

EL IDIOMA DE LOS MEXICANOS

PRIMERA PARTE *

Por Antonio ALATORRE

LA historia de la lengua española en México se inicia en el momento de la conquista y prosigue paralelamente a los largos años de la colonización y del mestizaje. Los dos procesos están relacionados. La historia de México en el siglo XVI (comenzando con los relatos de los conquistadores: Hernán Cortés y Bernal Díaz) es una historia de la penetración de la vieja España en la Nueva España, de la absorción de México por los europeos. Es una historia dramática: el derrumbe súbito de la monarquía de Moctezuma en Tenochtitlán, y de los señoríos indígenas, más o menos autónomos y más o menos bien constituidos, del resto del país, y la implantación del régimen político y el aparato administrativo españoles.

Sin embargo, no todas las antiguas instituciones de los indios desaparecieron en este choque; no todas las viejas formas de vida fueron arrasadas, ni hubiera sido posible. Los indios conquistados siguieron conservando, sobre todo en la parte central de México, incluso en la capital, algunas de sus instituciones de gobierno y de sus bases económicas y sociales.

Son muchos los historiadores que han estudiado los diversos aspectos de la conquista y la colonia. Robert Ricard, en su libro sobre la conquista espiritual de México, se ocupa de esa misma gradual y poderosa invasión española en el aspecto religioso: la sustitución de las viejas creencias por la nueva fe cristiana, sustitución no perfecta, como ha hecho ver Julio Jiménez Rueda, puesto que sabemos cómo existe un curioso mestizaje religioso, más o menos intenso según las regiones en el pueblo mexicano de hoy. Silvio Zavala se ha fijado sobre todo en la transformación social del virreinato, y François Chevalier, al estudiar en un libro reciente la formación de los latifundios mexicanos, examina la implantación de los sistemas económicos europeos en el México colonial, sobre todo en lo que se refiere a la explotación agrícola.

Contamos, en una palabra, con excelentes estudios acerca de la conquista de la Nueva España en el sentido más estricto (la conquista material y política) y acerca de la conquista religiosa, económica, social. Pero no tenemos aún un verdadero estudio acerca de la conquista lingüística. Este estudio que nos falta debería seguir más o menos las mismas líneas que los otros, porque la penetración de la nueva lengua se fué realizando al mis-

mo tiempo que la penetración de la cultura, la religión y las instituciones europeas en el mundo indígena. Lo mismo que la conquista espiritual o que la conquista

social, la conquista lingüística no fué súbita, sino lenta y progresiva. Más aún, así como hay todavía en México gran cantidad de grupos indígenas que no han adoptado sino muy parcial y accesoriamente la cultura occidental europea, así



... ¿qué no será en esas noticias? ...

(Foto de Berenice Kolko)

SUMARIO: *La feria de los días* • *Caminos de Utopía*, por Claudio Esteva Fabregat • *Virginia en Acolman*, un poema de Ernesto Mejía Sánchez • *La rama*, por Max Aub • *Dorotea o la historia de un amor imaginado*, por Sergio Fernández • *El escritor y su tiempo*: Rafael F. Muñoz, por Mario Puga • *El Museo de Tlaquepaque*, por Ramón Mendoza Montes • *Artes Plásticas*, por Jorge Juan Crespo de la Serna • *Lupe Serrano*, por Manuel Michel • *El compositor Guillermo Noriega*, por Raquel Tibol • *El Cine*, por J. M. García Ascot • *Libros*, por Carlos Villegas, José de la Colina, Alberto Bonifaz y José Pascual Buxó • *Pretextos*, de Andrés Henestrosa • Ilustraciones de Vicente Rojo, Miguel Prieto, Hnos. Mayo, José Verde y Berenice Kolko.

* El presente artículo corresponde, con algunos retoques y dos o tres supresiones, a la primera de las conferencias que sobre este tema pronunció en el mes de agosto, Antonio Alatorre, invitado por la dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México.

también esas mismas comunidades siguen hablando las lenguas prehispánicas, sin haber tomado del castellano más que unas cuantas voces, las más indispensables, para designar objetos nuevos a que se han acostumbrado. Así, pues, la conquista lingüística no ha terminado aún. Incluso se discute si conviene llevarla a término.

*
* *

La historia de la lengua en España constituye un paralelo notable, además de ser un precedente para el historiador de la lengua en los países hispanoamericanos. También en España hubo una conquista militar y una colonización permanente que impuso a la población primitiva toda una serie de instituciones, de costumbres, de formas de vida. También en España hubo un mestizaje. También en España sufrió cambios importantes la lengua de los conquistadores, el latín, por influjo de las primitivas lenguas de los conquistados. Unas cuantas décadas después de la conquista de Hispania, quienes vivían en Roma observaban ya ciertas características curiosas de pronunciación o de entonación en el latín hablado por los hispanos; éstos, además, mantuvieron muchas palabras pre-romanas para designar objetos que no tenían un nombre apropiado en latín. Los italianos no conocían el conejo; por eso, la palabra *cuniculus* no es más que la adaptación latina de una palabra indígena de España. Las peculiaridades españolas de la flora y de la fauna, además de varios otros objetos, conservaron, pues, más o menos adaptado al latín, el nombre que tenían en las lenguas primitivas. Y fijémonos en la pronunciación. Todos sabemos a qué se debe que en castellano se diga *hijo*, *humo*, *hacer*, *hembra*, con *h* al comienzo, y no con la *f* que esas palabras tenían en latín y tienen todavía en francés y en italiano, y hasta en catalán y gallego-portugués. Esa peculiaridad del castellano se debe a que en la lengua ibero-vasca no existía el sonido *f*, y los habitantes primitivos de esa parte de la Península, al aprender latín, lo sustituyeron por un sonido aproximado: la *h* aspirada; así, cuando intentaban decir *filius*, lo que en realidad decían era *hilius*. Estos ejemplos corresponden a un fenómeno lingüístico muy general que se llama sustrato. Después de una conquista cultural y lingüística, la lengua de los sometidos queda un poco enterrada, subyacente, pero no muerta; sigue ejerciendo, con mayor o menor fuerza, un influjo muy variado sobre la lengua dominante.

El fenómeno inverso es el del superestrato. Esta palabra designa a una lengua que penetra invasoramente en otro dominio lingüístico, pero que en definitiva no triunfa sobre la lengua aborigen; la importancia del superestrato varía mucho según la firmeza de esa lengua aborigen. El superestrato está ejemplificado en España por el árabe. Durante siglos convivieron los moros y los cristianos, y sobre la sociedad cristiana ejerció un influjo enorme la brillante cultura de los musulmanes. Este influjo cultural se manifestó, entre otras cosas, en una incontenible invasión de términos árabes que fueron injertándose progresivamente en la lengua de los españoles, aunque es ver-

dad que el castellano siguió siendo, básicamente, una lengua romance.

Creo que fué el romanista Max Leopold Wagner el primero que sugirió el paralelo entre la romanización y la hispanización, entre la conquista lingüística de España por los romanos y la conquista lingüística de América por los españoles. Esta idea ha sido muy fecunda, porque gracias a ella se han podido aplicar fácilmente, al estudio histórico del español en América, muchas de las técnicas elaboradas o perfeccionadas por los filólogos romanistas.

Volvamos a México. El paralelo, en sus líneas generales, es muy notable. Consideremos la zona más importante, la del antiguo Imperio azteca. Al entrar en contacto las dos lenguas, el náhuatl y el castellano, se produjo una serie de fenómenos de gran interés, y que conocemos con relativa exactitud. Desde luego, los españoles conservaron las designaciones indígenas para gran número de objetos, plantas y animales sobre todo, y mantuvieron también, como los romanos después de la conquista de Hispania, los nombres de los lugares. Pero, al adoptar estas palabras del náhuatl, las acomodaron a sus hábitos de pronunciación. Así, *Cuauhná-*

huac se convirtió en *Cuernavaca*, *Huitzilopochco* en *Churubusco*, y *huitzinahuac* y *huaxólotl* en *biznaga* y *guajolote*. Seguramente lo mismo ocurrió, en la antigua Hispania, con una palabra como *cuniculus*: sabemos que es transcripción del nombre indígena del conejo, pero la forma *cuniculus* no es ciertamente ibérica, sino latina.

Otras veces no se conservó la palabra náhuatl. Los aztecas llamaban *picietl* al tabaco y *acalli* a las canoas; sin embargo, para esos objetos predominaron las palabras que los españoles traían ya de las tierras americanas que primero habían colonizado: *tabaco* y *canoa* son voces de origen antillano. Por cierto que en el siglo XVI todavía no triunfaba definitivamente la palabra *tabaco*; el simpático doctor Juan de Cárdenas, en sus *Problemas y secretos maravillosos* publicados en México en 1591, lo llama de las dos maneras: *tabaco* y *piciete*.

En cuanto a la influencia del sustrato indígena sobre la pronunciación y entonación del español que hablamos, no se ha precisado rigurosamente, pero es fácil señalarla. Pedro Henríquez Ureña se refiere a unos diez o doce Estados de la República cuando observa: "En el habla popular del centro de México domina la entonación indígena: unas mismas son las curvas melódicas con que se habla el español y el náhuatl, con su curiosa cadencia final. Estas curvas se modifican a medida que se asciende en la escala de la cultura de tipo europeo: al llegar a los grupos de mayor cultura, la entonación es ya muy diversa de la popular; conserva, aun así, el aire mexicano." Los indios de Xochimilco dejaron de hablar náhuatl hace relativamente poco tiempo, y el castellano que hablan tiene una entonación, una música especial que todos están de acuerdo en atribuir a los hábitos de entonación de su antigua lengua, por ejemplo esa curiosa cadencia final observada por Henríquez Ureña. Por cierto que donde más claramente se siente en la República la influencia de un sustrato prehispánico sobre la entonación y pronunciación del castellano es tal vez Yucatán. Aquí, a diferencia de lo que ocurre en el centro, la masa de la población habla corrientemente la lengua maya, llena de consonantes fuertemente oclusivas y explosivas. Los yucatecos no dicen *cabayo*, sino *kkabbayo*, y en general el español que hablan está muy mayizado.

*
* *

Pero hay un aspecto en que no existe este paralelo, un punto importante en que se distingue la historia del latín en Hispania, de la historia del español, en México y en toda Hispanoamérica. Durante siglos, la Península ibérica quedó separada de las demás provincias o antiguas provincias romanas de habla latina; se vio abandonada a sí misma, y por lo tanto el latín fué corrompiéndose y alterándose con bastante rapidez, hasta que, tras unos cuantos centenares de años, la lengua que hablaba el pueblo estaba completamente alejada de la lengua que constaba en los libros y que sólo conocía la gente muy educada, la clase de los clérigos. Estos siglos fueron, pues, extraordinariamente decisivos para la formación del castellano

(Pasa a la pág. 11)

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.

NUEVA REVISTA

SALUDAMOS en el primer número de la Revista Mexicana de Literatura un testimonio suficiente de vitalidad. Habíamos caído en cierta peligrosa dejadez, en una resignación estéril ante la demagogia y los lugares comunes. La naciente revista viene a restaurar los derechos de la inteligencia, oponiendo creaciones sustantivas y discusiones razonadas al habitual ejercicio de la verbosidad gratuita y las consignas mecánicas. Y tal actitud, al margen de las orientaciones y opiniones particulares que la concretan eventualmente, merece nuestra decidida simpatía.

IDEAS

PORQUE es eso lo que importa en definitiva: que haya en el ámbito de nuestras letras la posibilidad de un intercambio de ideas y valores, y no sólo de palabras huecas; que las razones —cualesquiera que sean, mientras lo sean— puedan debatirse y ponderarse en un clima de plena consideración. Únicamente así crecerá, en última instancia, una verdadera vida literaria, tan ajena al dogmatismo y a la gratitud acostumbrados, como dispuesta a cualquier tentativa de ensanchamiento espiritual.

AGILIDAD

LA propia revista alberga una sección de ligereza deliberada, que ha sido blanco de múltiples comentarios desfavora-



LA FERIA

DE



LOS DIAS

bles. No compartimos estas censuras. Al menos, no en principio. Recordamos, al contrario, que la gravedad invariable es el arma preferida de los fariseos, y que una justa dosis de alegría, lejos de perjudicar



la validez de un argumento, denota simplemente la elasticidad virtual de quien lo esgrime. Sería de condenarse, sí, que esa agilidad fuera mal empleada; pero en tal caso habría que distinguir los excesos, previa demostración de que lo son, y de ningún modo confundir la esencia con el accidente.

TRADICION

ES evidente la significación de las revistas literarias —“esas nebulosas cargadas y finas, que llenan los intersticios entre los libros”, como quiere Alfonso Reyes— dentro de la historia de la cultura mexicana. He aquí unos cuan-

tos nombres ejemplares: *El Renacimiento*, *Revista Azul*, *Savia Moderna*, *Contemporáneos*, *Ulises*, *Taller*, *Letras de México*, *El Hijo Pródigo*... Cada una de estas publicaciones ha cifrado una época y estimulado en derredor suyo el pensamiento y las obras de los mejores. Esperamos que la Revista Mexicana de Literatura sepa agregar-se dignamente a esa tradición, y cumplir con remozado brío la tarea en que desde ahora se empeña.

OTRO DIALOGO

OTRA importante revista (*L'Esprit des Lettres*, editada en París) ha propuesto a los intelectuales mexicanos un diálogo intercontinental. De realizarse, y confiamos en que así sucederá, éste será asimismo un acontecimiento saludable; no sólo por la oportunidad que se depara a nuestros escritores, de ser oídos en una poderosa tribuna, sino sobre todo por la segura mudanza de perspectiva que ello entrañaría para ambos términos del diálogo, y por la conciencia, de tal suerte despierta, de una nueva y fecunda responsabilidad. El diálogo, cuando a él se aportan limpias definiciones y posiciones honradas, resulta fructífero a las naciones, lo mismo que a los hombres. En ambos casos la confrontación de las ideas constituye el medio más eficaz para liquidar los mutuos recelos y para cimentar —como suele decirse, aunque no siempre creerse, en las fórmulas diplomáticas —una comprensión recíproca y un sólido acercamiento.



LA historia de una idea, tal la del socialismo partiendo de la utopía de los Saint-Simon, Fourier, Proudhon, Owen y Kropotkin; el carácter autocrático y centralista del soviétismo, y la nueva versión socialista de tipo comunitario que se desenvuelve en Palestina, son los problemas que Martin Buber trata de valorizar en estos sus *caminos de utopía*. *

Son de sobra conocidos la condenación marxista del socialismo llamado utópico y el demérito que añade a sus posibilidades de fundación. Por esta causa, el examen de los principios que señalan la situación ético-filosófica de una y otra doctrina, se relaciona con la precisión de sus distintas naturalezas morales.

M. Buber examina, específicamente, la índole y significado de las ideas utopistas, restableciéndolas en su dimensión y afán por lo justo que las distingue. A su juicio, la visión de lo justo que domina en el utopismo socialista, está preparada para una consumación espacio-temporal más perfecta que la que proyecta el marxismo, desde el momento que el utopismo parte de una idea de formación de posibilidades desde el presente cualesquiera que sean las condiciones.

El hombre, trascendido socialmente, cuando opera con lo utópico se mueve más perfectamente hacia el fin redentor, porque desde el principio sus actos morales están dominados por el poder mesiánico de una fe pura. Dado utópicamente, en cuanto la realidad actual es distinta, pero constituyendo al futuro como un tiempo perfecto, el utopista puede desde el presente convertirse en formulador de la imagen futura y mostrar positivamente el camino de la transformación de la utopía en realidad.

