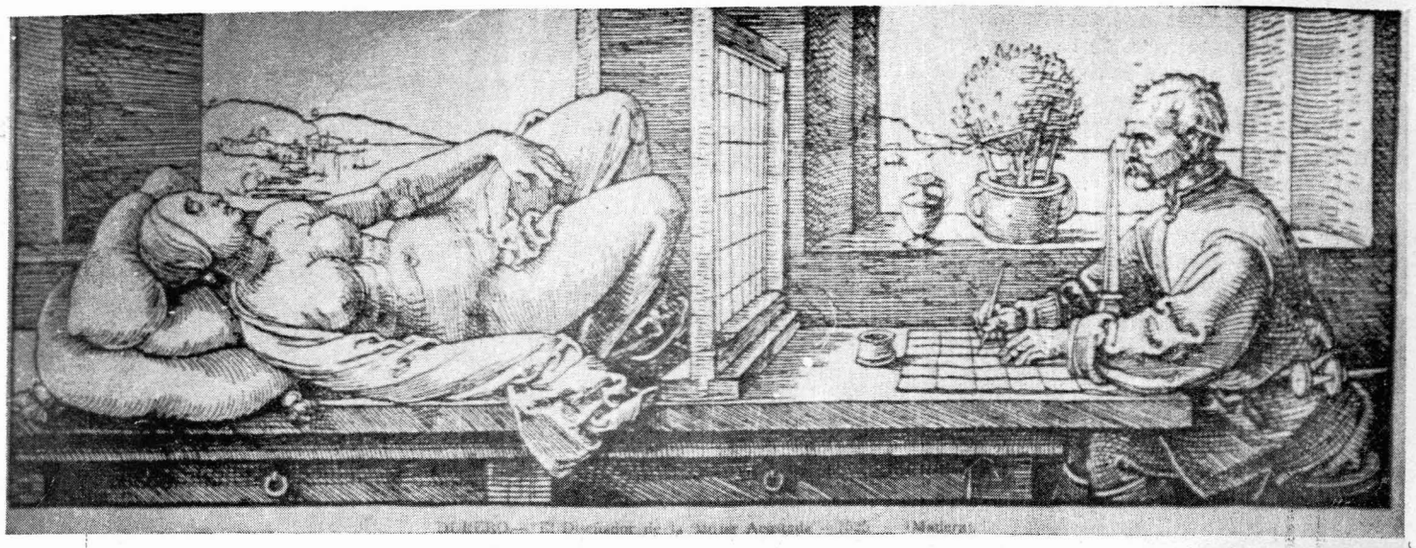
El cubismo quiere ser más concreto: en lugar de la apariencia de las cosas, procura fijar la forma real del objeto, es decir, la forma básica, no ese disfraz que es el aspecto exterior. Partiendo de la tesis de Cézanne de que los cilindros, conos y cubos son los arquetipos de todos los cuerpos, elimina todo medio ilusionista. Es esta la misma concepción del ingeniero que construye una máquina, del arquitecto que desarrolla su fantasía a base



El espejo (1932)

de su plano. A veces se hace de una máquina un dibujo en proyección para un catálogo o un cartel; pero construir la máquina es sólo posible a base del plano, en que se halla indicado con toda precisión cada uno de los elementos que la componen. No es azar que el cubismo surja en el mismo momento en que el ingeniero empieza a desempeñar un papel decisivo en la transformación del mundo. Emancipado de las reglas de la perspectiva lineal, el artista puede retener cada uno

Guernica



. *Durero, "El diseñador de la mujer acostada"*

de los diferentes aspectos del objeto y fundirlos en ese conjunto que es la unidad del cuadro, ese "simultané" como se le suele llamar. Se trata aquí de una unidad espacial, no de la unidad de la percepción óptica.

Pero Picasso no sería Picasso, ese espíritu soberano, ese jugador lleno de ingenio e infinitamente curioso, si pudiera contentarse con el descubrimiento una vez realizado. Otros, cuando han hallado o creen haber hallado una solución, se dan por satisfechos. Y es cierto que normalmente alcanza para una vida. Pero Picasso no nació para jubilarse como cualquier profesor de pintura, no puede negarse a los estímulos. Toda sugestión que se le ofrece la traduce en nuevos experimentos, nuevos hallazgos y resoluciones.

No se limita a pintar: hace escultura, esculturas muy interesantes, muy importantes. En los últimos años sorprende al mundo artístico con la creación de centenares de piezas de cerámica, frecuentemente decoradas con figuras de la mitología griega. Lo más asombroso es que no cambia una tendencia por otra, y ésta, a su vez, por una tercera o cuarta; que los diferentes estilos, tendencias, "épocas", no se suceden en el tiempo una a la otra, sino que se cruzan y compenetran, que coexisten. Cuando en cierta ocasión lo visité en su estudio —era en plena época ingrista— encontré en uno de los caballetes un cuadro netamente cubista, el cuadro de los *Tres músicos*, que actualmente se halla en el Museum of Modern Art de Nueva York. "On marche à cheval, on marche à pied", contestó Picasso a mi pregunta. "Un día somos así, otro día de diferente manera. No soy un profesor alemán". Esto es lo que menos se ha comprendido. El gran público cree que el artista debe ser de un modo o de otro, debe tener una tendencia u otra. Pero ¿no vivimos el mundo un día desde este estado de ánimo, el otro día desde aquél? Y, sin embargo, es siempre un mismo yo que lo vive. No todos somos "calles de dirección única", como los personajes de los dramas de Ibsen. Y esa "dirección única" no siempre es consecuencia: puede ser pereza del espíritu, el placer de caminar en los surcos abiertos por la costumbre. Podemos suponer que lo que a Picasso le hace seguir un rumbo y otro y muchos a la vez, es el impulso de juego, ese antiquísimo impulso de que surgió el arte cuando todavía no existían ni academias ni preceptores. Pero es más: es ante todo la prodigiosa riqueza de su espíritu, que puede y debe escoger entre más de dos y tres posibilidades. Si creemos que la felicidad del creador reside en que su querer es un deber querer, ¿qué diremos de un artista cuyo destino es querer esto y aquello, deber querer esto y aquello?

Y con esto abordamos, más allá del caso especial de Picasso, una de las cuestiones fundamentales de la creación artística.

Se sabe que Picasso está dotado de una naturaleza impresionable en extremo, que responde más espontánea, más sensible, más intensamente a los estímulos que lo solicitan; que su trágica misión es plantear los problemas, resolverlos y, a fuer de español, llevar las soluciones hasta el último extremo, "jusqu'au bout". ¿Es fuerza o debilidad? Digo que es un destino, pues no considero una dicha ser así. Es posible que Picasso sea en la historia del arte un primer caso, por lo menos el primero en que semejante actitud se manifiesta con tanta claridad. Y no importa desde qué ángulo contemplemos el fenómeno Picasso, siempre encontramos como única clave la ecuación personal de este artista singular, que traduce a su manera la máxima de Holofernes en el drama "Judith" de Federico Hebbel: "¡No dejarse conocer!"; a quien su "daimon" obliga a llevar la máscara y a cambiarla constantemente. Entre paréntesis, ¿ya se ha pensado alguna vez por qué el arlequín es el eterno personaje de su teatro plástico? ¡Cuántos cambios se llaman ya Picasso y al través de todos los cambios cómo ha persistido ese fondo insobornable que se llama Picasso!

Ya dijimos que para todo conocedor del arte es una experiencia emocionante penetrar en el proceso creador del artista. En el caso de Picasso disponemos de documentos auténticos —algunas obras suyas—, que nos proporcionan esa experiencia. En el año 1945 ó 46 Picasso entró por casualidad en un taller gráfico, vio una piedra litográfica y en seguida sintió el prurito de poner manos a la obra. El resultado fueron treinta litografías, que tratan los temas usuales de Picasso: una cabeza de mujer, madre e hijo, una corrida de toros, una naturaleza muerta, etcétera. De todas ellas existen varias versiones, que representan las fases sucesivas de un proceso creador. De una visión nueva y diferente nace una obra diferente y nueva.

Entre las primeras de esas litografías hay una cabeza de mujer. Vista frontal. El rostro encuadrado por el pelo. La cabeza dibujada con contornos enérgicos: los ojos, la nariz, la boca vigorosamente trazados. El oficio está manejado con seguridad, las peculiaridades del material están aprovechadas al servicio de las intenciones artísticas. Pero quizá fue precisamente esa sujeción al material, o bien la materialidad del efecto alcanzado, lo que incitó a Picasso a crear una nueva

Noche de pena en Antibes, 1939

Los músicos

Al estilo de Cranach

versión en la que prescinde audazmente de esa gradación de blancos negros a que suele aspirar el litógrafo. Cubre toda la piedra con una capa uniforme profundamente oscura y rasga en ella unas cuantas líneas blancas. Una cabeza, un rostro que surge fantasmal de la oscuridad, con la fuerza expresiva de un jeroglífico. La visión sujeta a al superficie aparece trasmutada en visión espacial.

La litografía más extraña y más interesante es "Betsabé y David", dibujada según un modelo; un cuadro de Lucas Cranach, el gran maestro alemán de los tiempos de Grunewald y Durero. Cranach hace de la escena un espectáculo movido, animado. En la primera versión Picasso se atiene literalmente a su modelo; reproduce la composición de Cranach con todas sus figuras, con toda su abundancia de detalles. Pero como si ello le pareciera aún demasiado pobre y poco pictórico, llena en la versión número dos la estructura lineal con contrastes decorativos de blancos y negros, acercándose aún más a Cranach. Esto, claro está, no es propiamente Picasso, ni en la escritura artística ni en el desarrollo de los planos. Y surge una tercera variante: traducción a un nuevo modo de ver, un desarrollo de las figuras, masas y líneas desde otra concepción que ésta sí es espíritu y estilo de Picasso. La obra de Cranach no fué para Picasso sino un punto de partida.

A dónde parte, cuál es el sentido y la meta final de su labor artística, lo revelan las diferentes etapas. Imaginación plástica, representaciones plásticas traducidas en valores espaciales, en movimiento espacial. (Otro ejemplo, del año 1955, son "Las mujeres de Argelia", quince pinturas inspiradas en el cuadro de Delacroix *Les femmes d'Alger*, que se conserva en el Museo de Montpellier. Toda esta serie se exhibió en la exposición de Picasso celebrada en París en el año pasado.) Ese mundo irreal de la superficie, que para el pintor es el único real, se edifica según su propia ley, tiene su propia pesantez y también su propia óptica.

Picasso dijo una vez: "Desde el punto de vista del arte no existe ni forma concreta ni abstracta, sino sólo la Forma." La Forma de que habla Picasso es exactamente lo mismo que distingue la música del ruido.

Traducción de Mariana Frenk

La muerte en la pintura de Rodríguez Lozano

ARTES PLASTICAS

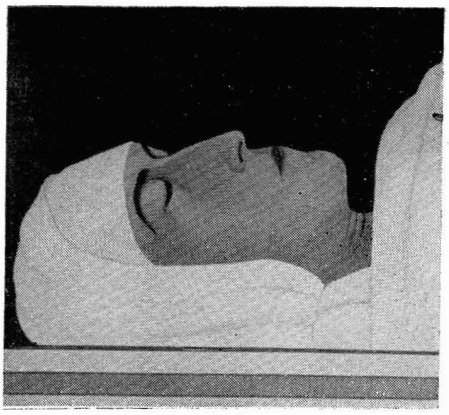
Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

MIENTRAS más se ahonda en el arte de este pintor más clara y definida se va presentando la intención anímica que lo ha estado sustentando hasta hoy. Estoy ya convencido de que nunca ha dejado de tener ante sí el deseo y el acicate de representar la vida multivaria del pueblo de esta tierra en donde nació él mismo. Lo ha hecho como testigo fiel y sensible, pero también como actor. Es decir, al expresar en pintura las vivencias de ese pueblo, no ha rehuído ser partícipe de ellas, no ya confidente casual. Por eso su pintura que en los primeros años está llena del estupor alegre y confiado de quien empieza a redescubrir su propio "habitat", se torna después en imágenes gigantescas del hombre como tipo, como ideal de felicidad terrena, o sea lo que él mismo quisiera para sí y para los otros que con él están viviendo en México. Pero estas etapas, por decirlo así, preliminares, le descubrirán enseguida cuál es su camino, aquel en que coincidan sus lejanas esencias ancestrales y sus proclividades de hombre de hoy. Entonces, sin apartarse de su impulso primero sino, al contrario, sublimándolo, se adentra resueltamente en el drama, y de él nos ha ido ofreciendo lampos aquí y allá, con un lenguaje que tiene perfiles absolutamente singulares, dentro de la escuela mexicana.

En esa escala de valores vitales él se ha ingeniado para no recoger sino síntesis que cumplen la función doble de no distraer con adjetivaciones el mensaje de la idea motriz de cada cuadro, sino darnos lo imprescindible, lo que tiene todo el vigor expresivo y patético de un hecho humano, pero un hecho humano que es una circunstancia de México. Esta categoría está patente en la tipología de las figuras humanas con las que sus "momentos dra-

máticos": los rasgos somáticos, las vestimentas, y el ambiente. Ahora bien, ni estos rasgos, ni estas vestimentas, ni este ambiente, poseen en él características individuales marcadas, sino que son arquetipos a fuerza de tener su propia expresividad como entes plásticos. En otras palabras: las representaciones de las vivencias mexicanas en R. L. aspiran siempre a adquirir valor ecuménico sin perder sus contornos vernáculos, desideratum que pocos artistas logran alcanzar, aun entre nosotros. Creo que esto es, en resumen, lo que se advierte en la trayectoria de este pintor, sin que tal afirmación signifique que no haya tenido y tenga en su obra total al lado de aciertos indudables, algunas fallas. Dejaría de ser humano . . .

Rodríguez Lozano, "Presencia de la muerte"



Paradojalmente, al abordar R. L. sus temas más emocionales dentro de lo que se pudiera llamar "lo mexicano" —ya que, como trato de demostrar antes, así lo quiere aislar y totalizar—, se tiene la impresión de que el testigo y el casual actor de muchas de ellas o el que se las imagina en toda su intensidad, se identifica con sus rasgos más conmovedores pero tiene la suficiente presencia de ánimo para no dejarse envolver ni arrastrar por cada uno de estos accidentes, y en ello va implícito cierto carácter de frialdad cerebral que se manifiesta justamente en lo poco anecdótico de sus creaciones y en la austera elección de armonías cromáticas, completamente alejadas de la exuberancia mediterránea del color que él, por su nacimiento y ascendencia cultural, debía tener.

Una mezcla de estar en el drama y fuera de él. Un sentir y compartir el drama y verlo impersonalmente desde una perspectiva intelectiva y animada de una voluntad tesonera y a veces heroica. Esto es lo que explica que muchos cuadros suyos parezcan estar pintados con bilis y sangre coagulada o cubiertos de un velo mortuorio signo de una aceptación existencialista tremenda del destino. Ahora bien, dentro de esta actitud que es la que parece presidir su arte, nunca está ausente una idea primordial de orden ético. Es decir, en este pintor consciente y humano en alto grado, no son los fenómenos vitales que pinta meros motivos plásticos, sino que al retratarlos o interpretarlos, persigue un fin moral y elevado: denunciar la exacerbación social de muchos dolores e injusticias refiriéndolas al pueblo en que vive, y que por eso está en el espíritu humanitario y de alta responsabilidad que distingue al arte que se ha estado gestando y haciendo aquí en México en lo que va de siglo.

El amor, la partida, la vuelta del hijo pródigo, el nacimiento de un ser que viene de la nada en una choza situada en el desierto, las luchas pasionales, los incendios, la desventura de las mujeres abandonadas, las rebeldías de los parias, las muertes violentas o las muertes naturales, son, en Rodríguez Lozano, los motivos preferidos para darnos valientemente la imagen del México más desamparado y hambriento, que alienta y sigue su vida al margen implacable de los ahitos convertidos en caínes . . . Pues bien, todos estos aspectos vitales no son, en su pintura, sino estaciones que van de la nada a la nada, del parto a la partida final, a la muerte. La muerte que acecha, que se reviste de mil disfraces, que juega y danza con sus víctimas, que se solaza en ellas, que las sorprende descuidadas, que las abate sin piedad, brutalmente. El fenómeno adquiere, en la obra de R. L., caracteres de gran solemnidad. Tan pronto es el pobre ser que huye y se refugia en los brazos de la madre, como el testimonio final en que se funden estados de ánimo diversos: estupor, dolor físico por la amputación subitánea, dolor moral por el desamparo y la falta de calor moral que se producen ante el hecho, vago temor de lo desconocido que ha amamantado a tantas criaturas sencillas durante siglos, esperanza en la evolución cósmica de las pobres vidas dolorosas de acá abajo, aceptación estoica, aparente impasibilidad que esconde sentimientos inhibidos en instintiva defensa de hostilidades imprevistas . . .

De su rico acervo de pintor nuestro escojo esa especie de gran políptico o serie de cuadros de pequeñas dimensiones que él hizo en 1933, por encargo del señor Francisco S. Iturbe, conocidos —no sé porqué— con el nombre de "las Santa Anas", y que en realidad deben estar, como están ahora, bajo el signo de "Presencia de la muerte". En estos retablos, que recuerdan muchos aspectos de aquellas "predellas" del Renacimiento, por su organización tectónica y por sus colores, podría decirse que queda resumida patéticamente la idea solemne de la muerte como hecho vital. Son muertes humildes casi todas. El cuerpo yace apenas cubierto con un sudario o vestido de ropas sencillas. Tan sólo un cuadro muestra el cuerpo desnudo de un adolescente cuyos pies y cabeza se apoyan en almohadones blancos: y el de la joven que un hombre de atavío aristocrático contempla con triste gravedad. Acompañan la escena grupos de mujeres con sus rebozos nacionales. Los cuerpos yacentes tienen los pies desnudos y las manos ora se cruzan sobre el pecho, ora descansan a lo largo sobre desnudas tarimas. El gesto de cruzamiento de brazos y manos se repite en las mujeru-

cas presentes que cuchichean, rezan o se abandonan a un llanto silencioso. El ambiente es severo, como de celda, sin más interrupción del espacio que unas ventanas que se abren en el fondo.

Todo está urdido para impresionar, para dar del hecho, conceptual y plásticamente, su máxima intensidad dramática, sin necesidad de aspavientos teatrales ni cúmulo ocioso de detalles. El ordenamiento de cada composición está calculado dentro de un contraste lineal de horizontales y simples verticales. Hay mucho de renacentista en la elección de las tintas cromáticas y en esta misma composición, tan sencilla y tan emotiva. También evoca la simplicidad expresiva de algunos retablos populares. Los rostros, las actitudes, son de una gran dignidad. Un soplo de alta poesía corre a través del gran pequeño fresco fragmentado en "momentos" de mucha significación. Los rasgos y expresiones están emparentados con los grandes realistas clásicos como un Holbein, un Cranach, un Durero, un Mantegna y, en múltiples ejemplos, un José Clemente Orozco. Conceptúo esta "Presencia de la muerte", un auténtico y excepcional "capolavoro" que debe enorgullecer a los compatriotas todos del noble pintor; que deben procurar conocer y admirar, porque en él hallarán conjugados los destinos del mismo y del pueblo que ama y retrata, metafísica y pasionalmente a la vez . . .

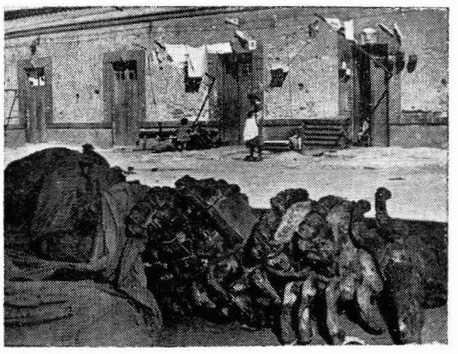
INFORMACION Y COMENTARIOS

• El Instituto Nacional de Antropología e Historia inauguró una réplica estupendamente realizada de la Cámara Funeraria de Palenque, y de las joyas encontradas en ella por el conocido arqueólogo *Alberto Ruz Lhuillier* (Moneda 13), que es imprescindible visitar por su sentido histórico y artístico que convierten este descubrimiento en uno de los hechos más trascendentales de la historia del arte en el mundo.

• Muy interesante y viva la exposición de fotografías seleccionadas por *Stieglitz* y que estuvieron expuestas primero en Nueva York, en el Museo de Arte Moderno, si no me equivoco. Con el signo de "La familia del hombre", daban un panorama vivo y de alta plasticidad, de la vida del hombre y su "habitat" en todos los ámbitos de la tierra actual. La Embajada Norteamericana aquí auspicio este acontecimiento artístico de gran resonancia educativa y social.

• En la galería Proteo se efectuó una exposición más del escultor (que quiere ser también pintor y arquitecto) *Mathias Goeritz*. Con tal motivo se imprimió un folleto ditirámbico, un poco exagerado, como van siendo ya exageradas las deformaciones y "aprovechamiento" de las formas caprichosas de la naturaleza que, apenas desbastadas, nos da este escultor como hallazgos. En la misma galería se realizó una exposición de la joven *Rosa María Sustaeta*, discípula de Vlady, aún en una verde etapa en que se parece demasiado a su maestro.

Nacho López, "Diego Rivera"



Nacho López, "Lagunilla"

• La Galería Arte Contemporáneo ha presentado una fina cosecha de paisajes hechos por *Olga Costa* en Guanajuato. Lo telúrico máximo de esta tierra y la geometría natural de sus montes y haciendas de beneficio abandonadas han sido aprovechadas inteligentemente por esta noble pintora cuya sensibilidad está a tono con la poesía natural del pasiaje muy bien interpretado desde el punto de vista del oficio.

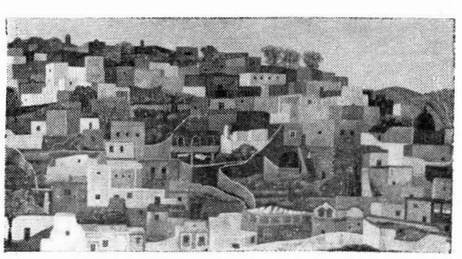
• *Anguiano* ha exhibido en la Casa del Arquitecto los esbozos que le sirvieron para su fresco de la Cámara de Comercio, del que se dio ya aquí una nota analítica.

• *Francisco Tortosa* abrió una reducida exhibición de pinturas recientes en la pequeña Galería Diana. Presentó tres cuadros formados con pequeñas imágenes agrupadas para dar idea de una especie de tapiz, que tienen cierta originalidad, pero que están muy lejos de constituir una obra de arte. Son más bien caprichos formales y nada más.

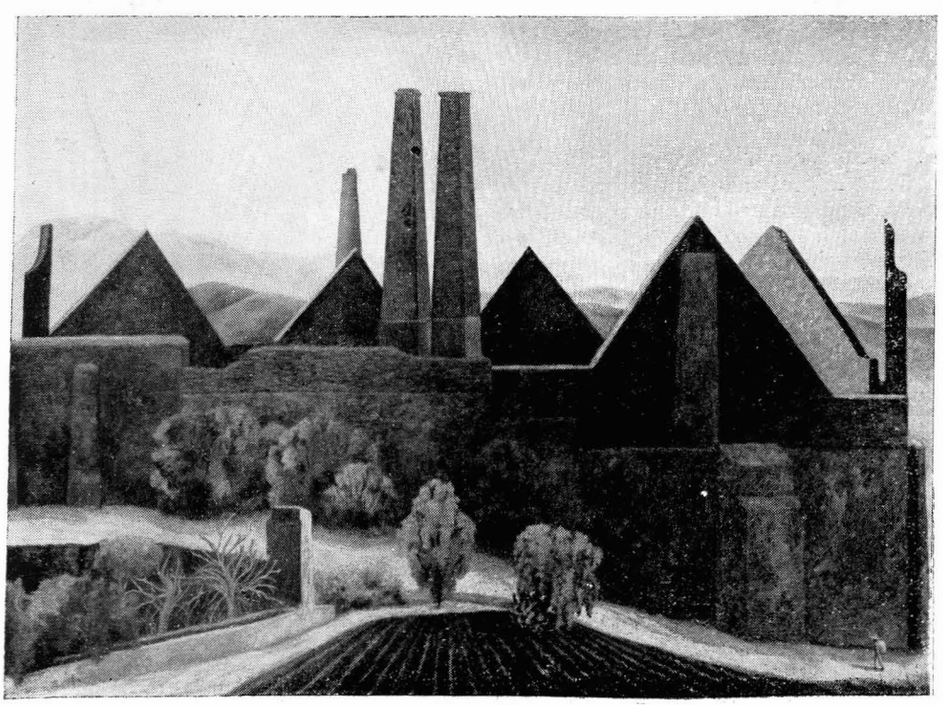
• La Galería Excélsior presentó recientes paisajes de la pintora francesa *Mege*. De paleta limpia y de tonos claros logra efectos gratos en sus impresiones mexicanas, pero no tiene mucha diversidad de tonos, lo cual le da aspecto de fórmula a su colorido.

• El Instituto Anglo-Mexicano abrió su vestíbulo y una pequeña sala para exhibir la obra preciosista y poco firme de estilo de *Cora van Millingen*, que da la impresión de ser una aficionada con tendencias al aristocratismo del retrato, y nada más.

• Excelente fotógrafo *Nacho López* —Galería Salón de la Plástica Mexicana—, por su realismo, su gusto innato en escoger los temas, la intensa y dramática vida de estos, su imagen vigorosa y fiel del hecho mexicano. Personalmente creo que se trata de uno de los mejores fotógrafos-artistas que se conocen. Muchos pintores nuestros deben estudiar sus fotografías . . .



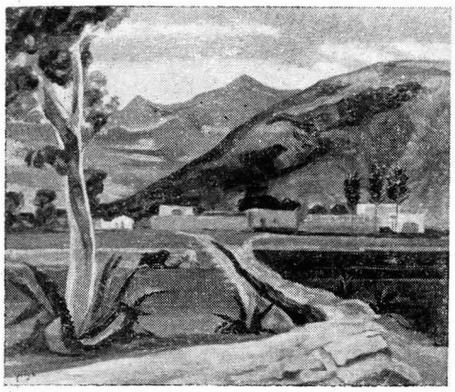
Olga Costa, "Caserío"



Olga Costa, "La valenciana"

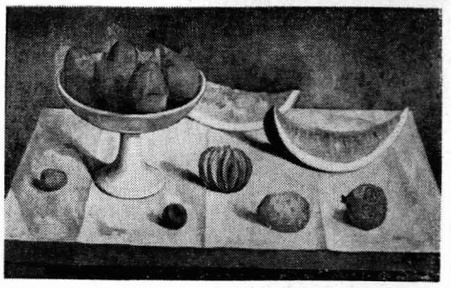
• En el mismo local hay una buena colección de bodegones y dibujos de los pintores jóvenes, estupendamente ordenados por la animadora de la galería, la entusiasta Gabriela Orozco Marín. Encuentro que hay dibujos admirables, pero en el grupo de naturalezas muertas, con ser nutrido el conjunto, me parece que no se llega a dar una impresión de gran nove-

dad e inquietud. Los ejemplos son pocos: *Montoya, Gloria Calero, Castro Pacheco, Alfonso Michel, Nacho Aguirre, Anguiano... Estrada.* Se necesita una buena sacudida de repeticiones y manierismos en lo que incluyo a artistas ya consagrados o que se lo creen.



Mège, "En los montes"

• *Arturo Souto* —Havre 10— ha tenido abierta una exposición de cuadros nuevos, antiguos y dibujos y manchas de acuarela de diversas épocas. Desde luego que no se aparta del buen oficio que le admiramos, pero sus temas —aunque él no lo sienta— rondan siempre en torno a evocaciones, estampas vistas en la vigilia ensoñadora, y hay por ende mucho de artificiosidad y prurito de "hacer cuadros", en más de un ejemplo.



Montoya, "Naturaleza muerta"

EL ESCRITOR Y SU TIEMPO

Martín Luis GUZMAN

Por Mario PUGA

NO, yo no creo en las musas— nos dice, sonriente, don Martín Luis Guzmán, sentado tras su escritorio de director en la revista *Tiempo* que fundara hace trece años. Pero es primordial el impulso de creación estética. El escritor, como todo artista, tiene una materia qué expresar; y deber tener dominio de su arte y capacidad para comunicarlo.

Ha contestado la pregunta de nuestra preocupación literaria. ¿Cuál es el secreto del estilo bello, del pensamiento claro y del lenguaje transparente del creador de *El Aguila y la Serpiente, La Sombra del Caudillo* y *Memorias de Pancho Villa?*

—Uso el castellano vivo— nos ha dicho—, el castellano que consagraron los grandes creadores y el del pueblo. Pero no rechazo el empleo de neologismos, en cuanto son indispensables. El pueblo tiene la virtud creadora del lenguaje. El uso acertado de las formas populares puede consagrar esa expresión en el lenguaje artístico. Nuestro castellano, idioma vivo, registra cambios en su léxico, así como en el régimen y en la sintaxis.

...al volver del primer destierro, 1921...

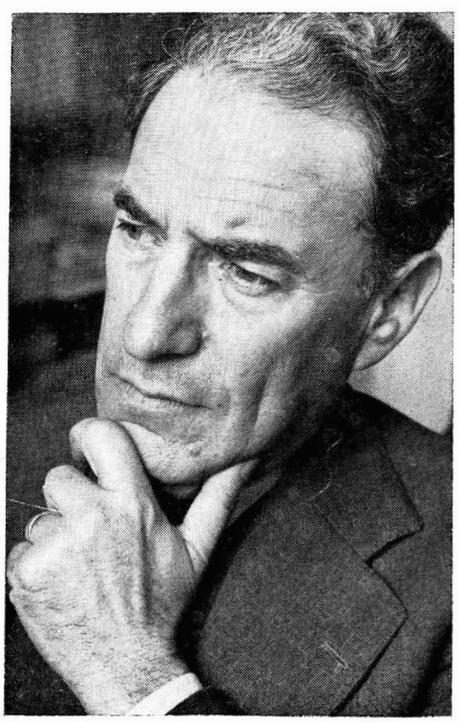
El hombre.

Martín Luis Guzmán nació en la ciudad de Chihuahua el 6 de octubre de 1887, hijo del Coronel Martín Luis Guzmán y de doña Carmen Franco Terrazas. Pero es en Tacubaya donde nace a la vida del espíritu. Su atmósfera de paz elegante y bucólica, le proporciona los primeros estímulos. En este ambiente el niño se inicia en el conocimiento. Una idea, vaga pero alta de Dios, preside sus primeras búsquedas. La enseñanza principal en la escuela era la del catecismo y la rutina predilecta, rezar el rosario cuatro veces al día "de rodillas sobre los bancos y con grande emoción y recogimiento y fervor religioso".

El padre, militar ilustre, de ideas liberales, procura que el niño se aparte de las prácticas eclesiásticas, a cambio de una serena y firme religiosidad, de acuer-

De sesenta y ocho años, magro de carnes, animado el rostro por la mirada brillante, dueño de una voluntad firme y de juventud eterna, Martín Luis Guzmán es el más grande novelista del México revolucionario y uno de los primeros escritores contemporáneos de habla española. Impresiona particularmente por la eficacia de su palabra. Su pensamiento liberal bien decantado se expresa con elegancia directa.

El escritor y el político son en él uno y mismo hombre. Recorrió sin contradecirse el camino de la experiencia y el de las ideas: las ideas del escritor se alimentaron en los hechos del político; los hechos de éste hallaron derrotero y meta en las ideas de aquél. Este hombre que ha sabido traducir en obra de arte lo que antes fue masa de hechos, las más veces bárbaros y confusos, dándoles brillo y desentrañando su significación, se preparó desde los primeros años de su vida para la tarea que cumpliría en su madurez. La influencia paterna, el ambiente, los estudios y las circunstancias históricas que presidieron su desarrollo caracterizaron su individualidad alerta y combativa.



Martín Luis, 1955

do con su norma: "estar cerca de Dios y lejos de sus ministros". El niño se refugiaría, entonces, en la madre, a quien acompañaba a las misiones de la hacienda Condesa, y en las que, con ojos cubiertos de lágrimas, veía cómo el padre Diego, desnudo el busto, se flagelaba las espaldas hasta teñírselas en sangre. El cuadro del tormento expiatorio se grabó profundamente en la memoria de Martín Luis, con su atmósfera de llanto y de contrición, en la penumbra que dejaban las llamas mortecinas de los candiles a petróleo.

El hallazgo de una brújula despertó en él las primeras inquietudes sobre la conducta y la dirección de su vida. La explicación que recibiera del padre, determinó que anhelase tener un norte; y el conocimiento de don Guillermo Prieto, a quien apodaban *el Romancero,* dió al niño otro de sus propósitos: ser un gran liberal.

A los once años, Martín Luis pasó a residir con su familia a Veracruz. A sus primeras lecturas —Juvenal, Juan de Dios Peza— se suman otras que le hablan con mayor vigor: Víctor Hugo, Rousseau, Pérez Galdós y muchas obras que excitaron su inteligencia y sus dudas del mundo en que había nacido. Adolescente de 14 años, asociado a un condiscípulo, publicó un quincenario, *La Juventud,* con el que se proponía influir en las costumbres de su época. Desde entonces Martín Luis Guzmán no abandona el ejercicio de las letras.

Su vocación de escritor se viste con las inquietudes de su tiempo, sus ideas y sus problemas. Labra su vida en una militancia humana que conoce sólo pequeñas treguas, pero que, en verdad, no ha cesado nunca. Desde 1900 siente llegar el torrente de la Revolución, del cual no le cupo inhibirse, pues él es de los que la sienten necesaria. Había descubierto que por bajo del orden y el progreso del General Díaz, bullían el hambre, la injusticia y la desesperanza del pueblo mexicano. Percibió la corrupción administrativa y de las capas sociales, usufructuarias del régimen científico.

...a los doce años...

...a los dieciséis años...

...al salir de la Preparatoria...

Una loa —recordó Martín Luis Guzmán ante la Academia Mexicana de la Lengua— *había adquirido validez de juicio permanente e indestructible: la entonada por las prósperas colonias extranjeras, que felices de explotar a su anchas la miseria mexicana, ensalzaban a don Porfirio a todo lo ancho de los continentes hasta erigirlo en uno de los grandes constructores mudiales del siglo* XIX *político, económico y social.*

El político.

Una experiencia universitaria —el primer conflicto planteado con el dictador, en los festejos del 16 de Septiembre de 1910— y el fallecimiento de su padre, el 29 de diciembre del mismo año— a treinta y nueve días de iniciado el movimiento contra la dictadura, definieron su conducta. Cinco meses después participa en las turbulencias maderistas de la ciudad de México. De ese modo encontró en su vida la política, que teñiría de manera definitiva su actividad de escritor.

En esos momentos concurrió como delegado del Partido Liberal de Chihuahua a la Convención del *Partido Liberal Progresista,* que eligió candidato a la presidencia de la República a Francisco I. Madero y a la vice-presidencia a Pino Suárez. El 20 de noviembre del mismo año, Martín Luis Guzmán y Luis Cabrera fueron designados oradores oficiales en la celebración patriótica. El gobierno maderista, sin embargo, no tuvo paz. El impulso revolucionario desbordó en los estados, y la ambición retrógrada y antihistórica estalló en la ciudad capital.

Victoriano Huerta, en episodios que la Historia ha recogido en toda su crudeza, entronizó la traición y el oprobio. La Decena Trágica ensangrentó a México. Desencadenó la persecución contra maderistas y revolucionarios. Dejaron de publicarse los periódicos; las redacciones y las imprentas quedaron bajo el fuego de la artillería sediciosa. La ciudad carecía de alumbrado y energía debido a que no funcionaba la planta generadora de Indianilla. En estas circunstancias de terror y persecución, Martín Luis Guzmán, acompañado por el ingeniero Alberto J. Pani, lanzó el periódico de oposición, *El Honor Nacional.* Desde sus páginas denunció la intervención extranjera, particularmente la de los representantes diplomáticos de Estados Unidos y de España, que hicieron posible el triunfo de los alzados.

Mas la persecución contra los bravos liberales se agudizó cuando ambos amigos y colaboradores hicieron circular copias mecanográficas de la carta de Roberto Pesqueira contra Juan Flores Magón, quien se había pasado con armas y bagajes al campo de Victoriano Huerta. Seguidos Alberto Pani y Martín Luis Guzmán por la policía, decidieron abandonar la ciudad. En Veracruz embar-

...al regresar de la Revolución...

caron rumbo a puertos de Estados Unidos con el objeto de incorporarse a las fuerzas revolucionarias del norte.

Así, Martín Luis Guzmán se encontró metido de lleno en la lucha del pueblo por su libertad y por un nuevo orden de vida. Había despertado a la conciencia histórica y a la responsabilidad social. En su espíritu se plantearon las preguntas más graves que en el escritor pueden darse. ¿Cómo se reflejaría la imagen de la Revolución, cómo las de sus hombres en el espejo de la historia mexicana?

Primera obra.

En su primer destierro —que se prolongó cinco años al triunfar Carranza sobre Villa, tras el fracaso del general Eulalio Gutiérrez con las fuerzas de la Convención— Martín Luis Guzmán intentaría la interpretación del drama mexicano desde un ángulo exterior a los actores. Acometió el intento de una visión unificadora de la historia y la política, que destacase con igual luz e individualidad los acontecimiento de las guerra de independencia, las luchas de Reforma y las de la Revolución. Fruto de este esfuerzo es *La querella de México* (Madrid, 1915), que el autor consideró insuficiente para el resultado que apetecía.

En su segundo destierro encontró el modo de reflejar esta realidad compleja y profunda, que más allá de sus contradicciones, revela un hilo conductor, un hecho unificante de lo mexicano. Este procedimiento no podía ser externo al drama, objeto del ensayo, sino el procedimiento interno y creador de la novela. Personaje él mismo, del drama y su espectador; él mismo, su autor y su crítico, debió emplear los medios de la novela, de la biografía y de la historia. "La cabal respuesta a cuento (él) se pregunta la encontrará siguiendo en su vida, en sus móviles, y en las consecuencias de sus motivaciones y su carácter, a quienes hicieron la Revolución y la personificaron, según los conoció él, pues ello equivaldrá, al menos en su concepción, a la depuración derramada por los siglos sobre las otras etapas afirmativas de la historia mexicana, igual que acontece con la historia de cualquier pueblo y a despecho de las debilidades que a todo hombre aquejan".