El utopismo apela a la razón y a la voluntad humanas, inspirando al hombre hacia la realización final de lo justo, no a la dialéctica de las condiciones sociales, como hace el marxismo. El camino del socialismo utópico es, como dice Buber, igual en esencia a su meta final. No justifica ninguna *táctica* ni trayectoria contrarias a sus fines morales absolutos.

Entiende que, desde ahora, debe crearse la atmósfera ideal de la situación real futura. No se piensa en un salto, sino en una continuidad. Este socialismo llamado utópico se realiza, pues, cumpliéndose desde el principio. Se

* MARTIN BUBER: *Caminos de Utopía*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica México, 1955. 201 pp.

CAMINOS DE UTOPIA

Un libro
de
Martín Buber

Por Claudio ESTEVA FABREGAT

desarrolla partiendo de las condiciones dadas, cualesquiera que ellas sean. No espera a un futuro indefinido en cuyo sometimiento deba soportarse una dictadura del proletariado que imponga, contra la libertad humana, un tipo de necesidad al hombre y a lo social. Contra esta forma de dominación centralizada los utopistas se mantenían irreducibles.

Inserto en el espíritu ideal, el utópico crea una conciencia ideal superior, en la que lo que cuenta en definitiva es la voluntad lanzada hacia el fin también superior. El hombre crece más, se ayuda más con ideas puras que con ideas condicionadas por una realidad cuyos medios de acción son fundamentalmente contrarios a sus fines. El verdadero espíritu de solidaridad humana sólo se desarrolla cuando el hombre lo enfoca en tiempo presente y no en futuro.

Esta concepción cristiana, M. Buber la refuerza diciendo que una comunidad ideológica, un partido, no basta para determinar una comunidad de vida. Es el ser del hombre, llevado por una voluntad ética perfecta, la medida esencial que desemboca a la consumación de esta comunidad de vida.

La verdadera situación del socialismo utópico, es la de que, en vez de ser ajeno al "lugar", o sea, de carecer de realidad, está precisamente en el lugar, porque pretende consumarse en "todo momento en el lugar dado y con las condiciones dadas".

La diferencia radical entre marxistas y utópicos reside, pues, en que mientras el

marxismo depende del acto político de la revolución y de la conveniencia práctica, el utopismo actúa desde el ser del hombre considerado como una fuerza de reformación actuando en toda circunstancia, realizándose continuamente, y por lo tanto manteniéndose más vital y más humana.

El resultado de todo ello es que, mientras el socialismo utópico ya tiene preformada la existencia del futuro, el marxismo dependerá de las condiciones dadas incrustadas en el hombre como una realidad ante la cual su libertad le queda faltalmente sometida.

Frente a este callejón sin salida del marxismo y el soviétismo, Martin Buber endereza sus soluciones "hacia la cooperativa integral", basada en la aldea comunitaria, con desarrollo de formas de vida en común, unidas en la producción y el consumo, y por otra parte vinculadas a una concepción orgánica de destino también común, como en una familia coherente y solidaria. Las ciudades también deberán articularse orgánicamente, descentralizándose, constituyéndose en estructuras comunales menores.

Buber refiere este tipo de realización social a la experiencia de las comunidades palestinas modernas. El sentido de éstas es que no han nacido al calor de una doctrina, sino del apremio de una calamidad común. Ha predominado la obra sobre la ideología.

Sin embargo, en la realidad de las primeras comunas palestinas se han mezclado el socialismo utópico y las doctrinas bíblicas relativas a la jus-

ticia social. Lo decisivo de esta experiencia ha sido su extraordinaria plasticidad. El sentimiento colectivo se ha permeado de espíritu práctico, al mismo tiempo que de un poderoso ideal de futuro.

Pero detrás de este impulso comunitario había, además, una situación histórica en la que "un pueblo afligido por una gran crisis exterior", respondía "con una gran transformación interior". Ahora se producía un ideal de vida y se consumaba en una forma comunitaria, haciendo que la dinámica histórica determinara el carácter también dinámico de las relaciones humanas.

Todo esto se ha podido efectuar porque, durante la crisis, existió una élite fiel a su misión social dirigente, sin deseos de usurpar la representación y los derechos de la comunidad. En la conducta de estas élites ha predominado siempre la idea de poder ser renovadas o completadas bajo la presión de los cambios sociales.

De esta manera se han venido las tensiones internas, especialmente aquellas que resultan de la toma de responsabilidad de unos pocos en nombre de los muchos. La comunidad genuina viene a ser el resultado del compañerismo y disposición abierta de todos entre sí para la solución de problemas comunes.

M. Buber señala como resorte principal del no-fracaso de las comunidades palestinas, el hecho de haber partido de una formación no doctrinaria, es decir, en completa libertad de elección, conquistando su propia ideología sobre el terreno. Base de esta ideología han sido una crisis externa y una aflicción y realidad comunes. Y junto a ellas, unos principios éticos y unas finalidades que la Biblia y el utopismo han mantenido en inspiración.

El mantenimiento de un sentido de improvisación, de independencia mutua, y la posibilidad de considerarse "libres" entre sí los miembros, ha hecho que la cooperación sea más fructífera, en tanto que responde a la voluntad de sus miembros, y que las relaciones interpersonales mantengan un carácter de comunidad, pero descentralizadas y faltas de dominación. Lo que vale es la fe de los miembros comunitarios por la obra, no la obra misma.

M. Buber piensa en la irremediable coyuntura creativa del encuentro siempre óptimo de la imagen y el destino en lo que él llama "la hora plástica", o sea aquel tiempo en que se constituyen en realidad viva la voluntad y la oportunidad.

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES

, POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de
aparatos para el

LABORATORIO
ESTUFAS DE
CULTIVO HERAEUS
BALANZAS

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

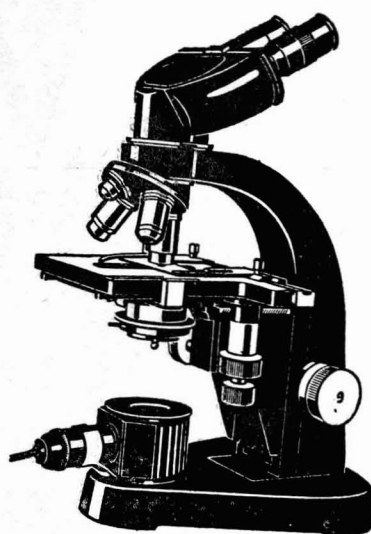
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$ 149,530,031.93

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. Universidad 975.

Tel. 24-89-33.

Apdo. Postal 25975.

México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

G. W. H. HEGEL: *Lecciones sobre la historia de la filosofía*. (3 vols., empastados, 1350 páginas. Con esta primera versión al español de la obra de HEGEL, que ya ha cumplido un siglo de su publicación, se inicia la serie Colección Textos Clásicos, de Filosofía, dirigida por José Gaos. \$ 100.00).

ALMA REED: *Orozco*. (Un volumen de gran formato, empastado, 352 páginas y 104 de láminas con 189 ilustraciones. \$ 90.00).

JULIO DURÁN OCHOA: *Población*. (288 páginas, ilustrado. \$ 30.00).

ROMÁN PIÑA CHAN: *Las culturas preclásicas de la cuenca de México*. (120 páginas, 75 ilustraciones. \$ 24.00).

A. H. BRODRICK: *El hombre primitivo*. (Breviario N° 107. Empastado en tela, papel Biblia, Título en oro, ilustrado. 424 páginas. \$ 15.00).

VÍCTOR MASSUH: *América como inteligencia y pasión*. (88 páginas. \$ 10.00).

ELÍAS NANDINO: *Nocturna Suma*. (Poemas. 88 páginas. \$ 10.00).

AGUSTT BARTRA: *Odiseo*. (268 pp. Empastado. \$ 18.00).

H. HELLER: *Teoría del estado*. (336 páginas. Tercera edición. \$ 17.00).

Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



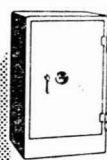
Porque:

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

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

H. Steele y Ca., S.A.

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



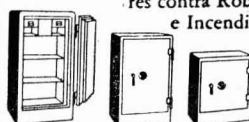
CAJAS
FUERTES

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**

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.

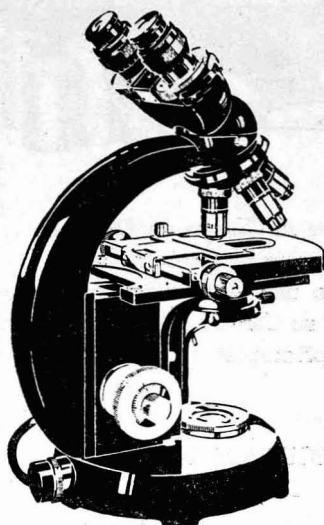
Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.

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.

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE

Dice *Dolores del Río*

Usted también, como la bella y distinguida artista de cine Dolores del Río, 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**



56-54

PERFUMADO INTENSAMENTE

COLGATE PALMOLIVE, S. A. 1925-1955



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!

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA
DE LA CONQUISTA DE
LA NUEVA ESPAÑA
Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de
Joaquín Ramírez Cabañas
México 1955

2 Volúmenes. Un mapa.

Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERA-
TURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y
Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.

Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra.

Apartado Postal 79-90.

México 1, D. F.



Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM

ARTICULO 123 No. 62

VIRGINIA

EN ACOLMAN

UN POEMA DE ERNESTO MEJIA SANCHEZ

AQUI el blanco y el negro
juegan tan discretamente,
se mezclan entre sí, que
no saben quién son.

*El gris es tan intenso,
tan vivo como el verde,
sin dejar de ser negro ni blanco.*

*La carne de la piedra, la pierna
sorprendida, el alto pecho en lana iluminado,
la pupila es la pupila de Virginia.*

Virginia, ¿quién te quiere?

*El sol deshace en luz el débil
tejido de la mantilla y deshila
en el rostro la sonrisa preferida.*

*Otra vez estoy en Acolman
a la luz de Virginia.*

*Acolman, piedra vieja mordida
por el sol milenario. Acolman,
fresca sombra del huerto, capilla
abierta al corazón oscurecido.*

*Otra vez me ciega la hermosura:
de este pobre cartón que se ahoga
en el polvo brota el mismo fulgor.*

*¿A quién miras, Virginia? ¿A quién
sonríes? —Hasta aquí llegó la inundación.
Quizá no estuve lejos.*

*Tomar los alimentos sobre tumbas.
Una dice: Murió joven y virgen.
Otra, desconocida, entre la yerba.*

*Nos alimentamos como cuervos.
Recuerdo que subimos la calle de la Amargura
hasta llegar a la colina; bajo los árboles
—florecidos de cabelleras sacrificadas—
hicimos un alto en el camino.
Nos alimentamos como cuervos.*

Virginia, ¿quién te quiso?



L A R A M A



P O R M A X A U B

LAS cosas se saben o no; no hay por qué comprenderlas. Comprender, ¿de qué sirve? El entendimiento, lo dijo Santa Teresa: un bien donde juntos se encierran todos los bienes. ¿Para qué tanto? Por mi voluntad te digo mis secretos: no andar corto en repartir — doy lo que tengo: lo que sé; romper si es necesario con los amigos, desavenirse de los compañeros. Es cruz pesada, enfadosa; mas, si quieres ser, a veces, necesario. Sólo camino solo. ¿Y qué? Tomar la carga y comprender. Dirás: todo es atar sentencias cuando de lo que se trata es de explicar.

He dado muchas vueltas, que los demás las den. Estoy en mi derecho, ¿no? Despabilales el entendimiento y serán otros. Lo que hay que saber es si me conviene. Contigo es otro cantar. Siempre imitamos a alguien. ¿A quién yo ahora? A ti, porque te quiero. Esto no es una cátedra de teología ni pretendo ensanchar los términos de mi reino: siempre quedan cortezas vanas en las cabezas de alrededor. No sirve preferir el estudio al descanso, ni estar ocupado siempre con los libros. ¡Busca verdades con el entendimiento a ver a qué te saben! Aplícate, dale vueltas y vénmelo a contar. Mejor, créeme, échate a dormir. Despestañate teso-nero, codicioso estudiante; ocúpate a levantarte sobre las estrellas: a empujones te echarás de ti mismo.

Tal vez creas que el ingenio humano saca la plata de las entrañas

de la tierra reparando contra el sol. Reniega de la verdad, escúchame. Te advierto que si no tú, yo me canso de tanto rodar y rodear. ¿Quieres saberlo, no? Ahora bien, no me vengas luego con que no me crees: el que me lee, el que me escucha, soy yo. No suelo emplear palabras con dos filos, embotan. Escoge, pero pronto. ¿Callas? Allá tú. Yo hago vela: sígueme si puedes; no voy a emplear mi elocuencia en balde ni cobro bríos con la antigüedad como tantos amigos tuyos que, con sólo asomarse al abismo, sienten vértigo literario o demuestran ferocidad negando lo que desconocen y seguirán ignorando, por porfía.

Me preguntarás, con razón —por- que es otra—, por qué estoy en el secreto. La verdad es que subí esperadamente a gran privanza, estuve a punto de obtener la combinación de su secreto pero algo me detuvo en el quicio, como siempre, (¿No te gusta: perder el quicio?) Sigo pues hablando de oídas y viviendo de suposiciones. Pero lo visto no hay quien me lo quite y si hay verdad ésta es espejo. Basta, no llevo hilo para tan largo discurso. Vamos al artificio y dejemos lugar espacioso a la verdad.

El suceso:

Cortó una rama

La rama de un arbusto. Una rama oscura, de más o menos una vara de largo, una rama tierna de no sé qué especie, de no sé qué género,

por lo que no puedo decirte el nombre. Si te sirve de algo, haz una lista y te iré diciendo que no era laurel, ni madreelva, ni arrayán, ni mirto, ni boj, ni madroño, ni parra, ni retama, ni brezo, ni jara. Era mayor, sin llegar a árbol. La tierna rama se cortó con dificultad, no de golpe: hubo que retorcerla, tenía vida, no quería dejar de ser lo que era. Parecía tener púas espinosas, no eran sino blandos brazuelos de la misma rama. Ni espino, ni escaramujo, ni zarza. Acacia sin rancajos, moral sin dientes, rosal sin espinas. No planta rara, por nada se distinguía, más nadie la conoció.

Olía a epazote: no sabes lo que es, hierba aromática del otro mundo. Una rama hermosa, con renuevos por todas partes.

Lentamente empezó a moverse. No me crees. Se empezó a mover por sí sola, empujada tal vez por su olor, quizá por el recuerdo. (No quiero ni pensarlo. ¿Te das cuenta?, porque si entonces, a su vez...) Se empezó a mover. ¿Cómo se mueve una rama, una rama sola, negra, sin espinas ni púas, médula negra, a remolque de sí?

Echó hacia adelante, arrastrándose atareada, meneándose en continuo movimiento. ¿Qué hace crecer la eternidad, la calma o el vaivén, la inmovilidad o la agitación? No lo sabes. Ahora aprendiste algo, no pidas demasiado. Se movió y se trocó. O al revés. Se torció: de lo que era a lo que fue. Todo cambia y se convierte; a ver cuándo te toca. Todo cambia menos el viento. Confíate, aunque sólo fuese por eso: el viento no cambia sino las cosas: la sierpe, de la rama (de raíz le venía). Lo vi con estos ojos que esperan mirarte.

Cortó la rama, la dejó a sus pies y, la rama empezó a moverse, mudada. Como tenía que ver tuvo ojos; que acabar, cola. Como lo vi te lo cuento, como sucedió te lo digo. ¿Fue mal trueque? Me dejó asombrado, aún lo estoy; no son mudanzas diarias; si no ¿dónde pararíamos? Aseguran que nunca está una pelota mucho tiempo en una misma mano. Gran consuelo para el mañana.