El Aguila y la Serpiente.

Así, la primera obra que emprende y logra con este nuevo enfoque de los acontecimientos, es *El águila y la serpiente,* que siendo novela, participa de la autenticidad de la historia y la biografía. Su naturaleza fundamental de novela, sin embargo, impide considerarla como una autobiografía, como narración de hechos que componen la vida del autor. Este, aunque narra en primera persona, es un personaje que permanece más allá del lector, detrás del autor mismo, personaje que éste no describe, que el lector cree y siente conocer, pero que tampoco puede concretar en la figura física del autor.

El águila y la serpiente, publicada por primera vez en Madrid, en 1928, obtuvo un éxito singular desde el primer momento, habiéndose sucedido las ediciones españolas hasta 1936 y, después, las mexicanas. Al mismo tiempo era traducida al inglés, al francés, al alemán y al italiano.

Es la novela de un joven universitario, un estudiante de Derecho, que abandona la ciudad de México en la que ha vivido, para unirse a la Revolución. Observa el protagonista las reacciones y la conducta de los personajes, reconoce la diversidad de sus motivaciones y logra penetrar —quizás no siempre— en la profundidad de su drama. Y descubre una verdad fundamental: la revolución no es el movimiento de los hombres de letras, de las clases cultas, sino, antes bien, la insurgencia del pueblo, del hombre iletrado, pero que vive profundamente los males de la nación. La fuerza revolucionaria está en ellos y, precisamente, en su barbarie, en sus actos teñidos por la crueldad y el heroísmo está el vigor de esta lucha, capaz de transformar las instituciones y de crear un nuevo sentido de patria. El joven letrado teme, en un principio, las consecuencias de este descubrimiento; después se entrega, a impulsos de su liberalismo, a estas fuerzas ciegas y evidentes a la par, creadoras de un nuevo orden de cosas.

Martín Luis Guzmán hace una pausa. Pensamos en las reflexiones, dudas y críticas que el protagonista de *El águila y la serpiente* expresa a lo largo del libro: dudas y reflexiones que por momentos le erigen en severo crítico de los hombres de la Revolución.

—El joven intelectual no puede negar su origen, ni su cultura, ni sus ideales. La conducta de los jefes revolucionarios suscita en él sentimientos e ideas que entran en conflicto. Si es verdad que, al producirse la Convención de Aguascalientes, en lo formal está con las fuerzas de aquélla, íntimamente está con Villa. En la disyuntiva de servir o de inhibirse, decide colaborar con el gobierno de Eulalio Gutiérrez, como Secretario de su Ministro de Guerra; pero al ocurrir la ruptura entre Villa y Gutiérrez, se decide por aquél. Así es como regresa al lado del jefe de la División del Norte, y a quien le servirá en calidad de primer secretario. Y cuando se define el triunfo del Primer Jefe, Venustiano Carranza, el joven decide abandonar el país.

—Había un problema ético esencial en este tratamiento de la Revolución que no puede olvidarse, y que aumentaba su dificultad. Pues, ¿hasta qué punto el apego a los detalles y a la anécdota bárbara, enturbiaba la visión de los acontecimientos en su proyección histórica? ¿Hasta qué punto la proximidad de los hechos y de los personajes ocultaba su sentido?

Ante la actitud meditativa de Martín Luis Guzmán pensamos en ese inmenso lienzo que es *El águila y la serpiente;* en la riqueza de las situaciones descritas por su ágil y limpia pluma, con lenguaje accesible y llano. Desfilan ante nosotros las imágenes de los hombres que con sus proezas fecundaron el sueldo revolucionario. Martín Luis Guzmán está detrás, inmóvil, repasando en su memoria, quizás como nosotros, hazañas de crueldad y de sublime desprendimiento. Villa, con sus raptos de amor al vencido, su dedicación paternal a sus *muchachos;* Fierro con su frío ánimo homicida y su admiración ante el heroísmo de las víctimas; tántos y tántos más, hombres del pueblo que combatieron las lacras del México dictatorial; y, sin embargo, que alimentaron otras. Cabalgata de epopeya, de tragedia que se proyecta en la inmensidad del tiempo y de la distancia.

La sombra del caudillo.

En 1929, un año después de *El águila y la serpiente,* publica *La sombra del caudillo,* también en Madrid, donde el autor había fijado su residencia. En esta novela presenta Martín Luis Guzmán el problema de la sucesión presidencial revolucionaria, y tuvo éxito no menor que la primera. Ha sido traducida al francés, al inglés, al holandés y al checo.

El intento de Venustiano Carranza de defraudar al pueblo con la sucesión, habiéndose propuesto sentar en la silla presidencial al general Ignacio Bonilla, cerrando el paso al general Obregón, es en parte su asunto. Martín Luis Guzmán, con síntesis extraordinaria por su fuerza, ha reflejado la corrupción imperante en ese régimen. El Ministro de Gobernación actúa en la novela como más adelante actuó Obregón contra sus opositores. El pathos es la conducta del Primer Jefe que pone de lado a los hombres que más títulos tenían para asumir el mando al terminar aquél su período de gobierno. Carranza había eliminado la oposición de Villa, la de Emiliano Zapata, los mayores peligros para la estabilidad de su régimen, y eliminaba a sus mejores colaboradores a quienes corrompía y desairaba.

—El gobierno de Carranza y el de su sucesor, Obregón dieron un alto a los cambios revolucionarios. Se debe recordar que si bien aquél dió los primeros pasos en el terreno de la organización bancaria y financiera, no intentó en cambio la distribución de la riqueza nacional. La reforma agraria sólo sería iniciada por Calles y con Cárdenas recibió el impulso necesario para modificar las bases de la producción. Este impulso no se detuvo en los tres gobierno que le sucedieron y continúa hoy . . .

La sombra del caudillo es, sin duda, la mejor novela de la Revolución. Sus personajes adquieren la dimensión y el valor del símbolo, a pesar de su naturaleza compleja. Mezcla de grandeza y de miseria, de bondad y de crueles raptos, participan en una lucha de vertientes oscuras de abismos profundos con aristas luminosas en las mayores tensiones dramáticas. Espejo de las sociedad de esos años, mantiene una vigencia impresionante en los vaivenes del poder revolucionario.

Los años de España.

Publicó después la excelente biografía histórica, *Mina el Mozo* (Madrid, 1932), y la novela *Filadelfia, paraíso de conspiradores* (Madrid, 1933).

Doce años permaneció Martín Luis Guzmán en España. Su pensamiento claro, de perfiles netos, se abrió paso en el periodismo y la literatura. En el *Café Regina,* donde se reunía la peña de escritores y artistas de más nombre en los años de 1920 al 1930, conoció a don Manuel Azaña, a quien desde entonces le ligó profunda amistad.

—No, no es verdad, puede usted decirlo, que haya sido yo su secretario, ni oficial ni privado, —nos dice—. Esa es una leyenda . . .

Martín Luis Guzmán recuerda la tertulia con calor. Ahí estaban don Ramón del Valle Inclán, Enrique Diez Canedo, uno de sus más sagaces críticos; Luis Araquistáin, Luis G. Bilbao, Juan Echevarría, Juan José Domenchina. Fueron

años de intensa actividad periodística. Editorializa en *El Debate,* dirige *El Sol,* entrega artículos a *La Voz.*

—Nadie como don Manuel Azaña ha escrito mejor español —afirma en tono reflexivo— desde los tiempos del grande don Francisco de Quevedo.

Participa en la lucha por la república, en los luctuosos días de Primo de Rivera. Como los mejores españoles, Martín Luis Guzmán está en asonadas y protestas.

—Recuerdo que acudimos a recibir a don Miguel Unamuno, en los finales de 1930, en la Estación del Norte. Volvía de largos años de destierro en Portugal y Francia. Se reunió una muchedumbre de estudiantes y obreros. Don Miguel descendió del coche y quedó entre los brazos de la multitud que lo aclamaba con júbilo desafiante. Entre el que habla y alguien más, que en este momento no recuerdo, libramos a don Miguel, del abrazo del público, conduciéndolo sano y salvo al automóvil que le llevaría a su alojamiento.

Al caer Primo de Rivera se intensificaron los actos públicos de protesta, aumentaron las exigencias populares contra la monarquía. Estaban próximos los comicios municipales. Una manifestación de estudiantes universitarios fué dispersada por la Guardia Civil. Martín Luis Guzmán, que participaba con otros intelectuales, fué detenido.

—Ocurrió algo, para mí de significación, revelador de una actitud que viene de mi padre y se prolonga en mis hijos. —Hace una pausa—. Fuí conducido al cuartel de la Guardia Civil. Se me hicieron las preguntas de rigor. El oficial de guardia inquirió: "¿Su nombre?" "Martín Luis Guzmán", respondí. El oficial levantó, airado, la cabeza, lanzándome una mirada furiosa —"¡No puede ser!" "¿Cómo? —pregunté a mi vez, azorado— Yo soy Martín Luis Guzmán". "No, señor —insistió el oficial—. Martín Luis Guzmán está detenido ya desde hace horas!" Fuí internado en un separo, ocupado por otros, manifestamos. Y, era verdad, tuve la sorpresa y la satisfacción de encontrar a mi hijo, Martín Guzmán West, quien había sido detenido en la misma circunstancia.

Como los preclaros hombres de la generación del 98 español, Martín Luis Guzmán dió su energía y su talento a la República. Como escritor y periodista, y como otros muchos mexicanos, participó en la gesta española. No hacía con esto más que devolver a España lo que ella dió con generosa abundancia en las guerras de la Independencia, de la Reforma y de la Revolución.

Memorias de Pancho Villa.

De regreso en México, en 1938, publica *El hombre y sus armas.* Al año siguiente aparece *Campos de batalla,* en 1940 los dos libros, *Panoramas políticos* y *La causa del pobre,* que integran con el quinto y último libro, *Adversidades del bien,* las *Memorias de Pancho Villa,* que reunió en posteriores ediciones en un volumen de más de 900 páginas.

Esta es la historia de la revolución a través de la lucha de la División del Norte, particularmente desde 1910 hasta que en 1914 se afianza el movimiento gracias al esfuerzo, no siempre concertado, de los grandes caudillos: Zapata, Villa, Eulalio Gutiérrez, Felipe Angeles, etc. Novela y biografía, historia documental y viva, Martín Luis Guzmán logra aquí las mayores excelencias de lenguaje: el castellano limpio de todo barbarismo, cobra la virtualidad del habla mexicana popular. Aquí no es Martín Luis Guzmán el protagonista, como en *El águila y la serpiente,* sino Pancho Villa, con su lenguaje típico, sus reacciones sorpresivas, sus complejas motivaciones y su conducta firme, irrevocable.

Las Memorias no son narración anecdótica. Se desenvuelven en orden cronológico y sistemático. En ella se da la historia interna de la Revolución y de sus grandes batallas: el asalto a Ciudad Juárez en 1911 y la captura de esta plaza en 1913 por las fuerzas villistas. Las grandes batallas de Tierra Blanca, Torreón, San Pedro de las Colonias, Paredón, Zacatecas, Celaya y otras más que hicieron la epopeya revolucionaria, son descriptas con tintes realistas, vivacidad de color, y hondura de drama popular.

—La materia, el asunto de mi creación —nos dice— es la lucha del pueblo mexicano por darse una forma de vida que le permita avanzar en procura de su bienestar. Materia esta la más noble y rica que pueda ambicionarse, porque en ella el escritor trabaja con la vida misma.

Le miramos con admiración no oculta. Es él un hombre que ha creado con la mayor fidelidad para el pueblo mexicano.

—Si, el impulso es estético, transformar en obra de arte la acción del hombre, sus luchas, sus pasiones, sus anhelos. Pero la herramienta, lenguaje y estilo, no son para mí menos importantes. Trabajo mis textos una y otra vez.

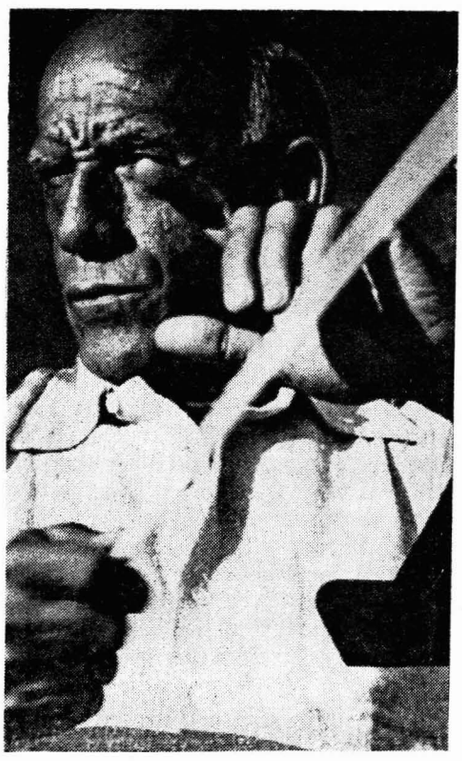
Pensamos en su lenguaje vivo y plástico, en la perfección de sus períodos, su expresión que siendo en *las Memorias,* popular y regional, es un vehículo cabal de las ideas, medio que trasmite con fidelidad las emociones y los pensamientos.

—Desde mi juventud amo la claridad de pensamiento. Huyo de las formas confusas que pretenden disfrazar su vaciedad con el juego abigarrado de las palabras. Mis estudios en la Preparatoria me sirvieron mucho, en especial los de matemáticas y de otras ciencias exactas.

La vieja casona que aloja a la redacción de *Tiempo* se ha llenado de silencio. Están quietas las máquinas. Se ha marchado la secretaria del director. Guillermo Guzmán West espera a su padre. Nos despedimos. En las calles de General Prim y de Bucareli nos envuelve el bullicio en el aliento de la gran ciudad.

COMO ESCUCHAR LA MUSICA

Por Manuel MICHEL



EL hombre es un animal musical. El ritmo fascina al hombre; basta escuchar, por ejemplo, los sones de un tambor o de un teponaxtle, para que sintamos moverse en nuestra sangre, toda en ebullición, una voz atávica que nos impulsa hacia el movimiento. Nuestra dependencia del ritmo es mecánica, automática.

Tuvieron que pasar muchas generaciones para que del ritmo se pasara a la melodía, y de ésta a la armonía. Incluso los instrumentos con los que el hombre produce la música han evolucionado. En la actualidad estamos ya muy lejos de los idílicos tiempos de la flauta de Pan, de las siringas con las que los faunos atraían a las ninfas y a las náyades en los bosques. Ya Orfeo no pasea su amargura y el dolor de su perdida Eurídice. produciendo la dulce música con la que amansaba a las fieras. Estamos en la era electrónica del radio, de la música grabada, de los aparatos de alta fidelidad, de sonido estereofónico. Además, contamos con salas de conciertos en los que unos señores se sientan con sus instrumentos, y enfrente de ellos otros —sin instrumentos— los escuchan

Oímos hablar de Haydn, de Mozart, de Beethoven, de Palestrina, de Boccherini, e incluso escuchamos su música. Y a la pregunta "¿Te gusta la música?", generalmente corresponde una estereotipada respuesta: "Me gusta mucho, pero no la entiendo". Entender la música no es captarla como un lenguaje directo, como la idea concreta posible de resolverse en palabras, sino que lleva implicaciones más sutiles. La música ha sido siempre eminentemente expresiva, incluso antes de convertirse en un arte. Pero su expresión es más sutil que las palabras, llega más allá del mero mensaje

verbal. Nos dice, por ejemplo, de estados de ánimo: tristeza, angustia, alegría, triunfo, éxtasis. No queramos, pues, descubrir siempre en ella ese *mensaje* concreto que nos dan movimientos que les han dado origen y lo que contienen de vida interior... (1) Así, como a todo arte, debemos aproximarnos a la música.

Nuestra disposición para comprender la música, no ha de ser únicamente afectiva o sensitiva. Debemos comprenderla intelectualmente, debemos escucharla *inteligentemente*, y es así como nos acercaremos más al espíritu del autor y de la obra y como la gozaremos más. Para esto hemos menester de un guía que nos conduzca a través de los intrincados vericuetos del mundo de los sonidos organizados que es el arte musical. Aarón Copland con su libro *"Cómo escuchar la música"* (2) satisface cumplidamente esta misión. Nos plantea el problema de lo que debemos escuchar en un concierto, en una sinfonía o en cualquier otro tipo de música, y nos proporciona los conocimientos básicos que nos ayudarán a disfrutarla mejor.

Y si queremos llenar esta necesidad, auditiva e intelectual, hay que hacer disecciones, lo cual es en cierta manera proceder como en las ciencias biológicas y mecánicas. Hay que capacitar *inteligentemente* al oído y enseñarle a escuchar, es decir, habituarlo a percibir la música dentro de la forma y el espíritu en que fué concebida. Muchas gentes, entre otras personalidades tan notables como Debussy, se oponen a este tipo de análisis. Consideran la música un dios intangible, envuelto en el misterio; llegar a él es para ellas una profanación: "Los hombres, dice, recuerdan mal que se les prohibió, siendo niños, abrir el vientre de los muñecos... (Eso es ya un crimen de leso misterio) y continúan queriendo meter su estética nariz donde no tienen nada qué hacer... explican, desarman y, fríamente, matan el misterio... (3) Si nos referimos a esto, es para tratar de vencer el prejuicio de que la música hay, sobre todo y ante todo, que *sentirla*. Hay que sentir, sí, pero hay que superar un poco —un mucho— las impresiones sensoriales. Hay que aprehender la música con la mente, entender sus formas, incluso para tener una comprensión más profunda y más directa de las obras musicales.

Siendo la música un arte abstracto —el más abstracto de todos— lógico es que cuanto más adentrados estemos en el mundo de la creación musical, mientras más sepamos de sus elementos constituyentes, de sus formas, de sus moldes, más bien comprenderemos y apreciaremos el espíritu del autor. Tenemos que escuchar algo, como tenemos que ver algo en la pintura, o comprender algo en una pieza de teatro, o en una novela. Y este *algo* es la expresión del artista. Todo arte viene envuelto en una forma, usa determinados elementos y materiales. El material de la música es el sonido, más fugaz, más abstracto, más intangible que el color, o el mármol, o las letras. El material y los elementos de otras artes son fácilmente distinguibles. Con la música tenemos que acostumbrarnos y aprender a discernir sus partes: elementos (ritmo, melodía, armonía, timbre), textura, estructura, forma (forma por secciones, variación, forma fugada, forma sonata, forma libre).

Una vez que aprendamos a discernir el material sonoro, que será el primer paso para comprender qué es lo que pasa y qué es lo que debemos escuchar en una obra musical, lo demás se nos va facilitando poco a poco. Es como ir abriendo una cortina hacia el misterio. El ritmo implícito en la melodía y la armonía, está formado por la repetición periódica y regular de los acentos en una sucesión de sonidos que se emiten con cierto orden y proporción. De allí se deriva la métrica, tanto prosódica como musical. (Recordemos que la poesía griega y latina están basadas en la métrica). La melodía, caso tan fácil de percibir auditivamente como el ritmo, en un poco más compleja de definirse. Está constituída por una sucesión de sonidos diferentes entre sí por su altura, intensidad y duración. Si su movimiento es ascendente, adquiere tensión; si baja, la pierde. Todos hemos escuchado una melodía (tonada), así que comprendemos fácilmente lo que esto significa. Si se cambia el ritmo, la melodía cambia de intención. Los músicos procuran que su línea melódica sea "en general larga y flúida con altibajos de interés y un momento culminante, comúnmente hacia el fin... Pero lo más importante de todo está en que su cualidad expresiva provoque en el oyente una respuesta emocional." Las melodías existen dentro de un determinado sistema escolástico (que no corresponde siempre en todos los tipos de música: griega, oriental, eclesiástica, moderna). Tengamos en cuenta que ni todos los músicos están igualmente dotados para la creación melódica, ni es este el punto sobre el cual nos apoyamos para evaluar la música y el músico.

La armonía era desconocida antes del siglo IX. La música hasta entonces consistía en una simple línea melódica, y el descubrimiento de las armonías es uno de los avances más importantes en la historia de la música. Su desarrollo ha tenido varias fases, desde el primitivo *organum, discanto, fabordón* (falso bajo) hasta las formas ya más complicadas y perfectas. La ciencia de la armonía estudia las relaciones mutuas de los acordes, que son la emisión simultánea en el tiempo de diferentes notas. El uso de la armonía no se ha estacionado, sino que sigue en evolución, y así encontramos un diferente concepto de ella en Bach, Beethoven, Milhaud, Schönberg, Debussy, etc. En función de este elemento comprendemos mejor la polifonía y la música contrapuntística.

El color del sonido es el timbre. Los mismos sonidos (notas) tienen un color diferente de acuerdo con el agente sonoro que los produce. Un do natural no tiene el mismo timbre si se toca en el fagot, que en el violín o el piano, y todos los instrumentos tienen un valor expresivo diferente. Los compositores usan el color en relación con su idea por expresar. Sólo escuchando los diversos instrumentos podemos tener una idea clara de lo que esto significa. (*Pedro y el Lobo*, de Prokofieff o "Young Person's Guide to the Orchestra", de Britten, nos ilustrarán suficientemente a este respecto.)

El molde arquitectónico, "el plan que liga toda composición", la arquitectura de la música, es la estructura formal. Corresponde esto a lo que pudiéramos descubrir en el plan de una novela o una obra de teatro. En una novela, encontramos divisiones por libros y capítulos, por párrafos, por líneas y palabras. Algo semejante podría hacerse con una obra de música, cuyas formas definidas son una especie de moldes en los que se vacía la expresión del músico. Dentro de estas formas se ponen los elementos materiales (las notas) y los elementos que vimos al principio. En ellos se encuadra también la textura (el tejido, la trama). Se distinguen tres clases de textura: monofónica, homofónica, polifónica. La primera está constituída por una simple línea melódica, sin acompañamiento de armonía. Ejemplos de esto, la música griega antigua y la china e hindú, y el canto gregoriano, así como algunas sonatas para violonchelo o flauta, solos. La homofónica tiene un acompañamiento sencillo de acordes. Más difícil de escucharse es la música polifónica —Pa-

lestrina, Orlando de Lasso, Monteverdi—. Debe escucharse como fué concebida, "voz contra voz, línea contra línea" tratando de discernir las diferentes líneas melódicas que se entretejen para formar la red musical. La elección de cada textura o su mezcla, responden a un significado emocional que el autor quiere expresar.

Regresando a la estructura, este esquema arquitectónico debe estar justificado por el material y su naturaleza. Muchas veces al concebirse una obra musical ya se piensa en función de dicho esquema, de una determinada forma. Los moldes más conocidos son el *Allegro* de sonata, la variación, el *pasacaglia*, la fuga. Las formas matrices son cinco: forma por secciones; variación; la forma fugada; la forma sonata y la forma libre. Dentro de éstas, se desarrollan y se subdividen las demás.

En realidad, puede considerarse que toda la música se construye por secciones. Está formada por diferentes partes combinadas en cierta manera. En la subdivisión técnica de esta clasificación, se reconocen como principales la binaria, la ternaria, el rondó, y la disposición libre. La binaria, como ejemplo, puede representarse por la forma A-B, con relación entre la primera y la segunda parte. A este tipo formal corresponden las piezas del s. XVIII que integraban una suite de danza (*Allemande, courante*, zarabanda, giga). Autores como Scarlatti y Couperin ilustran ampliamente este tipo de música.

No podemos referirnos a cada clasificación en particular, pues rebasaríamos con mucho los estrechos límites de esta nota. Simplemente destacamos la importancia que cada forma ha tenido en su época. Por ejemplo, las formas fugadas (fuga, *concerto grosso*, preludio de madrigal, motetes, corales) tuvieron gran auge en el siglo XVIII, y llenan toda una época. No olvidemos tampoco que las formas, que son el vehículo de una expresión, nunca, o por lo menos en muy pocos casos, están desligadas de toda una concepción integral de la vida y las formas sociales.

En su libro "*What to listen for in music*", Aaron Copland nos describe sintéticamente, funcionalmente diríamos, todas las formas principales, aludiendo casi siempre en cada caso y en forma breve a los orígenes históricos de las formas. A dicha obra remitimos al lector más interesado en la ampliación de su cultura musical. El libro está escrito en un estilo conciso, claro, casi esquemático, e ilustrado con numerosas páginas musicales y referencias ejemplificadoras de cada tipo musical.

El camino que recorre la obra de música es del compositor al intérprete y de éste al oyente. Posiblemente en ninguna otra de las bellas artes el artista se dé a sí mismo en la forma que lo hace el compositor musical. "La obra de todo artista es, por supuesto, una expresión de sí mismo, pero ninguna tan directa como la del músico creador." La música es la peculiar expresión de su espíritu, y es esa expresión la que nos llega, independientemente de la forma. Es el contenido emotivo lo que importa. De suma importancia es asimismo el intérprete, quien debe descifrar la mente y el espíritu de un autor. Desde luego, pese a toda la realidad que puedan reflejar las notas, no dejan de ser un tanto vagas, incluso con sus anotaciones (andante, crescendo, lento, etc.) pues no se puede aprisionar la música en forma absoluta. Crea él la relación entre el compositor y el auditor. La interpretación es verdaderamente una *re-creación*. Dependen las interpretaciones de la personalidad del intérprete, de sus cuerdas emotivas, y de allí que dos primeras figuras puedan producir diferentes versiones de las mismas obras.

Concluye su obra con un análisis detallado de la conocida sonata "Waldstein" de Beethoven, que puede estudiarse o leerse al tiempo que se escucha la música. En suma, es este uno de los libros importantes, de los más importantes, de divulgación musical publicados hasta la fecha. Merece no sólo ser leído por los profanos sino por los iniciados y estudiosos de la música.

Y lejos de "matar el misterio", hace más impenetrables los reductos secretos de la música en cuanto expresión de un espíritu.

---

1 Debussy: *El Sr. Croche, Antidilettante*, pág. 11. Editorial Anaquel. Bs. As. 1950.

2 Aaron Copland. *Cómo escuchar la música*. Fondo de Cultura Económica. Breviario Núm. 101. Como en adelante citaremos varias veces al autor, no haremos más referencia, sino simplemente entrecomillaremos las frases. (Título original: *What to listen for in music*.

3 Debussy, *op. cit.*

EL CINE

DON JUAN EN EL NEGATIVO

Por Carlos VALDES

EXISTEN cerca de ciento cincuenta obras teatrales en las que aparece Don Juan. Incontables son las novelas y ensayos que se inspiran en su elegante figura, y sólo pronunciar su nombre es garantía de interminables polémicas. Desde principios del siglo XVII, cuando apareció por primera vez en las tablas, su paso ha suscitado escándalos. No obstante se le sigue representando y, entre los críticos y literatos —que mal han visto o leído la obra de Zorrilla, tal vez única superviviente del repertorio romántico— surgen detractores y defensores.

Leí un artículo en el que se condena la depravada costumbre de nuestro pueblo de ver el *Don Juan Tenorio* durante el mes de los muertos. Creo que en la vida de todo espectador hay altas y bajas en torno a su figura, las épocas de desprecio suceden a las de admiración; pero al fin de cuentas no es posible afirmar que nuestro pueblo tiene mal gusto literario. Muchos críticos conspicuos le han dado la razón.

En España Leopoldo Alas, más conocido como *Clarín*, notable por la profundidad de sus estudios, arrojó luz sobre las simpatías y diferencias que siente el público ante la obra de Zorrilla; afirmó que ésta sufre de una desigual calidad, los momentos geniales a la altura del mismo Shakespeare alternan con la ramplonería; después de recordar que la obra dramática del genio inglés también padece desniveles cualitativos, ofrece una verdadera fórmula para el gusto literario: "El que se precie de hombre de cierto buen gusto necesita ser capaz de admirar con inocencia y sin cansancio, y admirar la belleza donde quiera que esté, aunque la rodee lo absurdo"; a continuación aplica su fórmula al *Tenorio*: "Una buena prueba de gusto fuerte, original, se puede dar entusiasmándose todos los años, la noche de ánimas, entre el vulgo bonachón, y nada crítico, al ver a Don Juan seducir a Doña Inés y burlarse de todas las leyes". Entre nosotros esta pieza cuenta en Julio Torri con un defensor: "El *Tenorio* ha sido parodiado y vilipendiado mil veces. Su mismo autor lo criticó acerbamente. Con todo, el público lo ama y hay que reconocer que el pueblo es infalible". —*La Literatura Española*—.

Torri, cuya prosa está dotada de una rara penetración psicológica y justo estilo, fue uno de los que no pudieron resistir a la personalidad del burlador, y, se decidieron a recrearlo. En *De Fusilamientos*, con el título de *La amada desconocida*, expone un aspecto insospechado de Don Juan. El amante agradecido a la discreción de la amada: "deposita con impertinente gracia una corona de siempre vivas en la tumba de la amada desconocida, la pobre muchacha sin nombre que no reclamó eternidad al caballero despiadado de los fugaces amores".

Como he de recordar al creador de Don Juan, con gusto citaré de nuevo a Torri que en su *Literatura Española* apunta la fuente del célebre personaje universal: "Tirso... aprovecha ciertos elementos folklóricos medioevales, como romances y cuentos populares que tratan de un ebrio que invita a beber a un difunto, personificado en su estatua sepulcral". Poco tiempo después la obra era conocida ya en Italia; pero aquí las representaciones tenían un carácter muy poco literario, más bien era una pantomima que no estaba regida por ningún texto determinado, a no ser los apuntes que los mismos actores elaboraban para su uso personal. La compañía sólo propor-

cionaba una hoja, para los actores que sabían leer, en la que se daba a grandes líneas el argumento de la obra.

Las vías de penetración de una obra literaria popular son muy misteriosas. Dostoiewski cuenta en *El Sepulcro de los Vivos* haber visto representar a los penados de una prisión rusa una obra muy parecida al *Don Juan,* y que se titulaba *Kedril.* Estos actores no parecían poseer un texto, pues de representación a representación variaban sensiblemente la obra. Quien tenga ocasión de comparar los apuntes del autor italiano Biancolelli con la descripción que hace Dostoiewski del *Kedril* quedará sorprendido de la similitud temática que se da a través de los siglos y de tierras tan remotas. Por lo menos, las situaciones son casi las mismas; aunque los lineamientos de la fábula varían en cada una de estas versiones.

En Francia el famoso *Don Juan* de Molière tuvo dos antecesores en las obras de Pierre de Dorimon y Viliers. Thomas Corneille hizo una versión en verso basada en la pieza de Molière, la cual tuvo durante mucho tiempo más éxito que la original. La gente de la época se sentía atraída por la novedad de los mecánicos y los fuegos de artificio que se usaban en la escena, así como por el lujoso vestuario que gastaban los actores. La propaganda así describía los trajes de Don Juan: "En el primer acto: frac, chaqueta y calzón de raso verde manzana, bordados de oro y diamante... En el segundo acto, que transcurre en el campo, frac de cuello de paloma color salmón, con chaqueta gris rata asustada. En el cuarto acto: frac rojizo para recibir al Comendador con chaqueta de tela de plata, pechera y mangas en encaje de Flandes. No dejen de ver la ropa del cuarto acto... En el quinto se arrepiente todo en terciopelo negro..." A veces, es más elocuente citar el vestido que usa el declamador que los versos que declama. Mucha de la fuerza de expresión de Don Juan reside en su vestuario. Este hecho lo han explotado publicistas y hombres prácticos desde siempre.

No hace muchos años Louis Jouvet puso en escena el Don Juan de Molière, lo cual fué un acontecimiento para el público francés que acostumbrado al repertorio clásico de Molière, en cambio desconocía su *Don Juan,* pieza que en más de cien años no se había representado. La mayoría de las emociones que experimentan los actores cuando viven sus papeles se pierden para siempre. La actividad del pensamiento es desusada para el actor que debe estar vacío, siempre dispuesto a representar ideas y pensamientos ajenos. Pero en este caso Louis Jouvet consigna en *Testimonios sobre el teatro* sus impresiones de cuando puso en escena *Don Juan.* Siempre ha sido una de las más grandes tentaciones del espectador asomar entre bambalinas. Y, esta vez no lo defrauda, como es común, la mezquina intimidad de los actores. En Jouvet se da el raro fenómeno de la convivencia del intelecto y la sensibilidad, para demostrarlo basta citar uno de sus pensamientos: "Para encarar una obra maestra, para responder a su requerimiento, para entenderla, no hay más que una actitud: la sumisión".

Si comparamos a Don Juan con otros héroes universales de la literatura, resultará que la personalidad del burlador palidece ante sus camaradas. En Don Juan no hay ideales como en *Don Quijote,* ni encontradas fuerzas psicológicas como en *Hamlet,* ni complicaciones emotivas como en *Fausto.* Don Juan representa el instinto puro. Su éxito descansa precisamente en este hecho. Cuando la gente se enfrenta a los instintos mueve un gran alboroto, más si éstos no poseen disfraces, sino que se presentan desnudos y sin eufemismos. El burlador no tiene más fundamento que el sexo; pero oculta sus intenciones, es un maestro en la retórica del amor, sabe vestir con gracia. Así describe Antonio Espina la figura de Jacobo Casanova de Seingalt: "casaca verde lagarto rameada de oro, el calzón ceñido, el nítido resplandor de espuma de la chorrera y de los vuelillos de encaje de la manga, el pie lírico y la testa libertina, el cabello sedoso, corto, castaño, echado en breve melena por detrás de la oreja". Las épocas en que desaparecen la elegancia masculina y la retórica del lenguaje marcan la decadencia de Don Juan quien, en nuestros días tiene muy poco que hacer. Los fenómenos sociales alternan las modalidades del sexo. La libertad de la mujer está en razón directa al desprestigio de los libertinos.

Don Juan tiende a desaparecer, ensayistas y hombres de ciencia hacen lo posible por desacreditarlo, en cambio en el cine, una y otra vez reaparece encarnado por personajes que se identifican más o menos con el original. Los actores a fuerza de representarlo alcanzan prestigio equívoco en su vida privada. Basta recordar los juicios escandalosos en que se ven envueltos, de tiempo en tiempo, los astros de la pantalla. No hay jurado que crea en su inocencia.

La indispensable presencia de Don Juan en el cine, se debe a que este arte requiere personajes de una sola pieza, cuya aparición sea capaz de evocar todo un argumento, toda una serie de situaciones que se repiten. Nadie como el burlador para ahorrar con su presencia toda clase de explicaciones previas. En el cine mueve a risa un bastón y un par de zapatos, apenas aparecen éstos cuando el público identifica al actor cómico sin necesidad de laboriosos contextos literarios. Así cuando en la pantalla se reflejan unos rizos y unos bigotitos, la gente ya sabe que la castidad de la heroina está en peligro. Los elementos más simples son los que obtienen más éxito en el cine. Una indumentaria consabida despierta más emociones en el ánimo del espectador que todos los versos de *Romeo y Julieta.* Cada luminaria posee un guardarropa muy personal, y, por sus vestidos se le identifica. A su vez cada actor se especializa en un tipo de papeles. El mejor astro es el que es incapaz de representar más de un sólo papel. En el teatro esta regla no posee ningún efecto.

Tomemos por ejemplo a Dorothy Lamour. Ella no significaría nada para el público sin la floreada tela que la envuelve. Del sarong se desprenden todas sus características humanas y el argumento de sus películas. La gente apenas ve en los anuncios un sarong sabe que se trata de Dorothy Lamour. Y, los que están dispuestos a contemplar un idilio selvático en los mares del sur, concurren a la sala de espectáculos con la certeza de poder admirar en la pantalla un deslumbrante desfile de nativos, aves y bestias, volcanes en actividad, romances a la luz de la luna. Y, sobre todo saben que encontrarán a una hermosísima muchacha ingenua, de ojos claros, que salva de los cocodrilos sagrados a un blanco. ¿Cómo no habría de prendarse de él, si en su vida no había visto sino horribles nativos?

Don Juan es muy útil al cine, además de proporcionar un prototipo humano fácilmente reconocible, es capaz de actuar como villano y como héroe, y aún puede simplificar más la película desempeñando los dos papeles; primero es malo, luego se vuelve bueno a causa de la heroína que lo convierte.

Si hacemos a un lado la teoría de Gregorio Marañón que exalta la figura de Amiel, varón de una sola hembra, frente a la de Don Juan, el instinto indiferenciado, y, aceptamos la teoría de Antonio Espina, quien afirma que Werther y Don Juan son encarnaciones distintas de la misma pasión, el amor, obtendremos una fórmula simplificadora para aplicarla al cine. En ciertas épocas domina Werther, la elegancia amorosa; en otras, como hoy el amor se vuelve prosaico, o en el renacimiento, es poco espiritual. Hay dos tipos de antiwerther: el del renacimiento, cínico como Jacobo Casanova; pero que posee la retórica del amor, trajes, palabras floridas y perfumes; el antiwerther moderno es el apache de París, éste ha perdido todo, sólo le queda la vulgaridad.

Si en la realidad Don Juan ya no halla nada qué hacer, dentro del cine tiene cabida, como otras muchas personalidades que encuentran acomodo en la pantalla, aunque sean unos apaches al margen de la sociedad.

De los elementos primitivos del *Convidado* de piedra, el amoroso y el de ultratumba, el cine sólo ha recogido el erótico, y el elemento religioso lo ha sustituído por el judicial; pero los pecados de amor se perdonan fácilmente. Y, mientras que el cine ha sido cine, los actores que tienen fortuna de convencer en el guión de Don Juan ganan sumas fabulosas. El papel erótico es sin duda el más lucrativo que se representa en las pantallas. Cuando un actor cinematográfico tiene la desgracia de no poseer el físico, la personalidad amorosa de Don Juan, se le llama despectivamente de "carácter", lo cual significa, por capaz que sea, que está condenado a representar segundas partes, y no podrá jamás aspirar al favor de las masas de espectadores que sábado a sábado van a ver como él le hace el amor a ella".

LETRA Y ESPIRITU

DOS LIBROS DE PAVESE

Por Tomás SEGOVIA

Sólo dos libros de Pavese, que yo sepa, han sido traducidos al español. Pero estos dos libros bastan para entregarnos la imagen de uno de esos artistas auténticos, misteriosos, de los que resulta difícil hablar. En efecto, podemos hacernos una idea bastante aproximada de lo que es una novela rosa o policiaca que no hemos leído, pero en cambio la idea del *Quijote* que puede formarse una persona que no lo ha leído, por muchos comentarios que conozca de esta obra, será siempre ridículamente falsa y marginal. En rigor, todo lo que se puede decir del arte no se dice del arte, sino de algo que acompaña al arte. Lo cual no quiere decir que haya que perseguir un arte puro, ideal, descarnado, sino sencillamente que una verdadera obra de arte es precisamente tan concreta, tan poco "ideal", tan encarnada y viva, que sólo podemos referirnos a ella por alusiones y esquematizaciones, tan convencionales como las que nos sirven para hablar de una persona viva y concreta, que sólo mediante "la presencia y la figura" puede entregarnos su cálida individualidad irreductible.