Pensándolo no halla justificación, mas viéndolo te aseguro que pareció natural, nadie se llamó a engaño. Las púas o lo que fueran vinieron a escamas. Ahora, sabiéndolo, no puedes extrañarte de su falta de firmeza y constancia. Si mudan las estaciones ¿cómo no han de dejar las pieles abandonadas entre hier-

bajos? ¿Qué nuevos colores no cobra así el mimetismo? ¿Quién se asimila las apariencias, las plantas o los animales? ¿Se defienden engañando o engañando se defienden? Mimetismo viene de mimo. Siempre imitamos a alguien. ¿A quién yo? A ti, porque te quiero.

¿Qué fácil —ahora— colegir porque no hay hoja, viva o muerta, o rama, con las que no se las pueda confundir! Píntanse con la perfección del natural, no hay quien las conozca o reconozca, *et pour cause*... ¿A quién imitan si no a sí mismas siguiendo sus propios ejemplos? Se amoldan a lo que fueron, no va mucho a lo que son. Haz prueba: corta una rama proporcionada y espera; todo es cuestión de paciencia y trasladar la representación.

Aquella —la otra— esperó la ocasión. Se la dieron, la aprovechó. Pocas sierpes suelen andar por los árboles, gústales más arrastrarse y dormir; es animal para poco. Ahora bien, si lo que vi es lo cierto —¿por qué voy a dudar?: Santo Tomás, auténtico abogado de los posibles, me ampare—, el origen, como siempre, lo explica todo. No te rías, no soy más racista que el Papa. Tal vez fue yedra trepadora que se enroscaba a cuanto árbol le venía a raíz. Ahora fíjate: toda transformación deja huella, poso, raigambre, tal vez resentimiento. La vara —la mía— tenía frutos, unas bolitas coloradas que aquí llaman manzanitas. O, a lo mejor, se la ofreció sin malas intenciones. Si lo sabía, si estaba enterada, el caso sería distinto; plantearía problemas nuevos que no tengo ganas de abordar ahora.

Además, el propio Jesucristo ¿cuántas veces fue representado por la serpiente? ¿Quién dijo que “aquel que había sido vencido por el leño iba a su vez ser vencido por el leño mismo”? ¿No pidió el propio Jesucristo que fueran prudentes como ella? ¿No escribió San Ambrosio que la misma imagen de la Cruz era “la serpiente de bronce”? Y, ¿no queda todo más claro si la serpiente fue antes leño?

Acabo de verlo, lo tengo que creer. Que tú hagas igual porque te lo digo es otro cantar. Pero me conoces bastante —tiempo y espacio— para saber que soy incapaz de mentir.

El aire preña, díganlo si no los dioicos: ando muy dispuesto a aceptar cualquier explicación. Te escribo ésta desde la casa del cura de Tlacoachahuaya, y no digo más, que suelen decir los personajes de don Mi-

guel de Cervantes. Ten en cuenta que siendo los siglos en todas partes idénticos, aquí se pueden contar con la vista. Quédese todo bajo las alas del entendimiento, que la razón y sus engarces son harina de otro costal.

Sólo una vez más te lo aseguro: cortó una rama, la dejó en el suelo y, vuelta víbora, echó a caminar. Así fue, estoy dispuesto a dejarme arrastrar —yo también— antes de

desdecirme. No le busque más pies al gato, tiene bastantes. Ya te dije que te quiero, ¿basta repetirlo? Lo escribió otro, y de esa misma tierra:

*El corazón ya no puede
con tanto bosque furioso.*

P. D. Pensándolo bien, en nada afecta al pecado original. El no rozar la ortodoxia —en mi caso por lo menos— es siempre un consuelo: el que te empeñas en no darme.

D O R O T E A

Por Sergio FERNANDEZ

¿Quién me consolará de no verte, después de tantos años de gozarte? Ese agrado tuyo, ese brío, ese galán despejo, esos regalos de tu boca, cuyo primer bozo nació en mi aliento, ¿qué Indias los podrán suplir, qué oro, qué diamantes?

(Dorotea de Fernando; Acto I; escena 3a.)



Lope de Vega

O LA HISTORIA DE UN AMOR IMAGINADO



La biblioteca de Lope

CON recelo, no sin cierto desgano, se acerca el lector moderno a la voluminosa obra —teatro para ser leído—, en cinco actos, escrita por el poeta en 1588, no publicada sino cuarenta y cuatro años más tarde. Bien conocida por el nombre, es raro aquel que hoy día la lee completamente, ya que son otras (el teatro representable) las obras que de Lope de Vega continúan en boga.

Se sospecha que el autor, en una especie de introducción al libro (que firma un tal Francisco López de Aguilar), se vale de este truco para hacer el elogio del mismo, asegurando que cumple el propósito que ha perseguido. ¿Cuál es por tanto su valor y su meta? El de aventajar, con mucho, a otras producciones antiguas y modernas; el que en *La Dorotea*, vivas, se levanten las pasiones de los amantes, “los trazos de una tercera, la hipocresía de una madre interesable, la pretensión de un rico, la fuerza del oro, el estilo de los criados; y para el justo ejemplo, la fatiga de todos en la diversidad de sus pensamientos, porque conozcan los que aman con el apetito y no con la razón qué fin tiene la vanidad de sus deleites y la vilísima ocupación de sus engaños”.

El libro, como todos los libros, tácita o explícitamente contiene una enseñanza. Si hemos de creer en Lope, es ella el castigo de la vanidad, el escarmiento del apetito y la exaltación de la razón, aun cuando ya veremos que lo que le importa, modularmente, es otra cosa y no una moral en primer plano. Por eso en estas páginas introductorias quedamos asombrados no ante la meta, no frente al propósito, sino ante el contenido: *la variedad* —ya lo dice claramente López de Aguilar— *del pensamiento*.

En efecto, pocas obras tan sutiles, tan matizadas, tan complejas, como esta vieja pero actual *Dorotea* de Lope. Apasionante, inmisericorde, inagotable como documento humano que muestra, en un eje principal y directo, la variedad del pensamiento del ser y su incógnita. ¿Qué

causa, qué origen, qué motor primario hacen al hombre impenetrable en muchos aspectos de su existencia? ¿A qué se debe el que esté sujeto a cambios ontológicos tan sorprendentes? ¿Por qué el amor, —misterio en el misterio que es el hombre— lo desorbita, haciéndolo saltar sus propias barreras, y lo aleja de sí mismo, para luego formarle un ambiente caótico que lo desvía de su ruta de vida? Marco amplio hay en *La Dorotea* en donde se despliegan estas interrogantes como posibilidades y realizaciones. Nada debe pues extrañarnos en un panorama tan ricamente presentado como no sea la fecha en que se escribió, pues *La Dorotea* es la primera obra que nos entrega al hombre visto con una penetración psicológica que la hace ser el antecedente de la novela moderna, cuyo primer acierto lo constituye, sin duda, *La princesa de Clèves* en la literatura francesa.

Son múltiples los personajes que intervienen en la trama misma. Algunos son abstractos, como la Fama; otros —trasunto griego— son los Coros del Amor, del Interés, de los Celos, de la Venganza y el Ejemplo. Junto a ellos, como se sabe, aparecen como principales Dorotea y Fernando, los amantes; Gerarda, la alcahueta, descendiente de la demoníaca Celestina. Después los otros completarán el juego humano que se ventila: Don Bela, el rico indiano enamorado de Dorotea; Marfisa, amante desdeñada por Fernando y los secundarios —puente de unión entre el pensamiento de los grandes personajes del libro, y el lector.

La Dorotea está escrita en prosa. Un gusto incontenible por el diálogo hace a Lope llenar múltiples páginas, no todas, por desgracia, felices. Pero en esa maraña fecunda de giros formales se encuentran no sólo extraordinarios diálogos que alcanzan una cumbre dentro de la prosa del tiempo, sino también, intercalados en ellos, poemas de una categoría de primer orden. El sabor popular que Lope imprime a la mayor parte de sus producciones está presente aquí, combinado con la tendencia barroca de la época, que hace a la obra ser algo así como un continente de los más variados gustos literarios del tiempo. Solamente Lope, con su indiscutible genio dramático, es capaz de resumir en sí mismo, como lo hace en *La Dorotea*, tan variados climas de estilo.

Pero al hablar de los amores de Dorotea con Fernando, de las hechicerías de la alcahueta, del carácter de la obra en general, se nos viene en seguida a la mente *La Celestina* de Fernando de Rojas. No es ninguna novedad la comparación; sin embargo, el hacerla se impone, porque entre una y otra producciones dramáticas ha sucedido algo tan fundamental en el trato de temas humanos (y particularmente dentro de un terreno amoroso), que bien vale la pena reflexionar sobre la naturaleza de su cambio.

La Celestina, genia! como obra de conjunto (forma e idea); genial también como creación de ese personaje fabuloso (por lo demoníaco) que es la propia alcahueta, tiene, en cuanto al enfoque del amor de Calixto y Melibea, una sola dimensión. Varios factores concurren para ello. Primeramente la extrema juventud de los amantes, su irreflexibilidad; luego el tiempo. No lo hay, no lo tienen para

pensar acerca de la naturaleza de su amor; les falta para vivir su pasión; es corto cuando, juntos, se olvidan del mundo. Se sabe que Calixto, a escondidas, ha visto a Melibea durante un mes aproximadamente, pero no se dice qué es lo que han hablado entre sí. Probablemente nada, pues no lo necesitan; están unidos y eso es bastante. Engolosinados con la mutua entrega, Calixto y Melibea se han fundido y dejado de ser ellos mismos para formar ese complejo extraordinario que bien podría llamarse Melibea-Calixto. El amante es la amada: "Melibea soy" —; la amante es el amado: "que me comen este corazón serpientes dentro de mi cuerpo", dice cuando no lo ve.

Sin embargo, ¿qué piensan uno del otro?; ¿por qué no se les ocurre huir para vivir alejados de lo que los separa? Pero por otra parte ¿hay algo en realidad que los aleje? Creemos que nada. ¿Por qué entonces no piensan en el matrimonio?; ¿es sólo la inmediata posesión la que los interesa? Nada se sabe. Su trágico destino los lleva juntos a una muerte brutal e insospechada. Melibea, al igual que Julieta, ha amado de golpe, como de golpe ha muerto. Sin embargo, no extraña que sea así su caso (como tampoco el de Isolda), pues por influencia de Celestina y sus conexiones con el diablo, se ha doblegado en su voluntad definitivamente. Poderes superiores lo han querido así; Melibea queda derrotada por amor y justamente esto, y su muerte, la hacen inmortal en la expresión de su apasionada entrega.

días— y encontrado a Fernando, con el cual tiene amores desde hace ya cinco años. Estas circunstancias la colocan en un plan distinto. Sabe lo que es, lo que tiene y lo que expone; conoce de cierto la índole engañosa y mutable de los sentimientos humanos y está al acecho. Comprende que Fernando no le pertenece por entero pues que tiene muchas más cosas en la vida que lo llaman y lo complementan: su amistad con Marfisa, a la que no abandona del todo porque la necesita; la poesía, el gusto por los viajes. Pero Fernando, por su parte, vive también en zozobra constante. Quiere a Dorotea porque "lo ha subido a sus ojos", porque ellos emanan lo mismo felicidad que tristeza; dulzura que aborrecimiento; calma que violencia. La quiere porque desconfía de sus lágrimas y sabe que sus gustos pueden mentir; la quiere porque está hechizado; porque los "regalos" que de ella recibe lo aseguran; lo hacen confiado sus favores y lo enloquecen sus celos; la quiere por sensual, por tierna, por apasionada. Porque no ha acabado de entregarse nunca. Es éste el atractivo del misterio amoroso.

Teme perder a Dorotea —o lo que de ella tiene— porque Don Bela, asiduamente, la persigue, valiéndose de Gerarda, la vieja comadre; se angustia cuando piensa en la posibilidad de que, de Indias, regrese el esposo. Por lo que se ve, los dos tienen su juego, y ponen en él todas sus cartas. En ellos se cuenta con la *variedad del pensamiento*, con las mutaciones espirituales, con el análisis de las circuns-



Dibujos de Miguel Prieto

Lope, sin duda inspirado en de Rojas, presenta en su tablero humano personajes en cierto sentido parecidos a Celestina, Melibea y Calixto (ya para no hablar de algunos más, los secundarios). Fernando y Dorotea se aman y se corresponden en la naturaleza de su amor. El ha dejado de querer a otra mujer —Marfisa—, por la bella hija de Teodora. Pero Dorotea no es, ni con mucho, tan ingenua o tan joven como Melibea. Casada, ha permanecido lejos de su marido —que se halla en In-

tancias al igual que con las introspecciones. Ha habido, quizás, un enamoramiento repentino, pero cinco años de trato han hecho matizar las relaciones; se aman y, justamente por ello, saben que el amor es una enemistad de la que desgraciadamente no pueden apartarse porque les es ontológicamente indispensable, tanto que la separación les produce una mortal asfixia. El ciclo, no cabe duda, es *fatigoso*, y Lope lo conoce a perfección. El amor es finito y mayor es su precipitación al

vació mientras más grande ha sido la cima escalada. Un desencanto violento y amargo aparece en la obra desde el primer momento. Por eso Fernando, cuando está solo, se consuela diciéndose

*A mis soledades voy
de mis soledades vengo
porque para andar conmigo
me bastan mis pensamientos,*

aun cuando los dos últimos versos encierran, en su presunta soberbia, sólo una ironía a la soledad.

Dorotea lucha porque ama, pero no está ciega. La alimenta el saberse casada; la idea de tener un esposo, aunque lejano, la tranquiliza. Además, necesita verse cortejada y el juego que tiene con Don Bela ("el caballero indiano (que) bebe los vientos desde que la vio en los toros las fiestas pasadas"), es sutil y engañoso. Por eso, cuando la va a ver, ella dice que se siente tan nerviosa, tan fuertemente impresionada con su presencia, que "el corazón no halla lugar en qué afirmarse". Con esta actitud logra dos cosas: sentirse segura de sí misma al saberse deseada y no entregarse —o por lo menos no hacer ver que se ha entregado— plenamente a Fernando. Así retiene al estudiante, pues éste, insaciado, jamás podrá evadirse del vértigo amoroso que lo aprisiona.

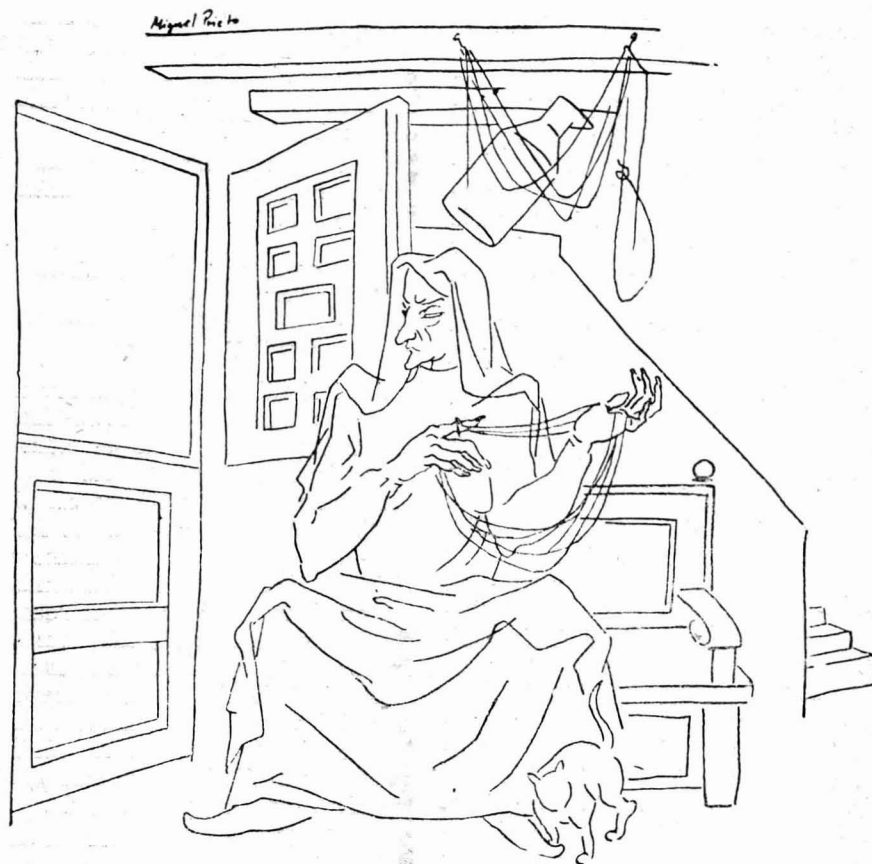
Fernando por su parte, abusando del amor que por él siente Marfisa, saca el mejor provecho. Acepta ayuda —joyas o dinero— cada vez que su precario estado

sigue la muerte, ha sido más bien como medio de darse a sí misma una satisfacción y no realmente el querer dejar de vivir. En esta forma —si bien peligrosa—

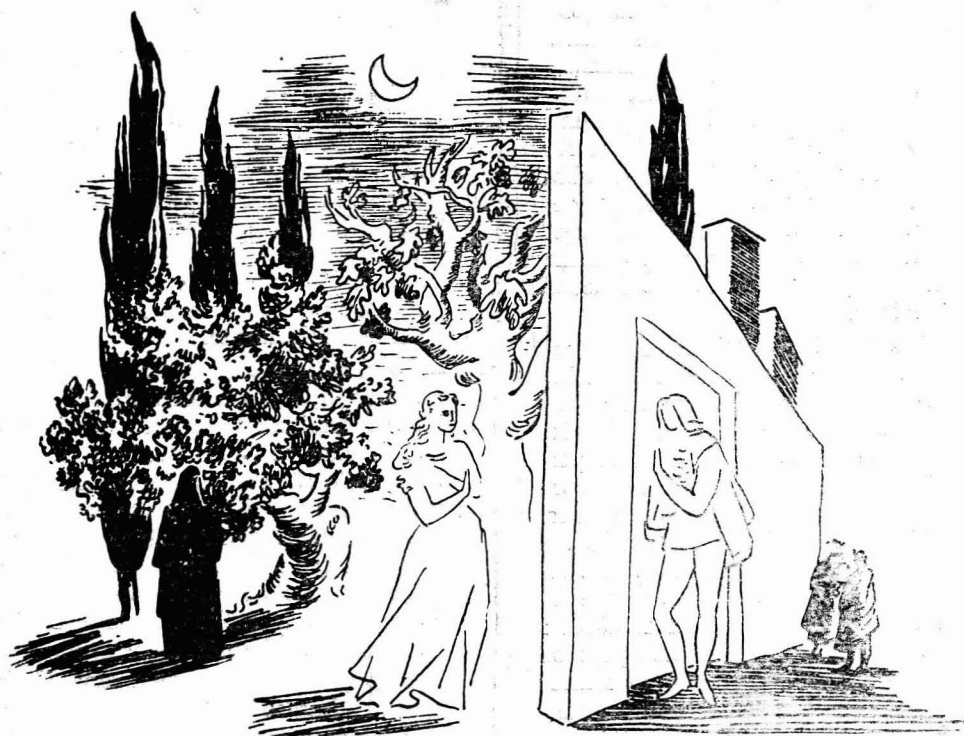
rotea se sostiene porque se sabe amada. Segura de sí misma opina que "Fernando me quiso en Madrid y me querrá en Sevilla, y si se le olvidare, yo le enviaré allá mi alma que se lo recuerde." Sabe, intuitivamente, que su sola ausencia inflamará la pasión de Fernando, y espera. Sin embargo, la paciencia tiene siempre un límite y llega el momento en que decide escribirle. Para fortuna suya, es entonces cuando sabe que Fernando ha regresado y con habilidad y cazarro aplomo decide cortar su impulso: "Detente, amor; que pues Fernando viene, mejor es fingir descuido que mostrar cuidado". ¡Qué lejos estamos ya de Melibea! Mientras ésta se rinde por la intervención del demonio, Dorotea sucumbirá por sí misma, por lo indómito de su amor.

La naturaleza de Dorotea está pues condicionada por las relaciones que tiene con sus dos amantes. Es una con Don Bela; otra —totalmente distinta— con Fernando. Sabe tender hilos, trampas. Persigue sin hacerlo notar y al mismo tiempo se hace perseguir. Sin embargo, desgraciadamente para ella, Fernando también ha escapado de la pluma de Lope de Vega y el enemigo por lo tanto es digno del combate.

Destrozado, tratando de olvidar un amor que lo enloquece, ha tratado de huir de sí mismo, más que de Dorotea, a Sevilla. Se va para intentar *ser* nuevamente. Pero la ausencia de Dorotea lo llaga y regresa. Nada ha servido como remedio a tan execrable y espantoso mal. ¿O no es acaso una enfermedad eso que es como "una infección de la sangre, que, como fascinación metida en las entrañas, permanece oprimiendo el corazón con aquel grave cuidado, porque de él pasa a las venas; de las venas a los miembros, y hasta que del todo se temple, es imposible que cese la inquietud?" El viaje, Sevilla, la morena de ojos inquietantes; todo, en una



...hablar de las hechicerías...



...personajes parecidos a Melibea y Calixto...

lo requiere; esto le permite una facilidad de movimientos al propio tiempo que la relación en sí lo respalda, espiritualmente, frente a Dorotea: hay alguien que lo quiere, no se encuentra solo. Están los dos en igualdad de circunstancias. El engranaje es complicado. Cuando, por malos entendimientos, se separan y Fernando parte a Sevilla, el disparadero de las reacciones de los dos es sorprendente y extraordinario. Dorotea intenta un suicidio aunque sospechamos que, si no con-

queda limpia ante sus propios ojos de toda responsabilidad: la de haberlo alejado, la de no haber podido doblegar su voluntad. Extraña a Fernando, como es natural, pero no mueve un dedo para que vuelva. Persiste en el coqueteo con Don Bela y hasta se llega a hablar de un posible entendimiento con él. Gerarda pone todo su empeño en tal unión, pues ¿para qué pierde su tiempo, su belleza y su juventud con un pobre estudiante? Si al menos tuviera dinero... Claro que Do-

palabra, como a un conjuro mágico, queda convertido para Fernando en Dorotea. Lo que no sabe aún es que esa Dorotea es otra, distinta, a la que él ha dejado en Madrid. Con la distancia los labios y los ojos y la piel de la amada se transforman, se embellecen hasta el ideal, se truecan hasta el disparate; con la distancia Dorotea sufre tal mutación que acaba por dejar de ser ella para convertirse en otra, imaginaria, perfecta, maravillosa, que sólo existe conformada por las mejores vivencias que emanan de Fernando. Dorotea deja de ser realidad para convertirse en realidad poética, que alimenta y nutre al amante, pero que no acaba por satisfacerlo. El retorno se hace inevitable, e inevitable, igualmente, la desgracia.

Se trata ahora de ensamblar realidades; se intenta poner a ambas Doroteas juntas y fusionarlas. El encuentro —en el Paseo de San Jerónimo, en Madrid— es una escena estructurada simbólicamente. Fernando, al hablar con Dorotea y su criada —desconociendo la identidad de aquélla, ya que está cubierta con un velo—, descubre a las desconocidas su violento amor por la hija de Teodora. Es decir, frente al misterio (el amor *velado*, encubierto) la pasión se desboca impetuosa. Pero Dorotea se descubre, se *quita el velo*; revela su amor. Y por ese sólo hecho la “descristalización” se presenta en Fernando. Al verla entregada, sumisa, arrepentida; al saber que odia a su madre por separarla de él; que no quiere al indiano; que es suya, que no hay barreras, que todo su contenido espiritual y afectivo a él pertenece; al ver esto, Fernando deja de quererla. No ha podido fundir a las dos Doroteas en una sola. Es bien claro lo que le ha acontecido. Al dejarla, acosado por celos y deseos de venganza, ambos factores acrecentaron su amor. La desorbitación de la imaginada mujer mató a la otra. Con cruel y minucioso relato describe Fernando este proceso suyo que lo engañó: “No me pareció que era Dorotea la que yo imaginaba ausente, no tan hermosa, no tan graciosa, no tan bien entendida; y como quien para que una cosa se limpie le baña de agua, así lo quedé yo en sus lágrimas de mis deseos. Lo que me abrasaba era pensar que estaba enamorada de Don Bela; lo que me quitaba el juicio era imaginar la conformidad de sus voluntades, pero en viendo que estaba forzada, violentada, afligida, que le afeaba, que le ponía defectos, que maldecía a su madre, que infamaba a Gerarda, que quería mal a Celia y que a mí me llamaba su verdad, su pensamiento, su dueño y su amor primero, así se me quitó del alma aquel grave peso que me oprimía, que veían otras cosas mis ojos y escuchaban otras palabras mis oídos: de suerte que, cuando llegó la hora de partirse, no sólo no me pesó, pero ya lo deseaba”. Por eso Fernando dice, para completar el relato de su desencanto, que al paso que Dorotea “me iba descubriendo su pecho, iba yo sosegando el mío, y como me abrazaba en mis brazos de aquellos antiguos deseos, yo me helaba en los suyos”. Después ¿qué le importa, una vez Dorotea *reducida a sí misma*, decir de ella las más terribles cosas que nadie puede hablar de una mujer? Sus lágrimas —nos dice— son lágrimas y no perlas; su rostro sólo eso y no jazmines y claveles.

¿Cómo pudo creer en el amor de Dorotea, cuando esta fuerza diabólica “es nudo perpetuo y cópula del mundo, innoble sustento de sus partes y firme fundamento de su máquina?”.

La imagen se ha despedazado; nada hay ya que pueda volver a construir el edificio del amor:

*Oh gusto de amor traidores
sueños ligeros y vanos,
gozados, siempre pequeños,
y grandes, imaginados.*

Aquí sí sabemos qué piensan uno de otro los amantes. Los procesos interiores se ventilan y los personajes están vistos al través de una lente psicológica que los hace humanos en toda su complejidad sentimental. Ya basta —parece decir Lope—, que el malo sea cabalmente malo y el bueno siempre bueno. Un hombre tiene, en sí, una serie de posibilidades que pueden, con un determinado estímulo, realizarse. Un hombre, por ello, es el continente de todo el universo, arreglado de una única y especial manera. En esto parece coincidir con Leibnitz. Un hombre puede ser él solo bueno y malo y sublime y nefasto, y santo y condenado.

En *La Dorotea* no es pues el amor de golpe, sin matices, brutal y contundente —como la propia muerte— que sienten Calixto y Melibea. El paso de *La Celestina* a este libro de Lope es nada menos que el ir, en este sentido, de lo externo a la interioridad del individuo. No es ocasional que Quevedo, algunos años después, diga que la muerte no es un esqueleto con guadaña, pues eso son los muertos. La muerte, afirma, no se conoce porque se lleva dentro de uno mismo. Tampoco lo es que el Herodes de Calderón diga que él *es* los celos; o que en Segismundo se declare una batalla terrible entre la razón y el instinto, entre el hombre y la fiera. Estamos, con Lope y su *Dorotea*, en los umbrales del XVII, siglo en el cual se incorpora a la cultura el mecanismo complicado de las pasiones de los hombres.

Es éste el gran triunfo de Lope: lo humano. Por eso cuando pretende hacer de mago, cuando quiere ponerle un punto más a Celestina creando a la alcahueta Gerarda, fracasa. Noño es el personaje si lo comparamos con su antecesora. Tan humano es Lope, que no olfatea los problemas metafísicos. En cuanto a Celestina, no se sabe qué sea lo más fuerte y extraordinario en ella: si es que el demonio, perdida ya su gran dignidad medieval, acaba por ser menos poderoso que el ser humano o si, por lo contrario, es tan fuerte, que ha acabado por meterse en los hombres, y éstos —perdida toda idea de su dimensión— terminan por retarlo y amenazarlo. “Conjúrote, triste Plutón”, —dice Celestina— ... a que “vengas sin tardanza a obedecer mi voluntad” ... “Si no lo haces con presto movimiento, tendrásme por capital enemiga; heriré con luz tus cárceles tristes y oscuras; acusaré cruelmente tus continuas mentiras; apremiaré con mis ásperas palabras tu horrible nombre”. Pero sea una cosa o la otra, Fernando de Rojas acierta en todas formas. Se tutea con los poderes del infierno y, digno heredero de toda la Edad Media, la compendia en la demoníaca mujer al propio tiempo que la mata con ella.

Las posiciones de Gerarda y de Celestina frente a sus mundos son parecidas e igualmente difíciles. Ambas en el trayecto de sus vidas —primero de licencia disipación, luego de egoísmo y maldad—, se crearon enemigos. Teodora utiliza a Gerarda como Alisa soporta a Celestina, pero no las aman; Dorotea desprecia a aquélla tanto como Melibea a Celestina. Fernando odia a la alcahueta (la manda matar, aunque no lo consigue), al igual que Cempronio y Pármeno detestan a la vieja comadre, hasta que consuman el asesinato. Las dos se sostienen exclusivamente por su gran fe en sí mismas; las anima su desmedida codicia y las defienden sus hipocresías. Pero Gerarda —con ser tan iguales sus circunstancias a las de Celestina— no tiene su altura dramática. Es evidente que Lope ya no cree con tanta fidelidad en los poderes del mal, metafísicamente hablando, y que, de no ser así, más le importan las fuerzas del hombre en cuanto hombre, independientemente del demonio. Carece del elemento satánico; otro es su alcance.

Por lo demás es cierto que la obra tiene una moral católica que el dramaturgo a cada paso nos recuerda. Pero se percibe que no es la lección religiosa, sino la que queda implicada en las acciones humanas la que le preocupa. Y así el gran personaje de *La Dorotea*, su máxima expresión, es el amor.

Lope ha tenido que recurrir a la prosa y no es ocasional o involuntario. La poesía, bien lo sabe, no le sirve en la descripción de tan complicadas relaciones; en cambio, eso sí, lo ayuda en su concepción estética.

Finalmente, volviendo a los amantes, diremos que no es que Fernando deje a Dorotea por convicción moral (recuérdese que es una adúltera); la abandona simplemente porque el amor se agota. No es que se entregue a la guerra porque trate de heroificarse, o porque sus apetitos estén mal encauzados, sino porque ya no los tiene. Por eso puede analizar tan bien sus pasiones, porque han dejado de *estar* en él definitivamente.

La obra tiene una secuencia a tal grado moderna, que aun cuando propiamente su interés termina en el momento mismo en que el amor se ha quebrado, sigue Lope planteando el porvenir de sus principales personajes: que si Dorotea se mete a monja; que si Gerarda se mata al caer de una escalera; que si Marfisa esperará o no a Fernando. Lo que está claro es que al hacer esto nos indica que la vida sigue su curso; que, dramáticamente, corre y se va, y que no se detiene ante nada. No importa el fracaso de Dorotea con Fernando; tampoco la muerte de la vieja alcahueta. César el astrólogo y los criados y Teodora seguirán su ruta que, por ser de vida, será amenazante y azarosa; pero que, también por ello, será privilegio y posibilidad.