Las novelas de Pavese son, precisamente, de esas obras que parecen tener un rostro vivo como las personas. Un rostro expresivo, al mismo tiempo comprensible y misterioso, que se nos entrega y nos escapa, que se parece a nosotros y, sin embargo, es "otro". Son de esas obras que parece que podemos mirar en los ojos, que parece que no sólo las miramos, sino que nos miran ellas mismas. Terriblemente concretas, individuales e inolvidables como un rostro humano, y sin embargo, como un rostro inagotables y cambiantes, tienen como las personas, esa sustancia viva e intransferible, ese "algo" irrepetible que es lo único de que podemos enamorarnos verdaderamente.

Y, sin embargo, el aspecto exterior que presentan superficialmente estas obras es casi el de una casual trivialidad, el de una compacta opacidad que es como la corporeidad material de un ser vivo. Pero apenas el ser vivo se mueve y expresa, apenas la novela articula y pone en dinamismo sus materiales aparentemente mecánicos, el conjunto se ilumina de una extraña aura, de una luz que dimana de su centro y que es lo que solemos llamar "espíritu".

Sólo que la percepción de este "espíritu" es, naturalmente, cuestión de sensibilidad, o, mejor dicho, de sentimiento. Y así como hay personas ciegas a la peculiaridad profunda, absoluta y, por decirlo así, metafísica de cada individuo humano; así como hay, por ejemplo, quien no perciba ninguna diferencia verdaderamente significativa entre dos mujeres, con tal de que sus cuerpos le gusten igualmente, del mismo modo ha habido quien ha visto en la obra de Pavese simplemente una continuación de la novela norteamericana moderna. Esta aparente semejanza quedaba subrayada, además, por el hecho de que Pavese, que vivió en los Estados Unidos, fué uno de los traductores en su lengua de estas novelas, y escribió incluso algunos ensayos sobre ellas.

Y, sin embargo, si prescindimos de esta coincidencia superficial, pocas novelas se parecen menos a una novela norteamericana que éstas de Pavese. Camus ha mostrado inteligentemente que la novela norteamericana contemporánea "se refiere a un hombre imaginario", al observar que hace "como si los hombres se definiesen totalmente por sus automatismos cotidianos", mutilación mediante la cual se obtiene una "unidad degradada"; porque "la vida de los cuerpos, reducida a sí misma, produce paradójicamente un universo abstracto y gratuito". "En ese nivel maquinal, en efecto —dice Camus— los hombres se parecen, y así se explica ese curioso universo en el que todos los personajes parecen intercambiables, hasta en sus particularidades físicas".

Los personajes de Pavese, en cambio (y este es seguramente el rasgo más impresionante de sus novelas), tienen una individualidad profunda y misteriosa, un algo indefinible pero inconfundible, que el autor sabe entregarnos con una maestría tan asombrosa que casi parece magia. Un personaje relata escuetamente, casi sin comentarios, algo que le ha sucedido, y a través de su lenguaje, de sus reacciones, de sus respuestas, de sus acciones, se nos va revelando maravillosamente su esencia más íntima, y al mismo tiempo, lo cual es más asombroso, la medida exacta en que su visión deforma los hechos, de tal modo que tenemos la sensación de poder reconstruir los hechos con más veracidad que quien nos los cuenta, haciendo con toda precisión el descuento de lo que corresponde a su visión particular. Una manera tan compleja y certera de entregarnos las cosas no puede, evidentemente, obedecer a puro cálculo; es propiamente lo que se llama inspiración, o sea instinto consciente. Nos encontramos así rodeados de una serie de personajes que, como sucede con todos los personajes de los novelistas grandes, tenemos la impresión de haber conocido personalmente.

Lo único que en Pavese puede parecerse a los norteamericanos es el estilo, y en el sentido más superficial de la palabra. Pero el estilo, que evidentemente no es el hombre sino su herramienta (es decir, su límite), le sirve al autor a modo de trasmisor para entregarnos otra cosa; y esta otra cosa decisiva es, en Pavese y en los norteamericanos, la más diferente del mundo. Pavese escoge —el estilo se escoge totalmente y por eso no es el hombre—, escoge la descripción impasible desde fuera. Pero es descripción desde fuera de una cosa sentida desde dentro. Relata objetivamente, sin juzgar, pero no por mecanicismo. Evidentemente es preferible juzgar a su personaje a dejarlo sumido en la más triste mecánica, porque juzgar es ya una manera de participar. Pero esta otra participación que no es impasible sino por su renuncia a colocarse por encima de aquello a lo que se entrega entrañablemente; esta abstención que no es ceguera sino amor, el amor que no sólo no es ciego sino que es lo único que no es ciego; esta participación es, sin duda, la más profunda y viva que puede tener un novelista.

Pavese nos describe lo exterior, pero contando sobre todo con lo interior, y contando precisamente tanto, que seguramente lo siente sagrado, es decir, como algo que es al mismo tiempo intocable y única presencia verdadera. Es significativo, por ejemplo, que en todas estas novelas (lo mismo en *Entre mujeres solas* y *El diablo en las colinas*, reunidas en un volumen que le valió, poco antes de su suicidio, un importante premio literario, que en *La luna y las fogatas*), un tema secundario, levemente esbozado, apenas tocado de vez en cuando, se revele de pronto al final del relato como el verdadero tema profundo de todo él. Así sucede con el suicidio de una muchacha que apenas aparece en *Entre mujeres solas*, con el amor de los dos jóvenes ricos y extraviados en *El diablo en las colinas*, y con el fusilamiento de Santina en *La luna y las fogatas*.

Debe notarse también que todas estas novelas están escritas en primera persona, relatadas por uno de los personajes. Esto es un artificio, por supuesto; pero, artificio por artificio, me parece éste, si puede decirse, un artificio natural, comparado con el del monólogo interior fotográfico, tan típico de la novela norteamericana. Un personaje que recuerda y relata, digan lo que digan los surrealistas, se parece más al hombre completo que un personaje que delira. Es menos "imaginario".

Así nos entrega Cesare Pavese ese mundo tan peculiar suyo, que produce una sensación parecida a la que experimentamos delante de las más auténticas obras maestras de la pintura: la de un diáfano misterio, luminoso como es el verdadero misterio (que no es oscuridad) y milagrosamente libre como es el misterio vivo; la sensación calurosa de participar en un significado nítido pero informulable: de que aquello significa algo, pero algo que no podemos expresar ni casi pensar, como no sea creando a nuestra vez. O acaso, simplemente, sintiéndonos vivir con silencio y pureza en la más secreta y desnuda fuente de nuestra existencia.

LIBROS

UN POETA HUMANISTA

Por J. FUSTER

I

CUALQUIERA que haya *entrado* en la poesía de Agustí Bartra [1] convendrá conmigo en que el primer objetivo acertado para definirla es el de *humanista.* Ya sé que la pretensión de definir, aunque sólo sea con adjetivos, una poesía implica la casi seguridad del fracaso, de una insuficiencia, por lo menos. Incluso puede parecer sacrílego acercarse al misterio poético queriendo fijarlo y reducirlo a fórmula. Quizás ocurre, en última instancia, que la *poesía* es, precisamente el residuo que escapó a la definición lograda y que, al mismo tiempo, la hizo posible. No importa. Muchas veces sentimos —lo siento yo ahora—, el impulso de llevar al ámbito frío de nuestras meditaciones una obra de creación, ajena y palpitante. El simple hecho de existir justifica este impulso: justifica esa gana de elucidar, de absorber y concebir la riqueza del poema y las virtualidades de su fuerza expresiva. No nos urge tanto, entonces, averiguar *qué es* esa poesía, como entender *qué dice,* qué nos dice. Se trata de adentrarnos en lo que suele llamarse el *mensaje* del poeta. Para mí —una de las convicciones que me son más caras— el mensaje del poeta es el poeta mismo. En el caso de Bartra, esto salta a la vista desde el primer verso. Nos hallamos, no ante una poesía de literato, hilada con pretextos esteticistas, pura —de un modo o de otro—; sino ante una poesía de hombre, de hombre entero y verdadero, que nunca es puro"; ante una poesía lanzada a misión, requerida por augurios y experiencia.

Si la he calificado de *humanista,* no olvido que así se añade al riesgo de la definición otro riesgo evidente: el de usar un término que pide, por su cuenta, nuevas precisiones. Sin embargo, lo creo insustituíble. Pocas palabras como *humanismo* han sido tan esgrimidas, zarandeadas y redescubiertas, en los medios intelectuales de nuestro tiempo. Ello, y la equivocidad de su significado, revelan que es una de esas palabras protagonistas del vocabulario de la época; señal o campo de una disputa entrañable, obsesión, meta, rabia. [2] Lejos de todo vínculo de erudito con las Humanidades —a eso le llamamos ya Filología—, abandonada toda ternura romántica por una Humanidad abstracta —a cuya supervivencia reservamos el nombre de humanitarismo—, los *humanismos* de hoy, en vasta y contradictoria variedad, tienen como sólo rasgo común la reposición del hombre. Nunca se vió ésto más en precario, más amenazado por sí mismo y por sus propios engendros y utopías, que en estos momentos. La circunstancia que vivimos es generosamente revolucionaria, quiero decir, problemática, problematizante: en su confusión se debaten, con todas las armas, el lugar y la figura del hombre. Metafísica y política, acción y confianza, todo se ordena, o se desordena, en torno a su destino personal y en torno a su destino ejemplar. Es el hombre, el hombre concreto —yo, tú, nuestros enemigos y nuestros amigos—, el hombre sin más, frente al cual toman partido las ideologías y las gentes, quien se erige por fin en única línea divisoria.

Este hombre concreto —lo saben todos los humanistas actuales— *es un hombre que ha padecido,* un hombre que padece, situado entre el odio y el miedo, aquí, con nosotros y en nosotros. Bartra se pone de su parte; mejor aún: se siente, él mismo, ese hombre. Acepta su lacerada condición, como hacen los demás humanismos angustiados, compartiendo con ellos el arranque trágico. El camino que cada humanismo intenta, el trecho que va de la miseria a la dignidad, está en Agustí Bartra ambiciosamente claro: cabría nombrarlo "la salvación de la poesía". ¡Con qué complacencia, con qué orgullo cordial miraría Joan Maragall a este último brote de su estirpe! Hay entre los dos poetas catalanes unas cuantas hondas coincidencias, que se resumen, al cabo, en la sustancial: ambos son hombres de fe, de fe en la vida como sola realidad segura. Su ascendencia es distinta, y su consecuencia también; pero la trayectoria, el aire, el empeño, son paralelas. Y ¿qué es la fe, sino la miga y el cauce de una esperanza? Más que "creer en lo que no se ve", la fe consiste en esperar lo que *todavía* no se ve. La esperanza constituye para Bartra aquella tierra madre donde crece la poesía, como en otros poetas lo es la desaparición, la esperanza al revés. También Maragall asumió, en sus años, el ministerio de la esperanza: la Cataluña renacida, el pueblo catalán de fines del XIX y principios del XX, fué un pueblo de "trabajadores esperanzados" gracias a él, gracias a los poetas. [3] Si la de Maragall —cristiano a su manera, y algo tocado de Progresismo además— era una esperanza *de,* la de Bartra, en cambio, es una esperanza *en.* Ahí radica su inicial disparidad.

Y no puede haber esperanza sin una resolución ética en el fondo. Una poesía desesperada —o de la desesperación— resultaría, en efecto, una poesía inmoral. [4] La de Agustí Bartra crea, sirviéndolos, sus propios valores morales: valores sencialmente vitales. Pocos poetas como él tiene la poesía catalana contemporánea en que sean tan explícitos y tan intensos los designios de trascender. Sin embargo, a diferencia de lo que acontece ser corriente entre escritores de igual carácter y empresa, esta militancia, este repudio de la gratuitidad, esta vocación hacia afuera, hacia los demás, no supone merma y dejadez de lo literario. Más bien empuja a Bartra a recuperar la forma, a cambiar lo que en ella hay de lúdico por una plenitud de dicción. De aquí su voluntad retórica, coherente con la madurez y la complejidad de sus contenidos. La predilección por los ritmos nobles, por la rima sabia, se aparta, pues, de cualquier veleidad de *retour* literario, literaturístico. La poesía de Bartra es un puro cántico, es decir, un grito organizado. Canta, no sólo porque imperativamente siente el impulso de cantar, sino de una manera primordial porque conoce el poder incantatorio de la música verbal, y quiere, a través de él, cumplir la función inmediatamente eficaz de toda poesía: comunicar. La forma la imagen, la palabra, no se quedan, empero, en el plano de lo instrumental, reducidas a medio, a vehículo. Maragall decía que el verso es un estado térmico del lenguaje; [5] un estado térmico del idioma, es en lo íntimo, la poesía. Forma, imagen palabra, son eso : temperatura, cadencia más que cadencia. Sólo así se comunica el poeta. Es lo que busca Bartra: construir el espacio incierto, el extremo cálido en que un hombre —él— se encuentra con los demás hombres, los identifica y se los identifica.

II

André Rousseaux, comentando a Malraux, ha hecho una aguda distinción entre *littérature du salut* y *littérature du bonheur.* [6] La nomenclatura es bastante expresiva. Aunque discrepo en parte de los conceptos de Rousseaux, no creo que se les pueda negar, en sus líneas generales, clarividencia y oportunidad. Esos dos linajes de escritores, reconocible a simple vista en el panorama actual de nuestras literaturas, puede rastraerse con nitidez en el curso de los siglos. La distancia entre ambos grupos existe ya, rotunda, en el punto de partida de sus concepciones del mundo. Para los del primero, lo que hay en juego es la suerte del hombre, alzada frente a la eternidad, frente a los demás hombres, frente a sí mismo. El problema teleológico se halla tácito o expreso tras cada uno de sus escritos. La *salvación* que propongan —si la propo-

nen, porque lo fundamental no es el haber encontrado una solución, sino el haberse propuesto el problema—, la salvación, digo, responde, naturalmente, al sentido profundo del pensamiento de cada autor, y será sobrenatural o no. Los ejemplos, antagónicos para mayor claridad, acuden fácilmente a mi memoria: Nerval, Rimbaud, Lautréamont, Maragall, Rilke, Claudel, Eliot, Sartre, Kafka... La literatura *du bonheur,* por su lado, atiende al trozo más próximo del hombre, a su tiempo —significando su duración intrínseca—, y limita sus problemas y sus proposiciones al modo de aprovecharlo. La felicidad es el arte de lo que vulgarmente entendemos por aprovechar el tiempo. Un epicureísmo, más o menos vergonzante, anima a toda esta literatura. Como todas las clasificaciones literarias, la de André Rousseaux excluye el rigor en su aplicación, y tropezamos con los casos ambiguos o matizados que, sin desmentirla, la exceden. El mismo crítico cita a André Gide, vacilante y devorado a la vez por las ideas de salvación y de felicidad.

De lo que no cabe duda es de que a Bartra hay que colocarlo en las filas de la salvación. La salvación, he dicho ya al principio, *por* la poesía. No la salvación *en* la poesía, que eso resultaría un escapismo más, una de esas frecuentes morfinas literarias. Porque es *en* la vida y *en* el espíritu, entendidos casi a la manera de Maragall, donde el prodigio ha de realizarse.

Dorm! La mort no existeix. Tota caiguda canta
—dorm!— l'ànima que puja... [7]

El poeta siente la vida, la toca, en el dolor del hermano, en el campo desplegado con trigos o banderas, en la vela, en la joven que pasa con la falda alegre, en el pájaro, en la estrella. Las imágenes y los escenarios de Bartra —especialmente en *Màrsias i Adila,* el poema que representa hasta hoy, con mayor exactitud, su propósito literario— proceden de una larga comunión con el mundo: la naturaleza es su léxico. Ella, transcrita en su esplendor, confiere al verbo del poeta la gran plasticidad clásica, mediterránea, de una sencillez elemental preciosa. La naturaleza es su léxico; el espíritu su sintáxis. Con insistencia, estos versos cantan la fecundidad: la de la tierra, la de la mujer, la de la sangre vertida. Y fecundidad supone futuro, un más allá terreno: la vida incesante, la vida perdurable de que no hablan las teologías. El poeta tiene la evidencia del misterio de la continuidad, y se ciñe a ella:

Sóc la profunda llera d'on s'alça la nissaga [8]

hace decir a Adila. Ese futuro bartriano, por tanto, sobrepasa la simple fatalidad biológica: la vemos exaltada con vindicaciones y deseos. Es el porvenir donde se ha de verificar aquel "advenimiento de las antorchas" por que se pregunta en el *Poema del Hombre*: [9] en sus dominios se ha de hacer la luz, la luz que el poeta prepara, que ayuda a nacer a través de la desolación, del amor, del pánico, del heroísmo, de todo.

Porque la continuidad de la vida es una continuidad de hombres, esto es, del espíritu. La muerte no representa en ella un papel decisivo, "metafísico". Como ha observado, sagaz, Jordi Vallès, el poema en que Bartra canta su propia muerte —*Ningú no ha pensat en la meva mort*— es más bien un canto a la vida, [10] a la imposibilidad pletórica, genesíaca y dulce de la vida. (Y, sin embargo, nadie, mucho menos el poeta, es un mero "episodio", un paisaje fugaz a la vera del río vital.) No es la muerte, en consecuencia, sino el dolor —o la muerte también, en tanto que forma de dolor—, el punto de prueba, en el cual la vida se redime o se despeña. Ante este dilema parece claro por qué la literatura *du bonheur* deviene ineluctablemente pesimista, pese a cualquier apariencia. El dolor es todopoderoso, se le remedia, pero reaparece, polimorfo, sorprendente, insaciable. (Puede aplicársele lo que Lutero decía del pecado: es como la barba, que se afeita y vuelve a crecer.) Sólo el espíritu lo supera, lo reabsorbe, en sí y canjea. La insatisfacción secreta, el gusto de ceniza y acíbar de toda carne sin espíritu, transita esa literatura de la felicidad: la de Rabelais, de Voltaire, de France, de Huxley. La *du salut* puede ser igualmente amarga, pues oscila entre la esperanza y la desesperación; pero siempre hay en ella, por lo menos, un ansia de verdades completas, de llegar a la puerta definitiva, y en esa aspiración se carga de alcances y de lucidez. La poesía de Agustí Bartra lo refleja así. Gira sobre el eje de una intuición redentorista. Cuenta con el hombre miserable, con su dolor y, por encima de todo, con su resurrección: con la resurrección del hombre en los otros hombres, en los hombres que obtendrán, por fin, el sumo cumplimiento cuando

La paraula serà cant,
el pas, dansa.
I els homes aniran, lentament,
vers el somni de les verges. [11]

Vaticinar es una de las profesiones del poeta, la más gloriosa. Pero sólo vaticina quien no ha perdido contacto con la placenta religiosa del mundo. (Además de que la esperanza es, por su misma esencia, religiosa.) La religiosidad de Bartra es el panteísmo de los poetas mediterráneos, de las ancianas literaturas, de los misticismos. [12] La naturaleza, en nuestro poeta, se articula en un antropomorfismo vibrante, en una fabulación permanente, transmutadora. Y tanto por una exigencia interior como por afán de eficacia, su poesía había de saltar del símbolo al mito. Símbolo y mito acogen y enseñan las constantes afirmativas del poeta. *Yo contengo una multitud,* escribió Walt Whitman. [13] Bartra siente la urgencia de contenerla, de poseer una: quizás la multitud de mañana. Contenerla es encarnarse en ella. Sus mitos son sus vaticinios. Y los vaticinios se cumplen, más que por la previsión que quien los dicta, por el contagio y por la potencia inductora de las palabras sagradas. Si la multitud de hoy se niega a recibir lo que el poeta le da, no sabemos qué hará con ello la multitud del futuro. Nos consta, no obstante, que la voz que clama en el desierto pertenece ya al ciclo de la Buena Nueva. Bartra escribe sus versos sobre el porvenir inescrutable con la creencia de que *tiene* que ser escuchado, de que ha de ser escuchado por *muchos.* Y nunca una palabra de poeta, una palabra como la suya, cayó en suelo estéril.

III

Bartra halla en la épica la vía justa para la explanación de sus mitos. Resulta casi obligatorio confrontarlo con los precedentes literarios de la literatura catalana moderna, aunque sólo sea de manera sucinta. De Verdaguer, por ejemplo se, halla lejos: en cuanto a mentalidad y talento, y en cuanto a disposición literaria. La épica de Verdaguer, elaborada sobre nombres y peripecias desprovistos de sangre lozana, se mantiene fiel a la estética romántica, grandilocuente, espectacular y sin ilación directa con la realidad. En cambio, vuelvo a ver a Bartra cerca de Maragall, del Maragall que nos dió *El Comte Arnau* y *Don Joan de Serrallonga.* [14] Los mitos de Maragall son todavía leyenda, pero en ellos lo arqueológico aparece ya vencido, tragado, por la re-creación lírica que hace el poeta, incorporándoselos a sus intenciones. Estas intenciones me parecen evidentes: basta que nos fijemos en el nietzscheanismo que alberga el tipo del conde Arnau, para comprenderlas; basta, igualmente, para eso, recordar la virtud salvadora que Maragall confiere a la canción legendaria —la que canta, descantándola definitivamente, *una noia amb la veu viva*—, virtud que es la fuerza liberatriz de la vida, la redención suprema. Ahí arraiga también el mito bartriano: en el trance donde la vida toma conciencia de sí misma, donde espíritu y vida son una sola cosa. Maragall, sin embargo, no inyecta a sus *Visions,* al menos a las míticas, un destino de excitación y arrebato sobre el pueblo que ha de leerlas, en tanto que pueblo, en tanto que *multitud viva.* Es curiosa esta renuncia de Maragall, cuando la obra íntegra del gran poeta pretendió ser, y fué, una inmensa presión sobre el alma de Cataluña. Esto explica, en última instancia, porque los mitos maragallianos son más metafísicos que sociales.

Agustí Bartra procura en los suyos una síntesis distinta: una síntesis de la tensión metafísica y la aventura colectiva. Se homologan, así, con las creaciones de gran parte de la novelística europea contemporánea. Pienso en los héroes de Kafka, de Malraux, de Greene, de Camus. Excepto en el caso de Kafka, y en algún otro, en los que la novela limita con la alegoría, estos personajes acentúan su individualidad, sus características temporales, al condenar cualquiera de esas preocupaciones totales que nos asaltan cada día, y condensarla de manera extrema, agónica, insoslayable. Naturalmente, el héroe de la novela es extraído de una despiadada indagación de la actualidad. El del poeta, por el contrario, nace de la vivencia y la videncia del futuro. Representativos, lo son ambos en un grado semejante: en el grado en que, como personajes y como mitos, realizan lo particular universal, según suele decirse. Prescindo, al anotar todo esto, de los efectos que a la larga puedan tener, o no, dicha novelística y la poesía de Bartra. Sólo me importa, de momento, el hecho literario en sí.

Los mitos de Bartra se nutren de la realidad turbia y tremenda que estamos viviendo y no en balde el poeta la ha vivido en los azares más penosos. Pero tocan, por la otra punta, la ribera invisible que su esperanza quiere hallar. Mitos disparados a suscitar un Mito, a hacernos participar de ese Mito que es, realmente, una esperanza poética.

Reviuran en la glòria de la patria insepulta... [15]

dice de Màrsias y de Adila. La patria, la Cataluña que el poeta ama desde la le-

janía, es una de las caras del Mito múltiple, de la Gran Esperanza. Una de las caras. Porque la patria, en estos versos, se clarifica —se cualifica: no es la Cataluña sensible, la de la *enyorança* instintiva,[16] sino otra, ideal, refundida por el anhelo y la lengua del poeta: el Mito seductor para los que, como yo, comulgamos con Bartra en un mismo idioma. Y todas las patrias están repetidas en la Cataluña bartriana, como todos los hombres en Màrsias —y en Adila, y en Ruth... No sería improcedente preguntarnos ahora hasta qué punto el exilio determina esta poesía, toda ella.

Em saps perdut per les illes, mossegant la
delicada arrel del teu nom...[17]

Y preguntarnos hasta qué punto cualquier poesía se crea desde un *exilio*. Si el mito es posible —y esto vale tanto para el mito culto, literario, como para el mito espontáneo y tribal, que estudian etnólogos y sociólogos—, se debe a la existencia de un déficit humano, de una ausencia, de un vacío que demanda ser colmado. El mito poético no suple: conmina, despierta, induce, arrastra.

Jo només visc per l'entrada lluminosa dels teus
ocells en els graners del món,
per la resurrecció exacta de la teva veu entre
les escumes.[18]

Cito sólo la patria, pero el lector puede reconocer con facilidad las demás caras del mito, los otros mitos que enervan la poesía de Agustí Bartra. Su desarrollo es épico más por la calidad heroica e insigne, que por ajustada denominación literaria. Hace años que la única épica producida por nuestras literaturas —una épica sin ciertas ventajas de la antigua y con nuevas virtudes— es la novela. Un esfuerzo de reinstauración del género, como el que se impone Bartra, se ve obstaculizado por los sutiles incentivos de una tradición inevitable. Esta tradición, en la poesía continental de Europa, es lírica. Y Bartra es, orgánicamente, un lírico. Su épica carece de la fluencia narrativa clásica. Tiende, sin duda, a un remansarse moroso en hechos y momentos densos de vigor lírico. *Màrsias i Adila* es una sucesión de estampas estáticas que, manteniendo su viva unidad, vale cada una por sí como poema autónomo y significante. De donde su poesía adquiere una vigencia particular, por encima del poder que él se busca con el coraje épico. Si fracasase en tal porfía, siempre quedará, en nuestro recuerdo y en nuestras antologías, el lírico crudo y desnudo que hay en Bartra.

J. Fuster.

NOTAS

1 Bibliografía de Agustí Bartra.

2 Los sarcasmos que J. P. Sartre pone en boca de uno de sus personajes (*La Nausée*, Ed. Gallimard, pág. 149) suponen, más que la negación del humanismo, lo que en las acepciones acostumbradas de éste rechaza el filósofo francés. Por lo demás, yo uso aquí el vocablo *humanismo* dándole una anchura excepcional. En su coto no sólo cabe, sino que realmente incluyo las distintas modalidades existencialistas, desde Kierkegaard a Sartre y Camus (vid. de este último *L'homme revolté*). Emmanuel Mounier (*Introduction aux éxistencialismes*, Ed. Denoël, 1947, prólogo) ha caracterizado todas ellas "como una reacción de la filosofía del hombre contra el exceso de la filosofía de las ideas y de la filosofía de las cosas".

3 Vid. *Epistolario entre Miguel de Unamuno y Joan Maragall* (Barcelona, Ed. Edimar, 1951) "No cree usted en los bárbaros que le rodean —escribe Maragall a Unamuno (pág. 72)—, ni en sus hermanos, ni en nosotros; y a todos dice las verdades, pero sólo las amargas, que son las únicas que siente. Pues yo en nada le niego la razón y, sin embargo, no me entristezco, porque espero. He aquí todo el secreto. Este es también el secreto de la fuerza actual de Cataluña: es un pueblo que espera. Tiene todos los defectos y todos los excesos que usted dice y muchos más; pero espera, y ésta es toda su fuerza... Esta fuerza, la esperanza —podemos decirlo sin falsa humildad y sin falso orgullo— se la hemos dado —o despertado, mejor— nosotros los poetas, cada cual en su medida."

4 "Todo lo que tiende a deprimir la fe en la definitiva bondad de la vida es inmoral", escribe, radicalmente, Maragall (*Obres Completes*. Ed. Selecta, Barcelona, 1947; pág. 916).

5 *Elogi de la poesia*, en *Obres Completes*, pág. 574.

6 *Littérature du Vingtième Siècle* (París, Ed. Albin Michel; vid. el ensayo titulado *La révolution d'André Malraux*, en el vol. III, pág. 65 y ss.).

7 *Màrsias i Adila*, pág. 63.

8 *Màrsias i Adila*, pág. 152.

9 *L'arbre de foc*, pág. 158.

10 Jordi Vallès: *Suite poètica. La poesia d'Agustí Bartra* (México, 1946) El poema se reproduce en la página 80 de este libro.

11 *L'arbre de foc*, pág. 67.

12 Vid. la nota de "Arnau de Ribesaltes": *Un esbós d'A. Bartra*, publicada en *Occident*, núm. 1 (Génova, mayo, 1949). "Bartra es también un místico, pero no un místico de Cristo, sino de Pan; es, el suyo, un misticismo áureo, radiante, solar."

13 No recuerdo la procedencia exacta de esta frase, pero, desde luego, puede pertenecer, tan típica es, a cualquier poema de Whitman. Y ya que salió el nombre del gran poeta norteamericano, aludiré a la conexión que, con su poesía, tiene la de Bartra. Deliberadamente, en el texto, he evitado cualquier referencia a influencias y semejanzas literarias, porque las estimo cominerías para eruditos. Lo que sí me interesa destacar, aunque sea sólo de paso, es que la poesía de Bartra parece creada en un diálogo constante con Whitman y Maragall. El título de uno de sus primeros libros, *Cant Corporal* (Barcelona, 1938), es, ya —y también el contenido— una réplica a ambos poetas.

14 Vid. su libro *Visions*, en *Obres Completes*.

15 *Màrsias i Adila*, pág. 206.

16 Vid. *Oda a Catalunya des dels tròpics*, *L'arbre de foc*, pág. 56:
Entre aquell febrer i aquest novembre,
l'enyorança no.
No l'enyorança d'ulls immòbils i lentes llàgrimes,
sinó la difícil duresa del temps, ja sense espera,
que fa navegables els records...

17 Id., pág. 57.

18 Id., pág. 58.

Leopoldo Zea. *La Filosofía en México* (Dos tomos). Biblioteca Mínima. México, 1955. 261 pp.

Se reúnen aquí una serie de artículos publicados por el autor, bajo el mismo título general, en 1947; pero como estos artículos hacían referencia sólo a la filosofía contemporánea de México hasta ese año, sin tocar las actividades anteriores ni, por supuesto, las posteriores, han sido complementados con un ensayo que contiene un *Esquema para una historia del pensamiento en México*, donde Leopoldo Zea ofrece un viaje más completo por el campo de la filosofía mexicana desde la Colonia. La obra contiene asimismo una parte de la conferencia sobre *La Filosofía contemporánea en México*, leída por el autor en la pasada Feria del Libro.

El ensayo y el fragmento de la conferencia, nos dice Leopoldo Zea en el prefacio, completan así el panorama de la filosofía en México en términos asequibles a un público que no está obligado a un conocimiento académico de la Filosofía.

En efecto, para el lector que no se haya propuesto la empresa de penetrar el enjambre terminológico e ideológico de las corrientes filosóficas que irrumpen dentro de la carrera cultural de nuestro medio, será bastante útil el manejo de este libro que, si no representa un registro riguroso del trabajo desarrollado en México por todos los estudiosos de la filosofía, sí es una buena crónica de las inquietudes más importantes de las últimas épocas y de sus más destacados antecedentes y representantes.

Al final, en el capítulo titulado *Los últimos años*, Zea hace una breve reseña de los trabajos y los estudios hechos por las generaciones jóvenes de escritores y filósofos como son: Emilio Uranga, Luis Villoro, Joaquín MacGrégor, Ricardo Guerra, Jorge Portilla y otros.

En el capítulo dedicado a la fenomenología se hace una sucinta indicación de las características generales de la teoría de Husserl y se anotan los trabajos de los investigadores que han contribuído en México al conocimiento de esta teoría (Antonio Caso, Joaquín Xirau, Recaséns Siches, José Gaos, etc.).

Al hacer el comentario de las *Meditaciones Cartesianas*, breviario de la filosofía de Husserl, nos dice Leopoldo Zea, hablando del problema del solipsismo en este filósofo: "Husserl no teme quedarse solo, porque de hecho sabe que tal soledad es imposible. No teme a los sueños, a las fantasías. Esos sueños y fantasías, al final de cuentas, son datos que se ofrecen a la conciencia", y más adelante: "El hombre moderno temía a los sueños, quería que su vida fuese clara y distinta; en cambio el hombre actual no parece temer a los sueños, porque al fin y al cabo los sueños son también una realidad. Lo que al hombre actual importa es vivir, sin preocuparse de que esta vida sea un sueño o una realidad. Parece como si dijera: ¡Si la vida es un sueño, vivamos el sueño!"

Ante esto, cabría preguntarse: 1º, ¿hasta qué punto Husserl, con su famosa *esfera de pertenencias*, logra en su quinta meditación salvarse del solipsismo? ¿en qué medida escapa por el cedazo de la segunda reducción fenomenológica la certeza del ego existencial para dejar sólo, como diría Sartre, la del ego empírico? y, 2º, ¿qué tan riesgoso es aplicar entonces la *epojé* (método, abstracción), si en esa forma es posible marcar toda la cara de la realidad con el signo interrogativo? ¿no estaremos tratando de huir de la abrumadora, aplastante corporeidad que nos circunda para, en vez de *vivir el sueño* como vida, soñar la vida como sueño?

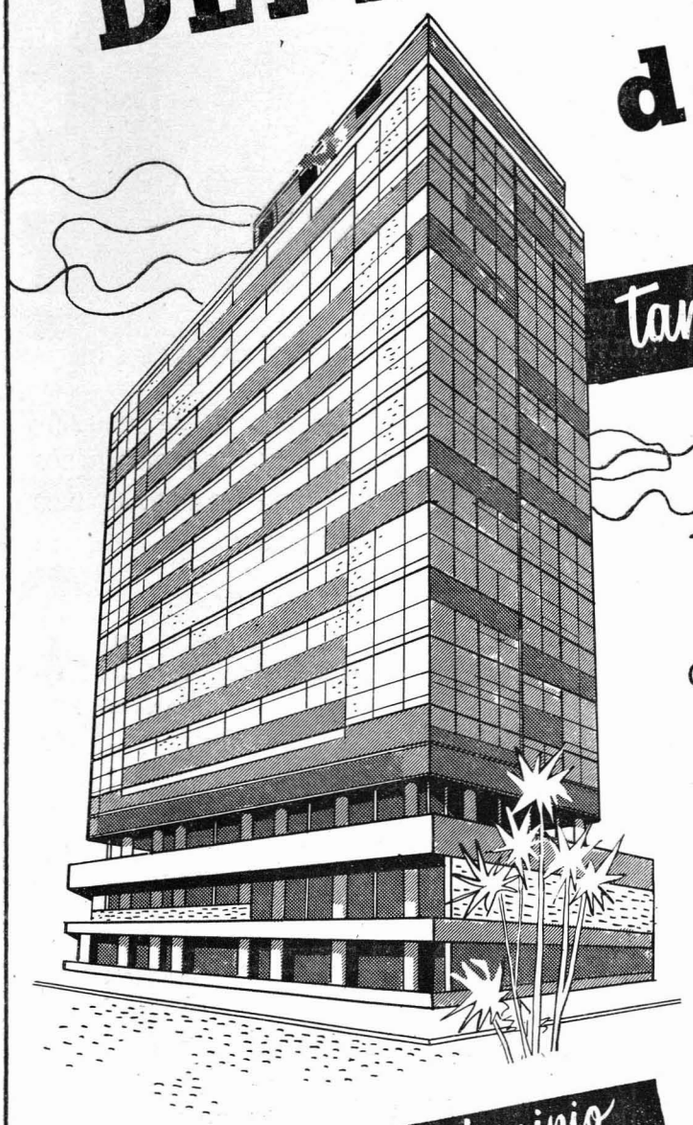
E. L.

Obras Completas de Sor Juana Inés de la Cruz, III, Autos y Loas. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Biblioteca Americana, 27. Serie de Literatura Colonial. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 746 pp.

Después de los dos tomos de Lírica, *Personal* y *Coral*, ahora aparece un tercero de Dramática, *Autos* y *Loas*. La mayor parte de estas piezas han sido ignoradas durante mucho tiempo por el público, aun por los mismos eruditos y conocedores de la obra de Sor Juana. Sus autos son tres: *El divino narciso; El mártir del sacra-*

DEPARTAMENTOS de *Lujo*

También a un paso del "Angel"



esquina
Reforma y Varsovia
precisamente
en la ZONA ARISTOCRATICA, **donde más rápido sube de valor la propiedad inmueble.**

COMPRE SU DEPARTAMENTO O SU LOCAL COMERCIAL en este bello edificio que contará con todo el confort que la vida moderna exige.

...otro edificio de Condominio

¡PAGUELO COMO RENTA EN 10 LARGOS AÑOS!
¡APARTE SU DEPARTAMENTO DE LUJO O SU LOCAL COMERCIAL AHORA MISMO!
LIMITADAS OPORTUNIDADES

TODOS LOS DEPARTAMENTOS DE LUJO Y DESPACHOS DEL EDIF. GUADALQUIVIR SITUADO FRENTE AL EDIF. VARSOVIA ESTAN TOTALMENTE VENDIDOS.
SOLO QUEDAN LOCALES COMERCIALES.

Invierta en la UNICA AVENIDA QUE *tiene "angel"*

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

INFORMES: 36-52-60
REFORMA 503 - 2o. PISO

CP-32

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE

dice: *Martha Roth*

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

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

75-54

HECHO CON LANOLINA Y COLD-CREAM

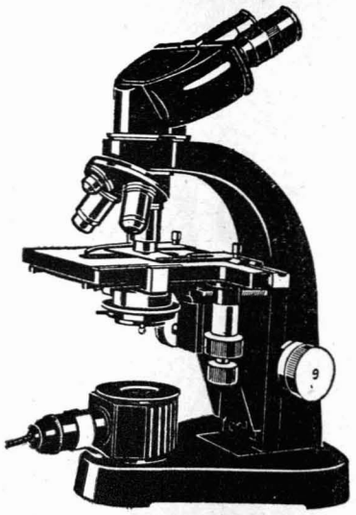
PERFUMADO INTENSAMENTE

Yo necesito AZUCAR

El niño que juega,
gasta energías.
Para recuperarlas necesita
de un energético de acción
inmediata.
El energético mejor del mundo
—y el más barato— es el azúcar de caña
Pregunte a sus chicos si les gusta el azúcar
—¡les encanta!