La Dorotea es, pues, según nuestro juicio, la primera gran obra española que nos enseña el amor como un proceso, no como una esencia. En ello, en su genial concepción psicológica, está su fuerza dramática y su valor. Después de escrita queda abierto, de par en par, el camino que conducirá al ser humano hacia la posesión gradual de sí mismo; de su compleja interioridad.

EL IDIOMA DE LOS MEXICANOS

(Viene de la pág. 2)

y de las demás lenguas romances; cada región tomó su propio camino, e incluso dentro del territorio de cada antigua provincia llegó a haber diferencias notables.

Pues bien, nosotros no hemos conocido esa separación. Nosotros estamos en contacto con el resto del mundo de habla española; por lo tanto, el núcleo fundamental de nuestro idioma, las características básicas de nuestra pronunciación, nuestro instinto lingüístico, todo esto es y sigue siendo español. Cualesquiera que sean las modalidades más o menos típicas de México que aquí he mencionado o que mencionaré en adelante, son modalidades secundarias, que no afectan a ese núcleo, a esa base principal. Hablar acerca del idioma de los mexicanos exigiría, estrictamente, tratar del desarrollo de todo el español, de todos sus aspectos, entre nosotros. Pero si así lo hiciera, ofrecería un cuadro que es, quizá en un 90%, el mismo en todo el mundo de habla española. Es preferible dejar a un lado los fenómenos generales, a condición de no perder de vista su existencia.

El hecho de la comunidad hispánica se ve, por ejemplo, en la identidad de los fenómenos lingüísticos de las hablas rurales. La mayor parte de la población hispanoamericana vive en el campo. Su habla es conservadora y arcaizante, y llena de vulgarismos. Pero arcaísmos y vulgarismos (decir *truje* en vez de *traje*, *mesmo* en vez de *mismo*, *pacencia* en vez de *paciencia*, *haiga* en vez de *haya*), todas estas cosas y un número infinito de otras más existen por igual en España, en la Argentina, en Bolivia o en Guatemala. Vocabulario, pronunciación, morfología y sintaxis han evolucionado paralelamente (me refiero a sus líneas generales) en todas las zonas hispanohablantes. Así, pues, voy a dar por sobreentendidos esos hechos. En cuatro siglos y medio, digamos del año 300 al año 750 de nuestra era, se derrumbó la unidad del latín en el antiguo Imperio romano; pero en los últimos cuatro siglos y medio de nuestra historia no se ha arruinado la comunidad del idioma castellano en el antiguo Imperio español: sigue firme en sus bases principales.

Manuel Altolaguirre cuenta cómo la primera frase que oyó en Veracruz, recién desembarcado, fué ésta: "Aguzado, joven, le van a volar el veliz", en la cual lo único que entendió fué la palabra *joven*. Abundan las anécdotas y chistes semejantes, pero el hecho es que nos seguimos entendiendo perfectamente españoles, argentinos y mexicanos. La lengua evoluciona, porque no hay nada capaz de impedirlo, pero evoluciona, en muchos casos, de manera pareja. Además, hay en México, como en los demás países de habla española, un sentido lingüístico especial que nos indica lo que es regional y lo que es general en nuestra lengua. Cuando hablamos con un recién llegado de Colombia o del Uruguay, cuando escribimos algo para el público, evitamos instintivamente los giros regionales y tratamos de acercarnos al ideal del español general, en el cual, como dijo Amado Alonso, coinciden las personas cultas de Buenos



...la influencia de un sustrato prehispánico...

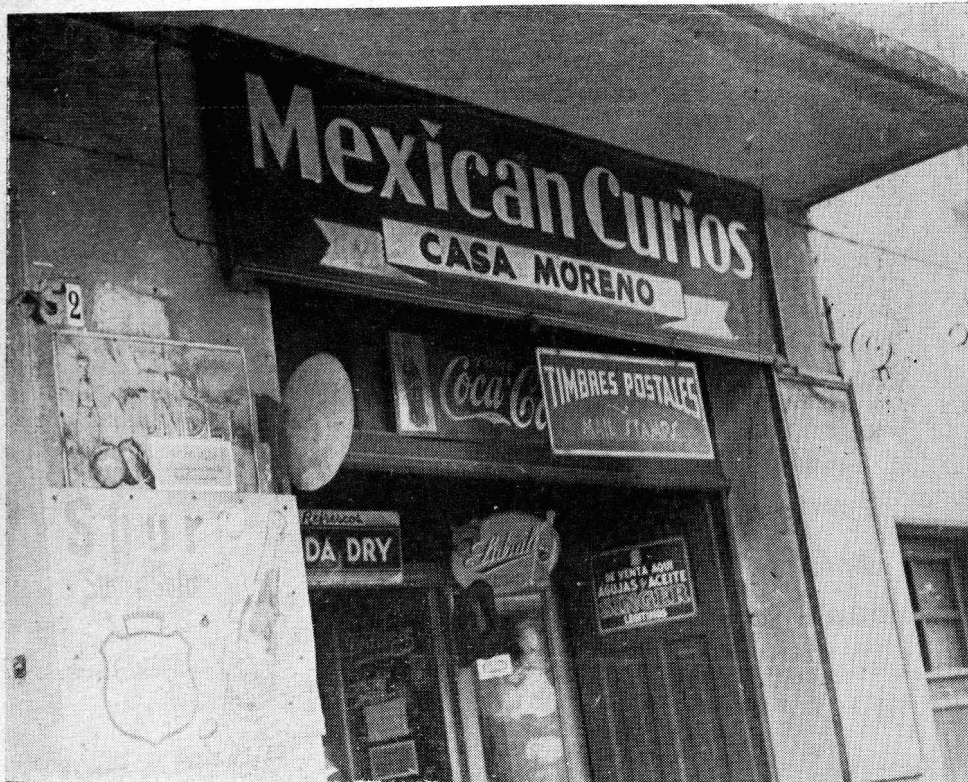
Aires y de La Habana, de Lima y de México.

* * *

Sigamos con el paralelo entre la historia lingüística de México y la de España. Me he referido al superestrato árabe en el habla de la Península. Rafael Lapesa, en su *Historia de la lengua española*, consagra un ameno capítulo al estudio de los arabismos introducidos en el castellano. Los reinos árabes del Sur de la Península tuvieron una cultura refinada y brillante; sus adelantos materiales, su ingeniería, sus ciencias, sus comodidades, no podían compararse con la situación en que se hallaban los reinos cristianos del Norte; la desigualdad era enorme. Cuando los españoles comenzaron a construir obras de riego, cuando comenzaron a estudiar las ciencias físicas y matemáticas y a aficionarse al lujo y a las comodidades, adoptaron una enorme cantidad de palabras árabes. La cultura material de

los moros pasó a los cristianos, y con ella la terminología árabe.

De los países de habla española, es México uno de los que están en contacto más directo con los Estados Unidos. También en este caso es impresionante la desigualdad entre los dos países por lo que se refiere a la cultura material: industria, comercio, ingeniería, productos de lujo, publicidad. La penetración de las nuevas técnicas y de los nuevos adelantos es incontenible. Y con ellos penetra también gran número de palabras inglesas, que los mexicanos adaptamos más o menos fielmente a los usos de la lengua española. Esta invasión lingüística se va convirtiendo cada vez más en un problema de superestrato. Los arabismos acabaron por ser un elemento tan importante en el castellano, que es ése uno de los rasgos que más lo distinguen de otras lenguas romances, el francés y el italiano por ejemplo. Podemos preguntarnos si la introducción de los anglicismos en México y en otros países hispanoamericanos, no acabará por



... otro medio de difusión de anglicismos...

mán, y cuya lengua, como es natural, estaba mucho más saturada de arabismos que la de León y Castilla. Aquí y ahora, quienes desempeñan el papel de los mozárabes son, por supuesto, los muchísimos mexicanos que viven en Los Angeles, en Texas y en todo el Sur de los Estados Unidos; casi siempre siguen hablando español, pero, aislados a menudo en territorio de habla inglesa, rodeados de costumbres diferentes, su lengua tiende a impregnarse de anglicismos.

* * *

Pero el problema de los anglicismos es mucho más general, y merece que nos ocupemos de él con mayor detenimiento. Es interesante compararlo con el problema de los galicismos, tan grave hace unas décadas, y ahora casi inexistente. Ya no se escriben libros para denunciar y vituperar los galicismos, pero hace unos treinta o cuarenta años se contaban por docenas. En nuestros días parece ya un asunto concluido; la marea ha bajado. En México, el triunfo de los galicismos corresponde a la época del Porfiriato. Pero no



... una música especial...

constituir también un rasgo de diferenciación entre nuestra lengua y la lengua de España. Y hasta podemos dar un nuevo paso y enfocar de manera más dramática el paralelo. Américo Castro, en su revolucionario y revelador libro *España en su historia*, hace ver cómo la influencia del árabe no se limita a las palabras como *albéitar* o *alcaide*, simples adaptaciones de las voces árabes correspondientes, sino que se extiende a un modo de pensar, a un hábito psicológico. Según Américo Castro, la actitud general ante la vida, el modo de vivir o *vividura*, estaba saturada de arabismo, y muchas obras literarias de la Edad Media, como el *Libro de buen amor*, reflejan en gran parte un concepto árabe de las cosas, aunque estén escritas en castellano. A veces, los españoles así arabizados formaban una palabra castellana tras la cual no había un

proceso lingüístico románico, sino un modo de pensar árabe. Un ejemplo que da don Américo es la palabra *fijo de algo* o *hidalgo*, designación del hombre bien nacido y dueño de bienes de fortuna. No hay en las lenguas romances, fuera de la Península, una palabra semejante: es que el español pensaba en la palabra árabe correspondiente, *ibn-al-joms*. Pues bien: no es una novedad decir que esto mismo comienza a ocurrir en México. No sólo penetran las palabras inglesas junto con los objetos a que corresponden, sino que también hay un comienzo de "americanización" en el modo de ver y sentir la vida.

Luego me referiré a esto. Pero antes, para acabar de exponer el paralelo de historias lingüísticas que he venido esbozando, quiero recordar la existencia de los mozárabes en la Edad Media española. Mozárabes eran los cristianos de habla romance que vivían en territorio musul-



... en la jerga de los deportes abundan los ejemplos...

es un fenómeno exclusivo de México, ni mucho menos. Los galicismos entraron por igual en todo el mundo de habla española. Y es posible que en España y en la Argentina hayan sido más abundantes. Se oyen aún, y se ven por escrito, construcciones que son calcos de la sintaxis francesa, por ejemplo *tarea a realizar* en lugar de "tarea que hay que realizar", o bien *fue entonces que lo descubrí*, en vez de "entonces fué cuando lo descubrí", pero creo que esto es más frecuente en Buenos Aires que en México. Sería interesante hacer una especie de balance final de los galicismos en los países de habla española, estudiando lo que significaron, los aspectos de la vida en que fueron más abundantes y los que subsisten en nuestros días, ya incorporados a la lengua general.

En 1938 escribía Pedro Henríquez Ureña: "La influencia del francés y del inglés en el lenguaje popular de México es muy escasa: sólo pueden atribuírsele unas cuantas palabras, muy pocas, que se han filtrado desde el lenguaje de las clases cultas hasta el pueblo." Es decir, para el

gran maestro de Hispanoamérica, hace menos de veinte años, la influencia del francés y la del inglés estaban en la misma situación: una y otra eran escasas; no había en el español de México nada digno de notar a ese respecto. Si viviera Henríquez Ureña, se sorprendería sin duda al saber que *ahora* el pueblo dice cosas como *lavarse la feis*, o *tener ponch*. Hay, pues, diferencias notables entre los galicismos y los anglicismos.

Primera diferencia: la época de su introducción. Los galicismos penetraron sobre todo antes de la primera guerra. Hay algunos anglicismos del siglo XIX, llegados, por cierto, no de los Estados Unidos, sino más bien de Inglaterra, como *líder*, *mitin*, *club*, *esnob*, *esnobismo*, *reportero* y *reportaje*, *stock*, *trust*, *rosbif*, etc.; pero la mayoría de ellos pertenecen a época muy reciente, y se han tomado del inglés de los Estados Unidos.

Segunda diferencia: la extensión social. Muchos galicismos no trascendieron de las clases cultas y afrancesadas; los que pasaron a la lengua común, como *cliché*, *pastiche* o *croqueta*, penetraron primero en las clases cultas, a través de un conocimiento directo de la realidad francesa, o a través de la literatura. Los anglicismos, en gran número de casos (no siempre), están penetrando por un camino inverso: de abajo para arriba.

Tercera diferencia: los anglicismos tienen que sufrir una transformación más radical. Las palabras francesas, después de todo, no son tan difíciles de pronunciar, y muchas de ellas (digamos, por ejemplo, *canapé* o *comité*) pasaron casi intactas al español. Pero las palabras inglesas tienen una fisonomía mucho más extraña, y no pueden persistir mucho tiempo en su forma original. Cuando entraron en México los automóviles, pareció quizá un poco confuso seguir empleando la palabra *cochera*, y se adoptó el anglicismo *garage* (palabra que el inglés había tomado del francés). Pero la segunda *g* de *garage* no es consonante española.



...el calificativo "pachuco"...

Entonces comenzaron las vacilaciones. Algunos se decidieron simplemente por pronunciar la palabra tal como se escribe y dijeron *garaje*; otros trataron de imitar la palabra tal como la oían, y se encuentran por lo menos estas tres soluciones: *garásh*, *garach* y *garay*; finalmente, otros, los más educados (o los más pedantes) dicen *garage* a la inglesa.

Hay que insistir en el hecho de que muchísimos de los anglicismos no son exclusivos de México, ni siquiera de los países de habla española, sino de todo el mundo occidental; la palabra *cock-tail*, por ejemplo, se conoce no sólo en México o en la Argentina, sino en Francia, en Italia, en Alemania, y no sé si hasta en Rusia. Sin embargo, son más abundantes en los países hispanoamericanos, a causa del influjo comercial, industrial y de otras especies que tienen en ellos los Estados Unidos. Donde este influjo es más fuerte (Venezuela, Cuba y México, y además, por razones obvias, la isla de Puerto Rico), los anglicismos son más frecuentes y variados.



...y el "tintanESCO"...



...no penetran a partir de las clases altas...

Hace unos cinco años apareció un *Diccionario de anglicismos*, por el abogado panameño Ricardo J. Alfaro. Es, hasta ahora, la única obra más o menos completa que hay sobre el particular, pero dista mucho de ser perfecta, porque el enfoque del autor es muy estrecho. Parece que ha partido sólo de dos observaciones: primera, las cosas horribles, mitad inglés y mitad español, que dicen los estibadores y cargadores panameños en la zona bilingüe del Canal, y segunda, los errores que cometen ciertos traductores del inglés, escribiendo por ejemplo "la importancia actual de una cosa" en lugar de "la importancia real" o "verdadera", o bien "Ya es hora de *realizar esto o aquello*" en vez de "Ya es hora de que nos demos cuenta". Hace falta una obra escrita con criterio lingüístico, que clasifique los anglicismos, que anote la fecha de su introducción, que señale exactamente su difusión geográfica, su grado de vitalidad, la clase o las clases sociales que los emplean.