Déjelos tomar azúcar!

Leitz



MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
, POLARIMETROS
etc., etc.
y una línea completa de aparatos para el
LABORATORIO
ESTUFAS DE CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS LEITZ N. Y., 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.

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!

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

PEPSI-COLA

Calle Doce Nº 2,840. Tels.: Eric. 01 Pepsi-Cola
Clavería Sur. Mex. 38-24-65.
MEXICO 16, D. F.

INDUSTRIA NACIONAL QUIMICO FARMACEUTICA, S. A. DE C. V. y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN	5 de Febrero No. 174
CASA BAYER	San Juan de Letrán No. 24
COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS	Insurgentes Norte No. 200
DIVISION DE INSECTICIDAS	Atenas No. 40
DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA	Av. de la Paz y Tecoyotitla
FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"	Calzada de la Viga No. 54
INSTITUTO BHERING	Av. de la Paz y Tecoyotitla
LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION	Lomas de Sotelo, Tecamachalco, D. F.
LABORATORIOS CODEX	Nardo No. 75
LABORATORIOS FARQUINAL	Nardo No. 185
MERCK-KNOLL-SCHERING	Benjamín Franklin No. 146

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 LITERATURA ESPAÑOLA
E
HISTORIA DE LA LITERATURA 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 1, D. F.

SIEMPRE PRODUCTOS DELHER DE CALIDAD ADELANTE

Delher, S.A.

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

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

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS $ 149,530,031.93

Aut. C. N. B. Of. Nº 601 - 11 - 8068 - 9 - 3 - 54.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.* Por Eduardo García Máynez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México* Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica.).* Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la filosofía.* Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.* Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.* Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.* Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.* Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.* Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.* Por José Gaos.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.* Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.* Por Luis Garrido.
13. *El hipocratismo en México.* Por J. J. Izquierdo.

Imprenta Universitaria

REVISTA

ARTES

DE MEXICO

NUMEROS

8y9

La danza en México

TEXTO EN INGLES

DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS

UNICAMENTE CONSERVAS DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE JACQUES Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.
Administración.
Justo Sierra 16.
México, D. F.

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

Nombre . . . . . .

Domicilio . . . . . .

Colonia . . . . . .

Ciudad . . . . . .

País . . . . . .

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

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

SERIE LETRAS

VOLUMENES PUBLICADOS

1. ANDRÉS HENESTROSA: *Los hombres que dispersó la danza.*
2. ALFONSO GUTIÉRREZ HERMOSILLO: *Teatro.*
3. ALFREDO R. PLACENCIA: *Antología poética.*
4. WILBERTO CANTÓN: *Posiciones.*
5. AMADO NERVO: *Un epistolario inédito.*
6. JESÚS ZAVALA: *Manuel José Othón, el hombre y el poeta.*
7. ELENA MOLINA ORTEGA: *Ramón López Velarde, estudio biográfico.*
8. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *El don de febrero y otras prosas.*
9. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Poesías, cartas, documentos e iconografía.*
10. RAMÓN LÓPEZ VELARDE: *Prosa política.*
11. MARÍA DEL CARMEN MILLÁN: *El paisaje en la poesía mexicana.*
12. AMADO NERVO: *Semblanzas y crítica literaria.*
13. BERNARDO ORTIZ DE MONTELLANO: *Sueño y poesía.*
14. GILBERTO OWEN: *Poesía y prosa.*
15. NINA CABRERA DE TABLADA: *José Juan Tablada en la intimidad.*
16. JOAQUÍN ANTONIO PEÑALOSA: *Francisco González Bocanegra. Su vida y su obra.*
17. JULIO C. TREVIÑO: *Antología Mascarones* (Poetas de la Facultad de Filosofía y Letras).

Imprenta Universitaria

mento, San Hermenegildo; El cetro de José. Y, sus loas 18, de las cuales aquí aparecen 16.

Los caracteres de este volumen, que con tanto acierto planeó Méndez Plancarte, son los mismos que los de la Lírica: la modernización de la ortografía; la numeración marginal para simplificar el sistema de referencias; las notas reunidas en un sólo cuerpo al final de la edición.

El origen y el perfil del Auto Sacramental son inciertos. El teatro religioso europeo nació en la Alta Edad Media. Se transformó en España recién constituída la fiesta de Corpus en una pieza dramática con que se celebraba dicha solemnidad, cuyo tema generalmente aludía a la misma. No fué hasta el XVI cuando se constituyó ese género dramático, exclusivo de la literatura en español, y que, Valbuena Prat describe como una: "Composición dramática, en una jornada, alegórica, y referente a la Eucaristía", y no define, ya que estas características no son siempre constantes. La nómina de los cultivadores de autos es muy extensa, lo mismo la época de su florecimiento, va desde Gil Vicente y los "Autos Viejos", en constante ascenso, hasta sus dos máximos exponentes, Lope de Vega y Calderón, con este último llega a la madurez, para luego terminar con el decreto que prohibe los autos. Los misioneros introdujeron el teatro religioso a la Nueva España, aquí se cultivó en castellano y en varios idiomas indígenas durante los siglos XVI y XVII.

La loa, como lo indica su nombre, fué en su origen un prólogo laudatorio de la pieza dramática que precedía; pero con el tiempo se independizó para llegar a ser una alabanza de cualquier persona o cosa, o a desarrollar un tema cualquiera, divino o profano. Calderón fué quien le dió esa forma, elevada o independiente, que está al nivel del auto.

Méndez Plancarte opina que la obra dramática de Sor Juana está muy influída por la de Calderón, quien lleva el auto a su cumbre temática y formal; pero la mexicana iguala si no supera a su modelo en este género que ejerció con especial afecto, por ser una cátedra viva de religión escenificada por medio de la poesía y la música.

C. V.

José Rosas Moreno, "Libro de Fábulas". Con prólogo de Ignacio M. Altamirano. Biblioteca Mínima Mexicana, Vol. 11. México, 1955. 160 pp.

El origen de la fábula es tan antiguo, que la hace contemporánea de la epopeya. Se comprende que en lo que respecta al fondo, ha de haber nacido en la imaginación del hombre a la par que el impulso de hacer perdurables las enseñanzas del sentido común. En la India se le dió pronto, de manera espléndida, su definida forma literaria. El apólogo oriental llegó a Europa después de haber hecho escalas sucesivas de una a otra lengua: de la sánscrita a la persa; de allí al árabe y del árabe al hebreo, al latín, al castellano... No importa lo difícil del camino que hubo de recorrer, el apólogo oriental llegó con todos sus bríos a Europa, y allí todavía los renovó. La influencia de "Calila y Dimna", la colección de fábulas traducidas del árabe al castellano por orden de Alfonso "el Sabio", señoreó la literatura de la Edad Media, y la rebasó por encima de los siglos. De don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, a Lafontaine y don Tomás de Iriarte, la huella de "Calila y Dimna" es constante y evidente. En tanto que su grandiosa contemporánea, la epopeya, fue desmenuzada, la fábula se conservó tan entera como en sus mejores días.

En México tuvo este género un excelente cultivador: José Rosas Moreno. José Rosas Moreno (1838-1883) produjo obras dramáticas y trató de aclimatar en México el teatro infantil; pero sus trabajos más notables son sus fábulas, algunas de las cuales tradujo al inglés el poeta Bryant.

El "Libro de Fabulas" de José Rosas Moreno, hoy editado por la Biblioteca Mínima Mexicana, incluye un prólogo debido a la pluma de Ignacio M. Altamirano. Tratando de demostrar que el apólogo sigue teniendo vigencia como medio de expresión aun donde las leyes permiten decir sin disfraces cuanto se considera justo, el prologuista asienta: "De modo que una de las razones que hubo en las naciones primitivas e incultas para usar el apólogo como recurso de persuación, existe todavía y seguirá existiendo: a saber, la ignorancia y el candor infantil."

Además de la utilidad, el apólogo posee indudable valor estético. Independientemente de que en la infancia nos haya inclinado a aborrecer el vicio, en la edad adulta nunca dejará de producirnos un movimiento de ánimo parecido, tal vez, al que nos causaría la imagen de ciertas almas reflejada en un espejo convexo.

Ignacio M. Altamirano recomienda las siguientes fábulas: la VII, la XIII, la XIV, la XVI, la XVII, en el libro primero; la I, la XII, la XVII, en el libro II; la I, la XII, la XIII, en el libro tercero; y la I, la II, la III, la VII, la XI y la XIX en el libro cuarto. Como actualmente casi no habrá en México nadie que no las haya conocido antes, pocos serán los que se lleven una sorpresa leyéndolas; pero en cambio muchos hallarán motivo para despertar calladas reminiscencias, operación quizá más grata que enfrentarse con una idea nueva.

A. B. N.

"Los Mejores Cuentos Policíacos Mexicanos", escogidos por María Elvira Bermúdez. Biblioteca Mínima Mexicana. México, 1955. 144 pp.

Hay en esta colección un cuento excelente y otro que pudo ser muy bueno.

El primero, titulado "El Príncipe Czerwinski", es de Antonio Castro Leal. Escrito de manera que la ironía burbujea saludablemente en él como el gas en un oportuno vaso de agua alcalina, despierta interés y tiene un desenlace sorpresivo y plausible. Curioso caso de asesinato sin asesino, que se explica por el hecho de que el autor del homicidio fue el propio Gobierno Polaco. Y así como en su tiempo se dijo: "No hay papa hereje ni rey traidor", nosotros podemos decir que no hay Gobierno asesino.

El cuento que pudo ser bueno, es "El Caso del Usurero"; su autor, Rubén Salazar Mallén. Tiene el defecto de no haber terminado a tiempo. Si se hubiera precipitado el desenlace cuando todos juntos, los investigadores y el criminal, hacían una inspección de la oficina del usurero, ni la tensión ni la lógica padecerían menoscabo. Diferido el desenlace, en cambio, sobrevienen incidencias desdichadas. Una de ellas, la más grave: que el asesino, siendo él tan avisado, llevaba en la bolsa la pistola homicida, que a tanto riesgo había logrado rescatar.

En el prólogo de esta selección, María Elvira Bermúdez dice, y dice muy bien: "... el escritor policíaco está obligado a confundir y a convencer a un tiempo a sus lectores sin vulnerar en lo mínimo las reglas de la lógica." Por desgracia la lógica suele hacerse cómplice de quien tiene interés en vulnerarla. De tal complicidad se resienten casi todos estos cuentos; que si a veces consiguen confundir al lector, nunca logran convencerlo de nada.

¿Habrá que admitir que este género literario es terreno prohibido para los escritores mexicanos? María Elvira Bermúdez afirma, en el prólogo del libro, que el mexicano no respeta a la justicia; y asimismo que, "sin contar con los elementos de fondo (aplicación de un principio de justicia) y de construcción (coartada) que la integran, es imposible hacer literatura policíaca". Pongamos, de acuerdo con lo que ella misma dice adelante, que no sea imposible escribir en México buenos cuentos policíacos.

Pero sí, lo vemos, es muy difícil.

A. B. N.

Johanna Faulhaber, "Antropología Física de Veracruz". Gobierno de Veracruz 1950-1956. Talleres de la Editorial Cultura. México, 1955. Dos tomos, 242 pp. y Cartografía.

El Departamento de Antropología del Estado de Veracruz ha concedido gran atención al desarrollo de las cuatro ramas básicas de esta disciplina; a saber, antropología física, arqeuología, etnología y lingüística. Sin embargo, dando a la antropología física una especial importancia, se ha aplicado a investigar las características de la población total del Estado, y no únicamente las de los grupos indígenas; lo que quiere decir que ha englobado en su programa de estudio a mestizos, criollos, negros, y a los inmigrantes franceses e italianos establecidos en San Rafael y Manuel González.

Esta obra presenta los resultados de la investigación que sobre antropología física realizó la Comisión de Geografía, fundada por el licenciado Marco Antonio Muñoz, Gobernador de Veracruz. Incluye una Introducción de Jorge A. Vivó, Jefe de la mencionada Comisión de Geografía; un Prólogo de Eusebio Dávalos Hurtado, Director del Museo Nacional de Antropología, y una nota de José Luis Melgarejo a la Carta Etnográfica que él mismo levantó siendo Jefe del Departamento de Antropología del Estado de Veracruz.

El material de que trata aparece distribuido en seis capítulos, dentro del primer tomo, de la manera siguiente: Capítulo I, "Generalidades"; Capítulo II, "Características Generales"; esto es, edad, estado civil y número de hijos, ocupación; Capítulo III, "Caracteres Fisiológicos": temperatura corporal, frecuencia del pulso radial, tensión arterial; Capítulo IV, "Caracteres Descriptivos": color y textura del cabello, color de los ojos y de la piel, pilosidad de las extremidades; Capítulo V, "Caracteres Somatométricos": A) cuerpo, B) cabeza y cara, C) variabilidad de los caracteres

somatométricos; Capítulo VI, semejanzas y divergencias entre los grupos. El tomo segundo contiene la Carta Etnográfica y las que corresponden a las características somáticas y a las divergencias tipológicas.

De acuerdo con la importancia lingüística reconocida por los censos de población, el primer grupo es el nahua, con 76,765 individuos monolingües; en segundo lugar están los totonacos con un total de 26,651 individuos; los huastecos ocupan el tercer lugar con 9.488 individuos; luego están los otomíes, con 5,100, los popolucas con 3,239 y los tepehuas con 1,667. Entre todos estos grupos se tomó por objeto del estudio antropológico un total de 3,000 individuos monolingües.

La presente obra "es el primer intento para describir los tipos humanos que habitan en determinada región o entidad, al igual de lo que se ha hecho frecuentemente con los recursos naturales, los climas, la vegetación, etc." Por otra parte, en México es tan antiguo el empeño por estudiar la población, como la necesidad que siempre han sentido sus gobernantes de conocer el material humano con que debían contar. Ya los códices prehispánicos dan cuenta de los rasgos más notables de aquellos pueblos: creencias, costumbres, etc. El Gobierno Colonial, a su vez, adoptó medidas conducentes a una mejor comprensión de sus nuevos gobernados. Pero no es sino hasta ahora cuando, mediante los recursos de la moderna ciencia antropológica, se puede llegar a un conocimiento exacto de tan compleja y amplia zona de estudio como es el Estado de Veracruz.

A. B. N.

FRANCISCO L. URQUIZO, *Tropa vieja*, Populibros. "La Prensa". México, 1955.

Tropa vieja es una "novela de la revolución" que compendia varios episodios de guerra, que tienen lugar en México, Monterrey, Torreón, Veracruz y en algunos otros pueblos, allá por el año de 1910. Es un testimonio de carácter autobiográfico, relato en primera persona, que alcanza la espontaneidad de expresión de un testigo poco contaminado por la cultura: Espiridión Sifuentes. El lenguaje popular que usa contribuye a la verosimilitud de lo que relata. Localismos, modismos, refranes, dan un matiz peculiar a la novela; la ironía, más que un recurso retórico, es un signo esencial del humor del pueblo ante la muerte y, de

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

Conocí a María Izquierdo hace muchos años, cuando acababa de llegar a la ciudad de México, o por lo menos así me lo parecía. Por el rumbo de la Escuela de Medicina, ya para llegar a la calle de Colombia, vivía en un último piso. Alguno me llevó a su casa, una casita mexicana, adornada con juguetes, bolas de cristal, trastos, retablos, idolillos femeninos, entre los que María destacaba como una hermana mayor. Otras veces la encontraba por calles y mercados, vistiendo sus ropas de tonos encendidos, tocada con grandes rollos de listones colorados, azules y verdes, en un alarde ornamental que su seguro instinto pueblerino sabía equilibrar. Parecía que pasaba por nuestro lado un trozo de campo, un gajo de provincia, una ráfaga municipal. Entonces fue cuando empezó a pintar, cuando se atrevió por los caminos de la pintura, con tembloroso andar, con mano zozobrante, con frente febril. No pudo, como no puede nadie que empiece, hacer las cosas por sí misma, decirlas con palabras propias; como lo ha dicho Pablo Neruda de sus orígenes literarios, voces ajenas mezclaban sus sílabas en su voz, pero ya desde entonces había en su mensaje algo que no podía ser sino propio: la entonación, el acento lejano y misterioso, como venido del fondo de nuestro pasado indígena. Y como los años no pasan en vano, ni la vida pasa sin dejar rastro, muy pronto María Izquierdo encontró su palabra, su expresión, la voz que la distingue en el coro de la pintura mexicana. La primera exposición de sus obras —ahora 25 años— tuvo las trazas de una revelación. Diego Rivera la saludó y le dio la bienvenida con entusiasmo: el arte pictórico mexicano se enriquecía con un nuevo nombre, con una obra que por donde quiera que se viera trascendía un hálito natal, de raza y de terruño. Tenía, y tiene su pintura, los colores, la fisonomía y la sencillez de las cosas cotidianas, el primor de las cosas mínimas y familiares que en fuerza de su frecuencia en nuestro trato pasan inadvertidas. María Izquierdo con un ánimo que se dijera fraterno, se inclina y las levanta, y las traslada a sus lienzos amasadas con una suerte de ternura y hermandad que impulsa a los temas a entregar su jugo escondido y remoto. Unas frutas, unos cacharros, unas flores, un rostro de niña, una figura animal, son puntos de partida propicios para María Izquierdo: eso le basta, como es común a los artistas verdaderos, para realizar una obra cabal, de esas que no corrige el tiempo ni enmienda la casualidad. Y ahí quedan, colgados en el muro del tiempo, a espaldas de la muerte y del olvido, algunos de los cuadros en que esta gran pintora logró aprisionar una manera de nuestro ser sin tiempo.

Un día, el menos esperado, María Izquierdo fue atacada de una cruel enfermedad, que ahora acaba de matarla. Herida, sin manos para empuñar los instrumentos de trabajo, no dejó sin embargo de pintar. Con los pinceles amarrados a la mano izquierda volvió a la pintura, ya su solo deleite. Como desde una colina alta y despejada contempló en los últimos años las estaciones recorridas en el herido tránsito, y sin dejarse invadir de tristezas, alcanzó la dolorosa certeza de que no vivió en vano y de que no hizo un mal empleo de su genio de artista íntegra y verdadera.

las reticencias del mexicano para expresarse.

El mundo de *Tropa vieja* no es apacible, en primer término presenta el cuartel, engranaje sin remedio en el que los oficiales, las ruedas grandes, se ensañan contra los soldados, las ruedas chicas; mientras, en la calle, ricos y pobres entablan una lucha sin tregua por sus intereses económicos; al fin, todo se resuelve en el indeciso horizonte de los campos de guerra.

El personaje principal, muy bien caracterizado, es el consabido Espiridión Sifuentes. De los otros, soldados, oficiales, rancheros y hacendados, ninguno alcanza categoría suficiente para alternar con el narrador en un mismo plano. Están bien encuadrados en su marco social; pero nunca salen de su condición secundaria; algunos son olvidados en el transcurso de la acción; otros se anuncian; pero no aparecen en escena; ciertos personajes históricos, de la vida real, en su tránsito por las páginas de la novela prestan un mayor viso de verosimilitud a estos episodios.

La trama más que piscológica es social y, aunque no muy fuerte, opera con eficacia dentro de los planes creadores del novelista. La estructura es abierta, tradicional; la cadena de sucesos se desenvuelve con orden dentro del tiempo. La acción exterior predomina sobre la interior; la actividad psíquica de los personajes no empaña la objetividad de los sucesos.

La parte descriptiva es la más bien lograda. Urquizo es ante todo un buen narrador que combina realidad y fantasía con destreza. La descripción minuciosa de la rutina del cuartel, aunque prolija, proporciona todo un ritmo vital, monótono y trágico. Por otra parte, es difícil que sea superada la descripción del acelerado ritmo emotivo de sus batallas, en especial la toma de Torreón por los maderistas.

El temple de ánimo que embarga *Tropa vieja* es entre adusto y jovial, como una sonrisa que se le arranca al dolor. El característico juego del pueblo mexicano con la muerte está aquí presente casi en todo momento, y se traduce en el cinismo de un hombre medio primitivo, Espiridión Sifuentes, quien se burla de los valores, y luego, se entrega a un "monólogo interior" que se abisma en las profundidades del ser y late al unísono del pulso, que arrastra las palabras y tartamudea, que repite los vocablos con un eco de tristeza y los apoya unos en otros, como si buscara a tientas un camino en la noche. *Tropa vieja* goza de un realismo escéptico-optimista, su espectaculo es sombrío; pero no deprimente. Y al final, hay una esperanza, si bien remota, de que terminarán alguna vez los sufrimientos de los pobres. Las simpatías del autor están con los que sufren, con los soldados y los campesinos; pero como testigo imparcial dice lo que ve, no adorna a ninguno con virtudes ficticias, pues sus personajes están inspirados en hombres de carne y hueso.

C. V.

ENRIQUE GONZÁLEZ MARTÍNEZ, "Cuentos y otras Páginas". Selección de Ana María Sánchez. Biblioteca Mínima Mexicana, Vol. 19. México, 1955. 128 pp.

Ciertamente no es un favor el que se le hace al poeta En-

rique González Martínez dejando en la penumbra, cuando no en la sombra más densa, muchos de sus trabajos en prosa. Con el propósito de dar mayor divulgación a algunos aspectos de la obra del prosista Enrique González Martínez, Ana María Sánchez junta en el presente volumen dos cuentos, varios pasajes de "El hombre del Buho" y una conferencia.

"El hombre del Buho" (autobiografía), fue editada en 1944 por "Cuadernos Americanos"; pero los cuentos habían sido publicados sólo en provincia. Y en cuanto a la conferencia, Ana María Sánchez nos dice que hubo de solicitar a las bibliotecas Benjamín Franklin, de México, y Conmemorativa de Colón, de Washington, el folleto que la contiene.

Los cuentos son: "Una hembra", uno; el otro, "La chiquilla". Con ocasión de haberse dado por muerto, equivocadamente, al autor, Rafael de Alba se expresó así: "En sus cuentos, en aquel principalmente al que puso por título "Una hembra" y que de "El Heraldo" fué reproducido en la "Colección de Cuentos de Escritores Jalisciences", revélase un psicólogo consumado y un novelista diestro en emplear todos los recursos de su arte". Es el caso de una muchacha florecida en la miseria, que, sórdidamente transformada en madre, halla en su exacerbado instinto maternal fuerza bastante para arrostrarlo todo. "La chiquilla" trata de un personaje mucho más complejo, si bien no lo desarrolla, sino que únicamente lo esboza. Aquí aparecen bien a la mano cuantos elementos se hubieran necesitado para escribir completa una novela naturalista.

Los pasajes de "El hombre del Buho", están bien escogidos. Dan una idea congruente de la autobiografía del poeta. Abarcan desde sus primeros pasos en la vida y en la literatura, hasta el momento en que, aprovechando el tiempo que le deja libre el ejercicio de la medicina, se ocupaba en componer su tercer libro de poemas, "Silenter". Terminan con las palabras con que el autor recuerda un acontecimiento decisivo: "Cuando pasé los ojos por los poemas que iba a contener (el libro), un goce inefable me llenó el corazón. *Por primera vez me pareció oír en mis versos mi propia voz.*"

La conferencia, titulada "Problemas Mexicanos", fue dicha por Enrique González Martínez en la "Sociedad Económica Matritense", como "... una plática sencilla que bien pudiera pronunciarse al oído de los... interesados por las cosas de América..." Viene a ser la exposición de un proyecto de política hispanoamericanista y un alegato en favor de la Revolución Mexicana. Fue dictada en 1925. Y es de notarse que ahora, treinta años después, casi palabra por palabra se sigue diciendo lo mismo.

Ojalá que estos "Cuentos y otras Páginas" cumplan en cuanto sea posible el fin que se persigue al publicarlos.

A. B. N.

FRANÇOISE SAGAN. BONJOUR TRISTESSE. (Buenos días, Tristeza). Ediciones Franco Mexicanas. México, 1955.

Es éste uno de los libros más discutidos en los dos últimos años, y su publicidad ha revestido características exorbitadas. Demasiado ruido desde que en 1954 se le concedió el Premio de los Críticos en París. Se han vendido más de medio millón de ejemplares sólo en las ediciones francesas. De traducciones, conocemos sólo la inglesa y la española, ésta última más o menos decorosa. Muchos factores en conjunto han contribuido al ruido publicitario de esta novela y de su autora: los dieciocho años de Françoise, el tema de su primera obra y la indiscutible calidad de la narración.

La historia es bien sencilla tanto en su planteamiento como en sus pequeños problemas. Gira todo en torno de un solo personaje central: Cecilia, estudiante de diecinueve años. Y "los otros", son Raimundo, el padre, hombre de cuarenta años dedicado a la mujeres y a los negocios; Elsa y Ana, dos amantes de Raimundo, y Cirilo, el primer amante de Cecilia. El Mediterráneo francés, vacaciones, calor, dinero, sexo, también son personajes de importancia escénica. En ese escenario se mueven Raimundo y Elsa, la primera amante que aparece en el curso de la novela, quienes se asolean y divierten en unión de Cecilia. Viene a turbar esta paz biológica la presencia de Ana Larsen, mujer madura antigua amiga de la difunta esposa de Raimundo, moderna, negociante, ordenada y de una línea. Cautiva en tal forma a Raimundo merced a su personalidad, que éste decide abandonar a su amante en turno, Elsa, para casarse con Ana. Para Cecilia esto es una catástrofe, pues amenaza destruírse el desorden y la vida fácil con la intrusión de esta mujer en su existencia al lado de su padre. Por medio de una intriga cuya astucia supera lo que podría esperarse de una chica de su edad, logra que aquél, Raimundo, vuelva a encontrarse con Elsa —más por amor propio que amor ajeno— y al darse cuenta de ello Ana, se aleja, conforme a las intenciones de Cecilia. Pero sucede algo no previsto: el suicidio de Ana. Esto hace que por más de un mes ambos se sientan huérfanos. Ambos se consuelan con nuevos amantes, pero en Cecilia ha entrado la sombra de Ana para siempre y la ha llenado de tristeza. Mientras se desarrolla el plan y se desenlaza la intriga, Cecilia conoce el amor físico gracias a Cirilo, el joven estudiante que es su amigo de vacaciones. Y así, se inicia en esas experiencias.

La obra está escrita con lenguaje sencillo, sin pretensiones manifiestas de retórica difícil, grandes cualidades narrativas, y dentro de una temporada poética-sexual que es dominante de principio a fin. Es el sexo, sin más, lo que importa y destaca, ya sea en forma disfrazada o manifiesta, en todo el relato. Al parecer, su joven autora ha leído mucho, ha asimilado y ha experimentado en lo que se refiere a esta materia. Algunas líneas del libro darán mejor idea de esto: "*Prefería a los amigos de mi padre* —dice Cecilia— *hombres de cuarenta años que me hablaban con cortesía y ternura mostrándome una ternura de padre y de amante. Pero Cirilo me gustó. Era grande y a veces bello, de una belleza que inspiraba confianza*". Y más adelante, mientras descansa en la terraza y escucha las cigarras por la noche, dice saber que su canto lo producen por medio de la fricción de los élitros, pero, dice, "*yo prefería creer en un canto de garganta, gutural, instintivo, como el de los gatos en celo. Estábamos bien; sólo pequeños granos de arena entre mi camisa y mi piel me defendían contra los tiernos asaltos del sueño*". El lenguaje es simple y poéticamente nos introduce en la atmósfera sensual que es su mundo. Sensual y sexual. Y dentro de ese ambiente, sostiene una conversación con su padre, sobre el amor. Raimundo "*rechazaba sistemáticamente las nociones de fidelidad, de gravedad, de compromiso... esta concepción me seducía: amores rápidos, violentos, pasajeros. Yo no estaba en la edad en que la fidelidad seduce. Conocía poco en cosas del amor: citas, besos, lasitudes.* El amor visto y sentido por una adolescente que ya experimenta urgencias más profundas y que pronto las verá satisfechas.

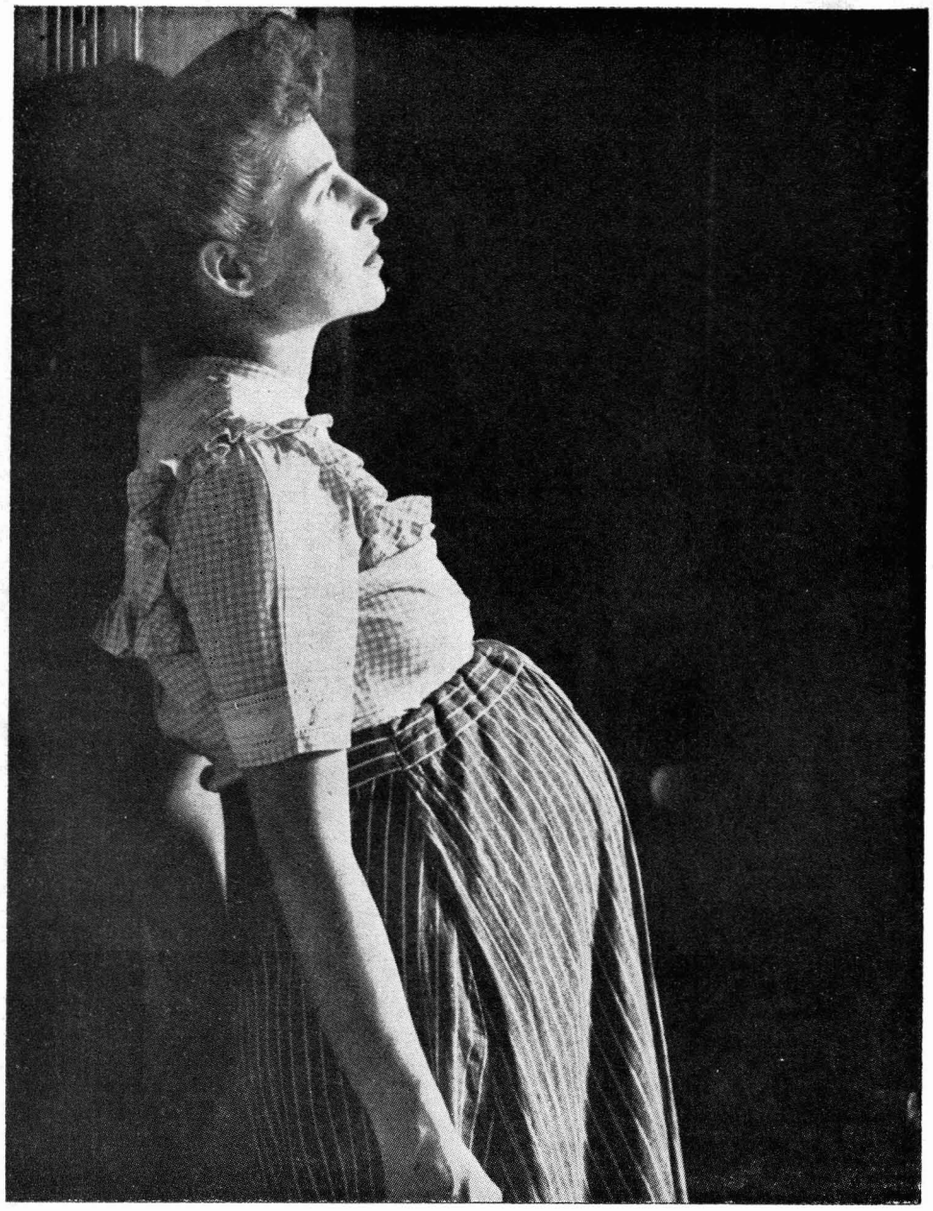
Podrían multiplicarse los ejemplos, habría que reproducir el libro íntegro. La narración huye de los lugares comunes en todo momento. Es sintética, con buena selección de datos y matices en general, con buenas observaciones, casi todas de índole interior, y con prosa a base de períodos cortos, sin lucimientos estilísticos, pero limpia, precisa en ocasiones, y en otras enriquecida con vaguedad poética. No abundan las comparaciones, y los diálogos son ágiles y buenos, muy limitados en cantidad.

En lo que se refiere a su contenido es decepcionante. No corresponde a la brillantez exterior. Desde luego, no se puede exigir mucho más a una joven de su edad, en la que las primeras experiencias son apenas escarceos con la existencia. Todos los personajes son superficiales, con excepción de Cecilia — el más importante— al cual logra hacer repulsivo a base de describir su interior, sus reacciones, sus ideas avanzadas, su frivolidad. Apenas si se advierte, lejanamente, un rasgo enaltecedor del hombre, un soplo de vida espiritual. La exaltación ciega y sorda de la vida biológica constituye el cimiento y la trama de esta obra, que parece surgida de las *caves* existencialistas de París por medio de esta niña *snob*, frívola e inteligente.

Es esta gravitación egocéntrica, sin preocupaciones por nada que esté fuera del yo y sus pequeños problemas, lo que conduce al vacío, a la tristeza de la vida frívola y sin dirección. Es una literatura de escape y evasión a todos los problemas trascendentales del hombre, afianzada —si puede hablarse de afianzamiento—, en la vida personal pequeña en todos sentidos, sin proyección de grandeza y valoración del hombre.

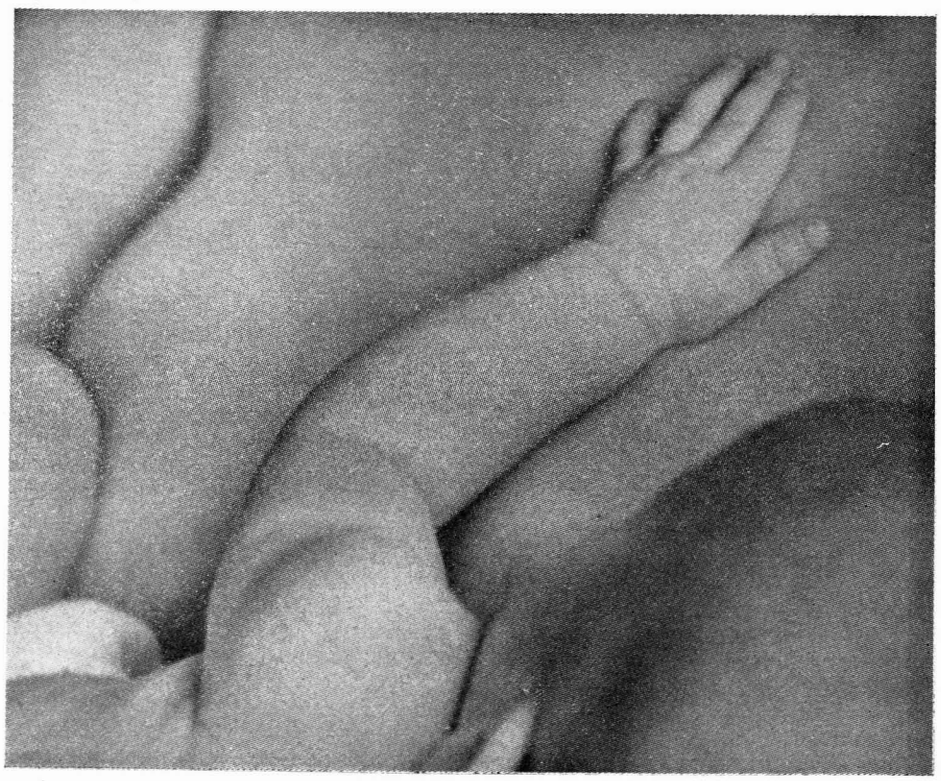
La tristeza es casi remordimiento, un remordimiento que en manos de Françoise quiere tomar perfiles poéticos; la poesía de la vida fútil. Es el remordimiento que pende sobre su existencia en adelante —la de Cecilia— porque el recuerdo ya no se puede eliminar: "*... el verano vuelve y todos sus recuerdos. ¡Ana, Ana! Repito ese nombre muy bajo y mucho tiempo en las tinieblas. Algo sube entonces a mí que acojo por su nombre con los ojos cerrados: Buenos días, Tristeza*".

M. M.



... los ojos esperanzados ... (Foto de M. Alvarez Bravo)

LA FAMILIA DEL HOMBRE



... una mano pequeña e incansable ... (Foto de Wayne Miller)

(*Viene de la pág. 12*)

sas paredes de los tarros, el sentido orgiástico de los carnavales populares. Antecedente afortunado, preámbulo natural de la vejez y de la muerte.

Pero en esta exposición fotográfica, testimonio vehemente y documento indiscutible de la historia actual, predomina sobre todos los aspectos de esta gran familia humana la miseria. Y es que la mayor parte de la Familia del Hombre está en desgracia. "¿Qué región de la tierra no está pletórica de nuestras calamidades?" ¿Quién ante estas fotos podrá cerrar los ojos ante la tragedia del hambre? Son de la India, claro está, esos viejos de manos implorantes y huesosas; son de China esos niños que sin saber llorar piden limosna; asiático es también ese pequeño que se muerde los dedos junto con el último bocado de arroz del plato abandonado. Pero también en Holanda un hombre come pan con el dolor destilado de sus ojos y en Estados Unidos un viejo sin trabajo o una madre angustiada con sus hijos famélicos reclinados en sus hombros, esperan un auxilio que no les llegará del más allá ... ni del más acá; el mandolinista ciego, perdido en algún rincón de una ciudad italiana quizá no llegue a oír el sonido de la moneda que cae en su bote de hojalata. Todos ellos están "solos con el latido de su corazón".

... la sonrisa de los niños ... (Foto de Gjon Mili)

Están aquí también ¿por qué no?, los fratricidas. Los nazis amenazando con sus ametralladoras a los niños judíos, como temiendo a sus lágrimas. Aquí, impresionante, el hongo atómico. Y asimismo las víctimas: los refugiados tímidos, las muchedumbres asustadas, los soldados caídos, las familias serenas caminando a las cámaras letales del campo de concentración. ¿Cómo no ha de llorar el viejo negro en su cabaña y la madre hindú en el hombro de su hermana y el soldado herido en el pecho de su compañero?

Esta es la Familia del Hombre que el arte fotográfico pudo reunir —el único— en sus contradictorias faces para que los hermanos se reconocieran y se identificaran. Por encima de todos estos contrastes permanecerá como un grito de esperanza en el drama humano esa frase de Shakespeare colocada en medio de los grupos infantiles con que la exposición termina ... o comienza, como la vida misma: "¡Oh maravilloso, maravilloso y más maravilloso que maravilloso, y aún otra vez maravilloso!"