En México, a causa de su posición geográfica, se presentan, a propósito de los anglicismos, problemas más graves y más especiales. Pensemos en la población mexicana que vive en los Estados Unidos,

esa población que antes he comparado con los núcleos mozárabes; pensemos en los jóvenes mexicanos que estudian en los colegios y universidades de los Estados Unidos. Los centros de población mexicana, los estudiantes que se americanizan, ciertos hombres de negocios, a veces los simples visitantes que residen algún tiempo al otro lado del Bravo, etc., etc., entran más o menos en la categoría que llamamos, despectivamente, "pochismo". El "pocho", en su forma más cruda, es el mexicano que se deja seducir por la *American way of life* y para quienes las cosas mexicanas son siempre despreciables y las norteamericanas siempre inigualables. Pero hay muchos grados. A algunos les bastan unos cuantos meses de residencia en los Estados Unidos para que, de vuelta en México, afecten haber olvidado el español; otros, en cambio, por muchos años que lleven de vivir allá, siguen inmutables. Al grado de resistencia psicológica suele corresponder el grado de resistencia lingüística. Entre los dos extremos hay toda una escala de "apochamiento".

El caso más grave, porque lleva a verdaderas monstruosidades, es el de ciertos grupos fronterizos que han creado una especie de dialecto o lengua criolla en que se funden elementos del inglés y del español. No sé en que lado de la frontera se desarrolló la siguiente escena. En realidad, lo mismo da que haya sido Laredo o Nuevo Laredo. Un individuo despierta al vecindario dando gritos; va a bañarse, y se encuentra con que alguien se llevó la leña del calentador; recuerda entonces que en la noche oyó cómo su perrita ladraba y corría de un lado a otro. Sus gritos son más o menos éstos: *¿Juasú mara con la dogá anoche? Run pallá run pacá pa nashin. Sámbari vino y se llevó la leña del boiler.*

Este, como digo, es el caso extremo. Ahora bien, precisamente en el caso extremo se colocan los "pachucos", quizá de manera voluntaria y consciente. El pachuco se ha creado una lengua a base del habla pocha; éste es su punto de partida, pero él exagera sus características; para decirlo brevemente, el pachuco es el esperimento del pocho. Lo que lo delata desde luego, antes de que se ponga a hablar, es su manera de vestir. El pachuco, en realidad, el pachuco en toda su pureza, es ahora un tipo desaparecido; fué un fenómeno pasajero; lo exagerado mismo y lo virulento de sus características acabaron con él. Al sociólogo y al psicólogo les corresponde explicar el fenómeno. Pero el habla pachuca o "apachucada" sigue siendo un problema actual. El pachuco es, el que dice, tal vez adrede, que va a comprar *groserías* en la *marqueta*, y que para hacerlo *parquea* en algún lugar *el carro*, y que tiene un *relativo* que *renta apartamentos* *fornidos*.

He dicho antes que muchos anglicismos, a diferencia de los galicismos, no penetran a partir de las clases altas, sino al revés, de abajo a arriba; y no penetran a través de la literatura, sino a través de la lengua viva. En el caso de los pachucos, ha habido en México lo que pudiéramos llamar un agente transmisor de extraordinaria importancia desde el punto de vista lingüístico: Tin Tan, uno de los cómicos predilectos del pueblo mexicano. En los comienzos de su carrera sobre todo, sus chistes estaban hechos a

base de pachuquismos. Tin Tan estuvo en cierto contacto con los verdaderos pachucos y tuvo la feliz ocurrencia de explotar las posibilidades cómicas del tipo en lo que se refiere a la indumentaria, a la psicología y sobre todo al modo de hablar. Es significativo que ahora el calificativo "pachuco" esté cediendo su lugar al calificativo "tintanESCO". Teatro, cine, radio, televisión: en todo ha estado Tin Tan. En una u otra forma, gran parte de la población de México ha tenido oportunidad de escucharlo. Los niños y los jóvenes son, por supuesto, los más maleables y los más dispuestos a aceptar influencias. Primero dirán, por chiste, un "tintanismo"; luego lo dirán todos los muchachos de un barrio o de una escuela, y la palabrita, una vez desgastada la intención chistosa, quedará incorporada con toda naturalidad a la lengua ordinaria. Es todavía muy temprano para comprobar la verificación de estas o parecidas etapas. Sin embargo, algo es posible ver ya ahora. En la sala de clase, un muchacho le da un codazo a otro: "Cuidado, el maestro te está *guachando*", o dice que el "profe" lo ha *cachado* haciendo una travesura, o que no le ha dado *chance* en el examen. *Guachar* es todavía raro; *chance* se oye ya en todas partes, y *cachar* más aún; porque es palabra más arraigada, que entró antes de Tin Tan.

La tarea del lingüista, como puede verse, es muy delicada. Hace falta mucha atención para fijar la fecha de introducción y el grado de generalización del anglicismo. La palabra *troca*, formada sobre *truck*, es de la misma especie que *basqueta*, formada sobre *basket*; sin embargo, *basqueta* sólo se oye en boca de algunos verdaderos pochos, y en cambio *troca* (camión de carga) es general desde hace veinticinco años por lo menos. En las frases de pochos que he citado están las palabras *carro* y *boiler*, que también se dicen en México desde hace mucho: son anteriores a todo pochismo y a todo tintanismo. Como tantos otros términos de la mecánica, se adoptaron quizá en el momento en que comenzaron a importarse los objetos correspondientes.

En este caso están muchas palabras relacionadas con el automovilismo, con la maquinaria en general y con la maquinaria agrícola, la maquinaria y la técnica cinematográfica (cuyo léxico es totalmente inglés), etc. En lo que se refiere al vocabulario del automóvil, se adaptó todo lo posible del léxico de la mecánica que ya existía en español, como *muelles*, *pedal*, *cilindro*, *cigüeñal*, pero lo que no, se dejó en inglés más o menos españolizado, como *cloch*, *cárter*, *bushing*, etc. Todo esto es fenómeno general, no exclusivo de México. Las soluciones suelen ser distintas: aquí llamamos *convertible*, adoptando un término inglés, al automóvil que en España llaman *descapotable*, adaptación de un término francés. Lo mismo hay que decir de la importación de medicinas de patente, de artículos de tocador, de ropa, etc.

Relacionado con lo anterior, he aquí otro medio de difusión de anglicismos. En un barniz de difusión se dice, entre otras excelencias del producto, que es muy fácil de *remover*. La propaganda está traducida del inglés, y el verbo *remove*, "quitar", se ha traducido sin más por *remover*. En este caso está también cierta invitación que dice: "Llene usted la *apli-*

cación adjunta y envíela a tal y tal lugar." *Aplicación* es, por supuesto, *application*, "solicitud" o "petición". Los traductores no suelen ser muy escrupulosos. En un libro reciente, traducido del inglés por un mexicano y publicado nada menos que por la *Revista de Filología Española*, de Madrid, he encontrado, entre otras muchas perlas, las siguientes: *asertar* (*to assert*), por "afirmar" o "declarar"; *listar* una serie de hechos (*to list*), por "enumerar"; *el criticismo* (*the criticism*), por "la crítica"; un paisaje *disfrutable* (*enjoyable*), por "grato" o "placentero"; el papel que *juega* una cosa (*the role it plays*), etc. Es lo que sucede, en mayor escala, con las noticias internacionales que las agencias de los Estados Unidos mandan en inglés, y que los periódicos de Buenos Aires, de Lima o de México hacen traducir rápidamente a unos infelices mal pagados. Si hasta en libros traducidos del inglés con más calma se deslizan insidiosamente los anglicismos, ¿qué no será en esas noticias? Quienes velan celosamente (y a veces ridículamente por la pureza del idioma de Cervantes y buscan los atentados cometidos contra él, no tienen más que recorrer las páginas de la prensa diaria: la pesca es abundante y segura.

La mejor señal para apreciar el arraigo de un anglicismo es el hecho de que se ponga a procrear derivados. La palabra extranjera que se adopta es como una matita que se trasplanta; en cuanto la mata echa retoños, el jardinero puede estar tranquilo. Es lo que sucede en México, por ejemplo, con la palabra *lunch*. Se dice comúnmente *lonch*, pero muchos dan un paso más en la hispanización y dicen *lonche*, porque el español, como otras lenguas romances, no admite ciertas consonantes en final de palabra (así, los brasileños dicen *pique-nique* en vez de *picnic*, y los italianos llamaban *Shemelinga* al boxeador *Schmeling*). Pero *lonch* o *lonche* produce hojas y ramas. Se crea un verbo, *lonchar*, que a veces es neutro, como en la frase "Ya es hora de lonchar", y a veces es activo, como cuando se pregunta: "¿Qué cosa lonchaste hoy?" El lugar donde se venden lonches es una *lonchería*, y la caja en que el obrero lleva su lonch a la fábrica es una *lonchera*.

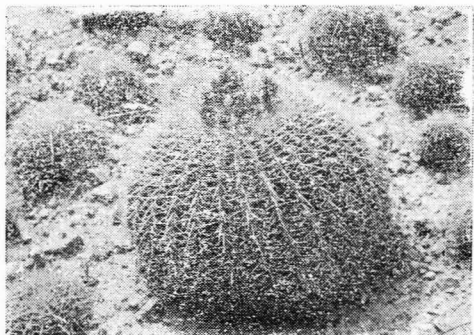
En la jerga de los deportes abundan los ejemplos. En el fútbol de México se llama *gol*, adaptación de *goal*, no sólo al arco o meta, sino también al tanto que un partido se anota a su favor; a veces se llama también *gol* al *goal-keeper*, aunque su nombre más frecuente es "portero". Sobre *gol*, en el sentido de punto anotado, se han formado ya varias palabras: el verbo *golear*, como en esta frase: "El Atlas *goleó* implacablemente al Zacatepec"; el aumentativo y el diminutivo: un gol logrado en condiciones difíciles y gloriosas es un *golazo*, y el anotado sin ningún esfuerzo es un triste *golecito*; Horacio Cazarín es (o era) un gran *goleador*, y un equipo fuerte le pone a otro menos fuerte una tremenda *goliza* o una *goleada* de miedo.

El vocabulario deportivo constituye una jerga, un lenguaje profesional, pero, en nuestros calamitosos tiempos, es una jerga sumamente divulgada. Como en el caso de la jerga automovilística, ya comienzan a usarse sus términos en otras esferas, a manera de metáforas que pronto dejarán

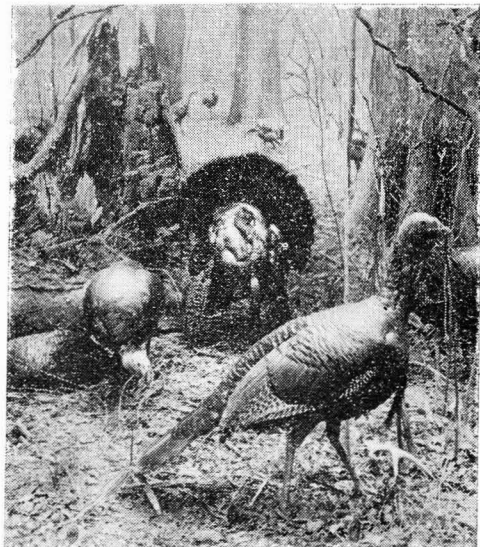
de serlo. En México, sobre todo entre la gente joven, se usa el giro *ir a ochenta*, que viene del automovilismo; y en el caló se dice del que hace ciertas cosas anormales que *cacha y picha*, o bien que *picha con la zurda*. El estudio de las jergas deportivas está lleno de cosas interesantes, sobre todo para los lingüistas que al mismo tiempo practican algún deporte. (Recientemente, un filólogo norteamericano ha estudiado la terminología del beisbol en México, y un filólogo suizo el vocabulario del futbol y del basquetbol en España.) Se pueden hacer comparaciones muy curiosas. ¿Por qué unos países dicen *basketbol* y otros traducen y dicen *baloncesto*? ¿Por qué en España dicen *fútbol* o *fúrbol*, y en México decimos *futból*, y casi en ninguna parte ha prosperado la traducción *balompié*? La fortuna de las palabras es siempre imprevisible. He mencionado, entre las palabras pochas, el verbo *parquear*. Para esta operación nosotros decimos *estacionar* el automóvil y en cambio en España, en la tradicionalista España, para gran sorpresa y escándalo mío, me encontré con que hacen lo mismo que



... canoa, vos antillana ...



... huitzínahuac: biznaga ...



... huaxólotl: guajolote ...



... que tiene sangre indígena y aun habla en español ...

los pochos; traducen el verbo *to park* y dicen *aparcar*.

Hay, por supuesto, muchas fuerzas activas en México en contra de la americanización; poniéndonos en el terreno estrictamente lingüístico, cabe afirmar que la masa de la población, sobre todo la población rural y la clase media, es conservadora y se adhiere a su pasado. Pero es imposible saber de qué manera funcionará el juego sutil de contrapesos lingüísticos. En resumidas cuentas, no sabemos si la carga de anglicismos hará que al fin se inclinen peligrosamente las balanzas.

En un artículo próximo, de enfoque muy distinto, trataré de asomarme a ciertos aspectos del idioma de los mexicanos, aspectos mucho más vitales, en que el problema de los anglicismos no interviene para nada. El problema existe, desde luego, pero no creo que tenga la magnitud que algunos le atribuyen. Todos recordamos aquellos versos del poema "A Roosevelt" de Rubén Darío:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre
indígena,
que aún reza a Jesucristo y aun habla
en español.

Pues bien, no falta quien crea que esta especie de profecía poética ya se está cumpliendo en México, lo cual, evidentemente, es exagerado. Pero ¿qué pasará el día de mañana? En algún lugar dice Chesterton que nunca han faltado en la humanidad los profetas, los que dicen "va a suceder esto y aquello", y que la historia universal podría interpretarse como un juego de niños, el juego de "desmentir al profeta". Es más fácil ser profeta verdadero en política que en Lingüística, y ya es mucho decir. Amado Alonso sabía a qué atenerse cuando opinaba que el ideal del español general se mantendría firmemente durante mucho tiempo. Pero todas las sorpresas son posibles. Dejemos, mejor, que el futuro se encargue de dar la respuesta.

EN México no se enseña a escribir al joven literato. Quienes hemos andado entre la selva literaria sabemos cuántos años se pierden en la búsqueda afanosa, pero no pocas veces desorientada, de los medios de expresión. El Estado puede concurrir al encaminamiento de los jóvenes en el sendero de la creación, haciendo por la literatura lo que hace ya por las artes plásticas...

Estamos en casa de Rafael F. Muñoz. Su recia figura de norteno, habituado a las inclemencias de los llanos y a la abrupta geografía de sierras ásperas, no revela su edad: cincuenta y seis años. Nacido en Chihuahua, Chih., el primero de mayo de 1899, esta fecha obrera determina quizás desde la profundidad del subconsciente, su anhelo de acercarse al pueblo, de sentirlo y vivirlo, padeciéndolo, no com-padeciéndolo. Su obra, sin excepción, es un mensaje interpretativo, una aguda penetración en el drama del pueblo mexicano sacudido por la Revolución de 1910. Su fantasía no escapó de las lindes de la realidad ambiente. "Una fantasía que se fuga de la tierra —nos dice— es una mala fantasía." Su obra es tan fiel como es posible a la objetividad histórica, sin que el afán documental seque la abundosa vena lírica de sus narraciones y novelas.

Momentos antes habíamos iniciado esta entrevista. Rafael F. Muñoz nos recibió con expresión jovial y generosa hospitalidad. Habló con llaneza, con el calor de quien aprecia cabalmente la comunicación con el público lector. Sus primeras palabras fueron para expresar su interés por los jóvenes escritores.

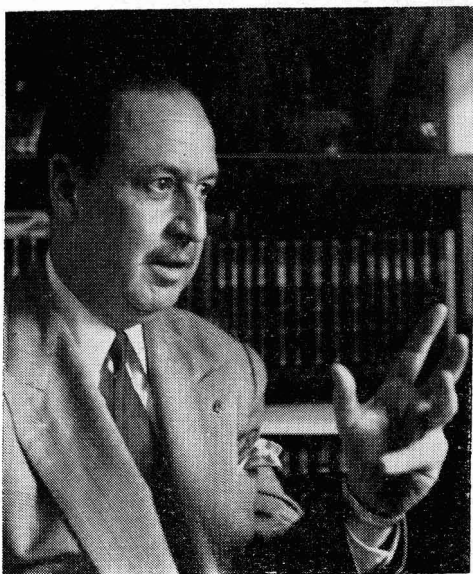
El aprendizaje del escritor

—Muchos años pierde el escritor novel buscando su camino —nos dijo—. Con frecuencia son esos los mejores años, cuando abundan en su imaginación los asuntos. Carece, entonces, por desgracia, del oficio: no tiene una idea precisa de la construcción literaria y su estilo se extravía en los vericuetos de la moda, siempre falaz y que ha envejecido cuando el joven escritor aprende por fin a emplearlo. Ocurre, además, que el escritor alcanza el dominio de la expresión tardíamente, cuando la imaginación cesó de brindarle asuntos originales o valiosos por la visión peculiar que contienen. Por último, maduro el escritor, dueño de estilo y técnica adecuados, encuentra aún frente a sí los obstáculos de la falta de estímulos para cumplir su tarea literaria. ¡Cuánto más grandes son los obstáculos para el principiante!

Interrogamos al autor de *Antonio López de Santa Anna* sobre los medios que considera plausibles para ayudar a los nuevos escritores:

—El Estado debe hacer algo. No sé si la Secretaría de Educación o si la Universidad Nacional. El medio no es lo más importante. Importa mucho, en cambio, que el Estado se eduque respecto a la trascendencia de la obra literaria. Estando don Jaime Torres Bodet al frente de la Secretaría de Educación, me encargó del Departamento Editorial. Existía, entonces, un vehemente deseo de servir al pueblo y a los escritores nacionales. Don Jaime encargaba cuatro títulos nuevos cada mes a escritores mexicanos, quienes, como es lógico, recibían los honorarios

EL ESCRITOR Y SU TIEMPO



...mirada alerta y penetrante...

RAFAEL F. MUÑOZ

Por Mario PUGA



...recia figura de norteno...

correspondientes por su obra. Así se formó la *Biblioteca Enciclopédica Popular* de la Secretaría de Educación Pública, cuyos ejemplares se vendían al público en veinticinco centavos, además de regalar semanalmente mil de los mismos entre los maestros rurales del país. Recuerdo que en cierta oportunidad un funcionario de

Hacienda se lamentaba de que la Secretaría de Educación sólo irrogaba gastos al Erario y ningún ingreso... —Rafael F. Muñoz sonríe, con un dejo de conmiseración en los labios—. ¡Imagínese! Con este criterio el funcionamiento de las escuelas habría sido una carga intolerable para el Estado.

Hace una pausa. Parece buscar una forma concreta para su pensamiento.

Orientación y ayuda

—No sé, tal vez el Estado pudiera crear cursillos en las Universidades, sobre la técnica de construcción de la obra literaria, particularmente en la novela. Usted habrá notado que nuestros novelistas, como en toda América Hispana, carecen de esta técnica de construcción. Por ejemplo, la buena distribución de la acción a lo largo de la obra; el tratamiento de los personajes; la distribución armoniosa y equilibrada de los materiales, dentro de capítulos coherentes que, sin abundar mucho en unos casos y ser magros y débiles en otros, lleven el asunto de la obra con un ritmo balanceado hasta su feliz culminación. Pues bien, esta técnica, el oficio mismo de escritor, es cosa que puede comunicarse a los jóvenes, sin que, por supuesto, sea posible prescribir recetas para resolver por adelantado los problemas de la creación literaria.

—¿Cree usted —le interrumpimos— que además de orientarlo en el aprendizaje de su arte, el Estado puede dar otra clase de ayuda al escritor?

—Está claro que sí. El Estado ayudó a don Mariano Azuela, ayuda actualmente a muchos más. Pero sólo lo hace con los que han triunfado en una u otra forma. ¿Por qué no se puede atender, aun modestamente, a las necesidades del joven escritor? No digo que le subvencione para que viva en la holganza. Basta a mi juicio, que le brinde los medios de contacto con el público, que el principiante encuentre un editor; que ante él pueda hallarse un grupo de escritores maduros y de capacidad reconocida, dispuestos a leer sus originales, discutirlos cordialmente con el joven autor, dándole consejos y haciéndole conocer peligros y extravíos, así como el modo de salvarlos...

Un poco escépticos, le miramos. —Su idea es generosa —le decimos— pero...

Se abre una pausa. Muñoz nos observa. Su mirada es alerta y penetrante. Su aspecto, sin embargo, no reviste mayor gravedad. Temimos haberle molestado, pero recobramos la confianza. Le preguntamos por sus simpatías literarias, ¿qué autores mexicanos estima más?

Don Mariano Azuela

—No hablemos del pasado remoto. Me interesa el pasado inmediato y el presente, en cuanto conducen al futuro. Entre los escritores que produjeron después del estallido de la Revolución, me interesan tres principalmente: Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán y Gregorio López y Fuentes.

—Del primero, considero que su obra mejor es *Los de abajo*, que por ser más espontánea, aunque no la más gramatical en su escritura, refleja una realidad, par-

cial, con gran vivacidad. No crea, sin embargo, que *Los de abajo* sea una novela revolucionaria, como se ha dado en calificarla. Es, con más exactitud, una novela sobre la Revolución, pero fundamentalmente antirrevolucionaria. Don Mariano presentó una parte muy pequeña de lo que era la vida de los soldados de la Revolución. Retrató personajes bárbaros, en los que la crueldad y la rapiña son las notas características de su conducta. Pero estos personajes, que, es cierto, existieron y aun abundaron, son llevados por el novelista al primer plano, cuando en realidad fueron nada más auxiliares del gran movimiento popular que reclamó un nuevo orden de cosas. La manera como don Mariano presenta a los revolucionarios, deja en el ánimo del lector un fuerte sentimiento de desencanto, deprimidos sus impulsos generosos, en vez de exaltarlos. De aquí mi juicio anterior.

Observamos, entonces, que *Los de abajo* logró un éxito no igualado por otros autores de la época y que el mismo Azuela no produjo otras obras que la superasen en el favor público.

—Es natural que haya sido así. *Los de abajo* no tiene preocupaciones literarias.

don Mariano es más literato, ha perdido su libertad creadora y la fuerza de su observación directa, que hacen el encanto de *Los de abajo*. Creo que a ese decaimiento contribuyó el hecho de haberse convertido en una especie de funcionario del Estado, ya que éste le reconoció al nombrarlo miembro del Colegio Nacional, un emolumento a cambio del cual don Mariano debía continuar escribiendo, a razón de una novela cada determinado tiempo, tuviera o no asunto de primera clase.

Don Gregorio López y Fuentes

Rafael F. Muñoz habla con pasión. El timbre de su voz es cálido, se le enciende la mirada en un esfuerzo que transmite sus opiniones con la sincera efusión del escritor que ha dejado en media docena de libros un cuadro vívido del México revolucionario. Sus palabras son las mismas que retratan con realismo crítico singular, la compleja personalidad de don Antonio López de Santa Anna.

—De Gregorio López y Fuentes, a quien me une larga y profunda amistad,

millones de mexicanos que carecían —y aún carecen, en diversas medidas— de un mínimo de satisfacciones, derechos y bienes esenciales al hombre.

Don Martín Luis Guzmán

Le preguntamos qué lugar ocupa entre ellos, la obra de don Martín Luis Guzmán.

—*El águila y la serpiente* es lo mejor logrado por la novela revolucionaria de nuestro país. Martín Luis Guzmán ha sabido unir en ella la realidad de la pugna mexicana con el poder de creación de un novelista de fuste. Todo lo dice en buen español, con elegancia y sobriedad. Lo considero por esto el más literato de los novelistas de la Revolución. Al mismo tiempo que es muy mexicano por el asunto y la intención de su obra, resulta el más universal de nuestros novelistas.

Es indudable que Rafael Muñoz nos ha dado en estas opiniones gran parte de su modo personal de tratar los problemas literarios, y parte de la que es su técnica de escritor.

La Revolución y los escritores

—Cuando estalla el movimiento popular que dirige don Francisco I. Madero, los escritores mexicanos, a través de su actuación política, de su colaboración periodística y en otras actividades, toman partido en la lucha. Pero esto no se tradujo en obra literaria sino más tarde, entre los años 1915-1920. Podría decirse que en los primeros cinco años no tuvieron oportunidad para crear. Hubo un grupo de escritores ya maduros, que no podía entender a la Revolución, cuya obra floreció durante el porfirismo y que permaneció ajeno al movimiento, o lo combatió en la política. Otro grupo, que tampoco podía entender a la Revolución, se refugió en la historia. Fueron los más jóvenes los que llegaron antes a la literatura revolucionaria. El escritor que influyó directamente en mi gusto literario fué Heriberto Frías, cuya novela *Tomóchic* despertó en mis años de adolescente, ocupado ya en el periodismo, la ambición del novelista. Después de 1920 se desarrolló otra generación de escritores revolucionarios que produce sus mejores frutos en la década 1925-1935, y entre los cuales se cuentan Gregorio López y Fuentes, Celestino Herrera Frimont, Mauricio Magdaleno y Martín Luis Guzmán, entre los más destacados.

La obra de Rafael F. Muñoz

Rafael F. Muñoz pertenece a dicha generación de escritores. La publicación de sus obras se inicia en 1923 con la biografía rápida de *Francisco Villa*, ahora objeto de una segunda edición. Le siguen, en 1928, una colección de cuentos, *El ferroz cabecilla*, que tiene por personajes a los generales de la famosa División del Norte que encabezara el Centauro. En 1930 aparece *El hombre malo*, historiado el ataque de Villa a Ciudad Juárez, Chih. Todas estas obras fueron inicialmente publicadas como cuentos o folletines en *El Universal* de México, D. F. y, posteriormente, recogidos en libros. Así nació su primera novela *¡Vámonos con Pancho Villa!*, publicada en Madrid en



... retrató personajes bárbaros...

Su lenguaje es el del pueblo; el tratamiento de los personajes y de las situaciones es directo: es casi un reportaje rápido, emotivo, de los hechos que el autor quizá presenció y conoció por sí mismo. Pero contribuyó también a este éxito la oportunidad. La primera publicación de *Los de abajo*, como folletín de un diario de Texas, es de 1915. El éxito de la obra se fincó, pues, en cierta medida, en haberse difundido durante la lucha misma, cuando aún no existía otra literatura sobre la Revolución. Hizo labor de pionero de esta misma literatura e inauguró un tratamiento poco cuidado de los episodios de la lucha, en cuanto se refiere a la factura literaria, pero de evidente fuerza descriptiva y aguda observación psicológica. Estas dos son las cualidades más notables de don Mariano Azuela. Lo demuestra el hecho de que ninguna de sus obras posteriores logró la popularidad de la primera. Aunque en las últimas

desde los años en que colaboramos en *El Universal*, la obra que más estimo es *El indio*. Me une a él, nuestro común modo de ver a México y el mismo tratamiento de sus problemas. En López y Fuentes, sin embargo, es más intensa y visible su preocupación por lo social, que encuentra en esta obra su mejor realización. Siendo muy estimable y de sólida calidad su abundante producción posterior, para mi gusto es *El indio* la mejor novela lograda por este infatigable escritor revolucionario. Porque, a Gregorio López y Fuentes, como a Martín Luis Guzmán, Mauricio Magdaleno y otros, sí es propio calificarlos de novelistas revolucionarios. Ve él en la Revolución no sólo una grande y profunda crisis de la sociedad mexicana y la ruptura del estado de cosas que culminó con el régimen de don Porfirio Díaz, sino que descubre en esta lucha, la iniciación de una nueva sociedad reclamada con sangre y sacrificio por los

1932 y que se ha traducido al inglés (1933), al alemán (1935), al ruso (fragmentos), al holandés y al italiano (Milán, 1953), además de dos ediciones de Espasa-Calpe Argentina, en la colección Austral.

—¡*Vámonos con Pancho Villa!* nació de manera casi espontánea —nos dice—. Tenía el compromiso de entregar un cuento semanal a mi periódico. Inicié una serie a base de seis personajes que corren azares y penurias en los días de la Revolución. Ocurrió que a medida que avanzaba en el relato daba muerte uno a uno a estos personajes. Mas llegó el momento en que sólo quedaba el sexto compañero de la partida. Decidí salvarlo. Y con sus reflexiones sobre la Revolución compuse toda la segunda parte del *¡Vámonos con Pancho Villa!*

Le miramos intrigados. ¿Este procedimiento es acaso recomendable?, pensamos. Parece que no hubo plan de construcción. Rafael Muñoz, sin duda, advina nuestra preocupación y nos dice:

—Naturalmente, la novela carece de arquitectura satisfactoria. Es desigual; se inició como una serie de cuentos. Esto se ve claramente: observe usted que hay una parte, más de la mitad del texto, que es de acción; mientras que en la segunda, la acción es escasa y abunda en reflexiones. —Hace un breve silencio—. ¡Bueno! Ahí está esa novela, ha tenido mucho éxito desde su primera publicación y aún ahora merece la demanda del público de varios países.

En 1938 recogió en otro volumen los cuentos y novelas cortas que tituló *Si me han de matar mañana...* La guerra civil española retrasó la publicación de su mejor novela de la Revolución, *Se llevaron el cañón para Bachimba*. El libro debió aparecer en 1936, cuando el asalto fascista contra la República, interrumpió la actividad de la casa Espasa-Calpe. La novela sólo pudo editarse en 1941, una vez trasladada la editorial a Buenos Aires. *Se llevaron el cañón para Bachimba* es una de las novelas mexicanas mejor construidas. La acción y la circunstancia son manejados por el autor con lucidez, organizándolos en unidades coherentes, completas en cada capítulo. El asunto fundamental, la actividad revolucionaria del general Marcos Ruiz, de las fuerzas del general Pascual Orozco, alzado contra don Francisco I. Madero, discurre sin interrupciones a lo largo de todas sus páginas.

La producción de Rafael F. Muñoz se completa con la biografía de *Don Antonio López de Santa Anna*, cuya primera edición data de 1937. En Santa Anna el autor ha logrado el equilibrio entre el apasionado examen de su personaje, desentrañando las motivaciones profundas de su conducta, y un deber de objetividad en el tratamiento del mismo. Es tan sustantivo este equilibrio que el lector se sorprende a cada paso con la riqueza del personaje, sus contradictorias decisiones, ora movidas por el oportunismo más bajo, ora por extraños y confusos impulsos patrióticos.

Realismo crítico

Observamos al autor que su actitud le afilia con la corriente del realismo crítico,

que tuvo entre sus buenos exponentes a Anatole France, Eça de Queiroz, Henri Barbusse y a la que pertenece la mayoría de los ahora clásicos novelistas rusos.

—No me interesa el encasillamiento del autor en escuela literaria alguna —replica con vehemencia, pero sin perder su cordialidad—; me interesa, en cambio, la fidelidad con que el autor exprese en la obra su propio contenido. No es improbable que otros me juzguen como un realista crítico, puesto que es verdadera mi



...¡*Vámonos con Pancho Villa!*...

preocupación por expresar en mi obra, aspectos de la realidad de nuestro México, procurando mantenerme siempre cerca de la evidencia histórica y social que son la fuente de mi producción. Esta orientación encontró apoyo en la lectura asidua de los grandes novelistas rusos, tanto los clásicos como los modernos. Conozco bien las obras de Archibachiev, Chéjov, Leónidas Leónov, Dostoyewsky, Kuprin, Bunin, Constantino Fédin, Béstlov, Averschenko, Gorki y Erehnburg.

Su cuento "El gran bebedor", uno de los mejor logrados de toda su obra, y de los mejores cuentos motivados por la Revolución, es una muestra interesante del realismo crítico de Rafael F. Muñoz. "El gran bebedor" recuerda por su estilo, la penetración del relato y el desenlace sorpresivo, a las mejores páginas de Averschenko.

El autor de *¡Vámonos con Pancho Villa!* se interesa en los problemas sociales. En diversas épocas de su vida actuó en política.

—Considero que el estado natural del hombre es la lucha. Combate y pugna contra sus semejantes por muchas cosas, grandes o pequeñas. El comerciante que abre una tienda frente a otra, con el propósito de hacerle competencia, está luchando; luchamos casi en cada acto de la vida diaria. La paz es una meta ideal,

que el hombre aún no ha alcanzado. En ese forcejeo incesante, se llega a veces a la sangre y a la muerte. Eso es la guerra y lo que se llama paz no es, por desgracia, sino un período de descanso entre dos guerras. El hombre no puede dejar de disputarle a sus semejantes cualquier cosa que éstos tengan y que aquél quiera para sí. Y las naciones son lo mismo que los hombres: codiciosas de los bienes del vecino.

Vemos que los muros de la estancia en que nos encontramos con Rafael F. Muñoz se cubren en la mitad inferior con anaqueles de libros, la superior semeja una gran panoplia en cuatro lienzos cubiertos de armas de todas clases, desde el antiguo arcabuz y el fusil de mecha, hasta las modernas pistolas; un centenar de estilos de cascos militares; espadas, sables y otras armas blancas; escudos y petos, etc.

El equilibrio inestable

—En esta lucha —prosigue Rafael F. Muñoz— el hombre busca un estado de equilibrio entre sus necesidades y sus satisfacciones, algo que equivale a producir tanto como se pueda consumir, poseer tantos medios como los que se puedan necesitar para el uso útil. Pero esta situación en que las necesidades se compensan por completo y todas se satisfacen es precaria y, si miramos retrospectivamente, en México no se la ha logrado en ningún momento. La ruptura del equilibrio social por la acumulación de insatisfacciones e injusticias se traduce en una revolución. Hemos pasado por la de 1910, que necesitó muchos años de batallar a caballo. No es difícil prever que será inevitable otra revolución cuando los desajustes que vivimos se hagan intolerables para la sociedad.

Como si hubiera previsto alguna objeción, agrega:

—Naturalmente, no será, la próxima, una revolución a caballo. La técnica de las revoluciones mejora con el progreso: picas contra La Bastilla; el 30-30 contra Porfirio Díaz, y en el futuro, ejércitos mecanizados o bombas atómicas.

En nuestros oídos se graba y persiste su frase: "la guerra es el estado natural del hombre". ¡Qué lejos estamos del pensamiento romántico del buen ginebrino Juan Jacobo Rousseau! Recordamos *La guerra y la paz* de Tolstoy, renunciando a la sociedad y sus bienes en beneficio del hombre natural, víctima del Estado. Sí, es evidente, Rafael F. Muñoz no es un apologista de la guerra. Su conciencia alerta y su apego a la realidad le llevan a aceptar los hechos en toda su crudeza, contra los cuales embiste su pensamiento, solidario con los padecimientos de su pueblo. Es bueno cerrar esta entrevista con las palabras que el general Marcos Ruiz dijo —en *Se llevaron el cañón para Bachimba*— al teniente Alvaro Abasolo, momentos antes de separarse, derrotados y perseguidos por los federales:

"No mires la guerra como una belleza, sino como un horror. Es el último extremo, el recurso que queda ante el fracaso de todos los otros, es la desesperación."

“**T**ENEBROSA es la piedra y muerta como su naturaleza”, proclama, pesimista, Frobenius. No obstante, cotejando las huellas de las grandes culturas, argüimos nosotros que la piedra ha constituido la palabra de éstas, y ha sobrevivido al tiempo con su invencible idioma mineral.

Lo que en la piedra es majestad, arquitectura y expresión de grandeza, tórnase en la cerámica —lenguaje, asimismo, de las culturas— en voz íntima, en frágil sílaba de arte, en tono menor.

La piedra y la cerámica fueron los primeros testimonios del laborar del hombre, y su mensaje más firme en el arduo itinerario de la humanidad.



Historia y del actual gobernador del Estado, licenciado Agustín Yáñez, y se ha hecho realidad el Museo Regional de la Cerámica. Allí se está logrando establecer los que serán la Galería y el Taller de las mejores obras y de los más capaces artesanos del Occidente de México.

Se imponía la necesidad de una institución de esta naturaleza.

La tradición que en materia de cerámica posee Jalisco alcanza una cronología plurisecular. En realidad, la historia jalisciense se conoce tan sólo en los años inmediatos al advenimiento español. Sin embargo, atendidos a las pruebas de la cerámica regional, se puede concluir, sin temor a grandes errores en tiempo, que ésta data desde el siglo III de la era cris-

EL MUSEO DE TLAQUEPAQUE

Por Ramón MENDOZA MONTES

No en vano la cerámica y las alfarerías regnícolas de América representaron etapas importantes de un arte que fué reflejo y trasunto de la organización social que le diera vida.

...En todo ello se piensa cuando se recorren los portales de lo que ya es el Museo Regional de la Cerámica, en San Pedro Tlaquepaque. El propósito para el que fué construido, la ambiciosa labor social que desde ahora desempeña, obligan a pensar en eso y en algo más.

CERÁMICA: TESTIMONIO HISTÓRICO

En nuestro país, desde el horizonte de las culturas más remotas, la cerámica es presencia ritual y fruto artístico capaz de inculcables revelaciones. Los olmecas, manipuladores de gigantescos basaltos y de finísimos jades, nos han legado figuras escultóricas que exhiben una belleza que difícilmente admite parangón aun entre las creadas por las grandes culturas ceramistas de la antigüedad.

En sus pequeños rostros de oblicuos, vivaces ojos, se ha pretendido encontrar alegorías de divinidades relacionadas con la alegría y el amor; pero en realidad no son sino representaciones humanas de una euforia de vivir que en la actualidad nos parece insólita.

La cerámica maya es fundamental como expresión creadora de un arte singular. Su gestación se extiende hasta la premaya holmul, pero su vivacidad histórica prolonga su importancia hasta la época contemporánea, en la que las estatuas de Jaina admiran con un prodigioso ejemplo del más bello de los realismos plásticos: el realismo facial.

En el Valle de México, tal vez la más antigua cerámica corresponda a Teotihuacán, donde sus rasgos espléndidos vienen a ser una de las más destacadas manifestaciones artísticas de los indígenas. Magníficos son su austeridad formal y sus perfiles geométricos, partícipes por igual en la escultura y la arquitectura.

La cerámica zapoteca —Monte Albán lleva sobre sus sienes los mejores resplandores— nos hereda trabajos plasmados en un barro gris de especial belleza, la antigüedad de los cuales se pierde en los soles que iluminaron la primera edad de los mayas de Centroamérica.



El Museo Regional de la Cerámica

TLAQUEPAQUE: TIERRA BARRIAL

Si en algún lugar de la República se resume el sentido de la tradición ceramista de México es en Tlaquepaque, “lugar sobre lomas de tierra barrial” y orilla alfarera de la capital de Jalisco.

Bajo añejos soportales, a lo ancho de patios solares o en rústico mesón improvisado, las seculares, sabias manos del pueblo, defienden y prolongan su pasado genuino en obras de arte admirable.

Para defender ese pasado y ese arte se han integrado los esfuerzos simultáneos del Instituto Nacional Indigenista, del Instituto Nacional de Antropología e

tiana. Es, por consiguiente, contemporánea a la de Teotihuacán.

Las cerámicas escultóricas de Jalisco, Colima y Nayarit son proyección y simbolismo del espíritu religioso que las animó, espíritu que estuvo asentado substancialmente en un culto majestuoso a la muerte. En ellas existe una notoria preocupación por reproducir los rasgos físicos de las personas muertas, ya como equivalentes del ser inanimado o a modo de mágica perpetuación.

Según el autor de la obra “Arte precolombino de México”, la cerámica occidental del país no es un arte “que se entrega a los dioses sino que se les opone, que lucha con fórmulas mágicas—escul-

turas— para perpetuarse; un arte rebelde a los dioses, un arte prometeico, es decir, un arte profundamente humano”.

BARROS DE ALFARERÍA

Es del siglo XVI una cita encantadora, por sencilla y elocuente, y por ser todo un tratado de alabanzas sobre la calidad de los barro del occidente mexicano:

“... Tiene Tonalá (comenta la gracia episcopal de un cronista) minas de un barro tan especial, que en todo el mundo no lo hay semejante; y por eso en todo él son muy estimados sus búcaros, tinajas, cántaros, alcarrazas, tibores, picheles y diversas figuras de animales grandes y pequeños, tan pulidos y perfectos que en muchas partes de Europa, las señoras los traen por dijes; tan suaves al olfato y al gusto que se aplican por lo común las mujeres a comer dicho barro, que en polvo suelen cargar en cajuelas...”

“Y si se les echa agua a las tinajas, y más en tiempo de verano, despiden tal olor que incita a las mujeres a comer tierra y a los hidrópicos a beber; y esto mismo sucede en Guadalajara, en los primeros aguaceros, con los que rociada la tierra despiden olor semejante...”

La cita del obispo cronista, testimoniando la calidad de las minas de Tonalá, no puede ser desmentida en nuestros días.

Barros singulares permiten y facilitan a Jalisco el oficio de su alfarería, admiración de yemas y pupilas nacionales y extranjeras. Los barro, atesorados en los tajos y vetas de San Martín de las Flores, El Rosario y San Andrés, son llevados para su transformación a San Pedro Tlaquepaque.

Existen cinco clases de barro o, por mejor decir, cinco coloraciones naturales en los barro nativos: el blanco, el gris, el amarillo, el rojo y el plomo, cada uno con una utilidad específica. Así, por ejemplo, el gris da fuerza y hace compactas las masas, y el blanco sólo se trabaja cuando se trata de modelar objetos diminutos. Todos se encuentran en estado natural y basta un poco de agua para hacerlos dúctiles, fáciles, accesibles; propicios para la tarea alfarera.

SANGRE ARTESANAL

Una demanda mercantilista en ascenso ha motivado la división de trabajos y ha clasificado a los artesanos de la contemporánea cerámica jalisciense en cuatro ramas: escultores, vaciadores, quemadores y pintores.

Como en las corporaciones de la alta Edad Media, las especialidades van heredándose familiarmente y son timbre de orgullo, de generación en generación, y estímulo para la conservación de lo que pudiera considerarse una “sangre azul artesanal”.

La liga es perfecta: hombre y barro son términos indisolubles, inseparables.

El proceso de elaboración se inicia cuando el terrón de barro es molido y triturado hasta quedar reducido a polvo, por medio de piedras cómodas; en seguida el polvo se amasa con agua hasta que el barro “toma su punto”, lo que, además de un exacto conocimiento del oficio, requiere la experiencia y la pericia de un cateático sin rival: el Maestro en Barro.



... instalado en una solemne, bella casona...

Una vez obtenido el punto se moldea el barro a discreción y perfección. Surge entonces un dilema, imposición de nuestro tiempo: si se trata de realizar una personal obra de arte, el moldeo lleva horas y horas de acuciosa tarea; si, por el contrario, sólo se pretende satisfacer una exigencia comercial, los tornos de producción y los moldes prefabricados inician su monótono rendimiento en serie.

Es innegable que la brocha de aire y los métodos de “stencil” han dejado sentir su presencia en el trabajo alfarero de San Pedro; pero es innegable también que el silencio admirativo se dirige a las manos de los que —en arte y paciencia— hacen su oficio conforme a los métodos rudimentarios y tradicionales.

De los moldes o de los dedos creadores y artífices, el barro, hecho ya forma y figura, entra a los hornos. Un fuego incesante lo quema y consolida por espacio de ocho o diez horas, hasta que sale con destino al teñido y esmaltado.

Si el barro es el cuerpo de la figura, la pintura y el esmalte son su espíritu. Las tintas maravillosas —verdaderos cuadros impresionistas y folklóricos logrados en las superficies— se adhieren al barro íntimamente. Ningún extraño ha podido reducirlas a fórmula. Los procedimientos para el uso de los colores son especiales y se mantienen en secreto, al alcance tan sólo de las gentes del oficio; bajo el dominio de los habitantes de la capital cerámica del occidente de México, San Pedro Tlaquepaque, en donde para conservar, dirigir y superar un grandioso pasado artístico, se ha instalado el Museo Regional de la Cerámica.

LIBERAR AL ARTESANO

El Museo ha sido instalado en una solemne, bella casona, que conserva todos los rasgos coloniales de fines del siglo

XVIII. La austeridad exterior se completa con la de las arquerías interiores de un patio excepcional. La casona, al igual que un terreno lateral, han sido cedidos por el gobernador del Estado, licenciado Agustín Yáñez, con un propósito fijo: que ahí se estableciera el sitio inicial de lo que deberá producir la liberación del artesano.

Con las inversiones del Instituto Nacional Indigenista y del Instituto Nacional de Antropología, se han reparado y adaptado, dentro de las posibilidades de la albañilería actual, los cuartos interiores y los pasillos y el maderamen de los techos, hasta poner en condiciones de servicio el viejo edificio colonial.

El objeto es el mismo: elevar la condición social, familiar y personal de todos aquellos que han hecho de la cerámica su oficio, su tradición y su rango.

La tarea no es fácil. De acuerdo con informes de primera mano, puede calcularse en 50,000 el número de personas que, entre jefes de familia, mujeres y niños, dedican por completo su actividad a la alfarería.

Y de creer lo afirmado por personas conocedoras de la región, habremos de aceptar que son no menos de 1,000 los pueblos y pequeños núcleos de población que reciben toda su influencia económica del trabajo alfarero.

Son infrahumanas las condiciones actuales en que la gran mayoría de artífices realizan su oficio. Los métodos más rudimentarios son utilizados por ellos para llevar a cabo su obra. Los sistemas de trituración de barro, de moldeo, de horno y acabado no pueden considerarse sino como apenas medio paso adelante de los métodos primitivos.

Las mujeres y los niños —en particular— sufren los graves inconvenientes de un oficio por naturaleza fatigoso. Porque

(Pasa a la pág. 32)

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRESPO
DE LA SERNA

UNA PINTURA MURAL DE
RAÚL ANGUIANO

La pintura mural —parece perogrullada recordarlo— tiene su mejor y su más lógico asiento en edificios públicos. Es una pintura esencialmente cívica y debe estar hecha para un amplio sector de la comunidad. Últimamente, sin embargo, se ha venido notando que su esfera de acción se extiende de los recintos del Estado central o de los de las provincias, hacia ámbitos más privados. En efecto, se encargan decoraciones murales por individuos o sociedades particulares, bien directamente a los artistas, bien indirectamente por consejo o intervención de los arquitectos. Uno de estos casos es precisamente el del hermoso panel, encargado a Raúl Anguiano por la Cámara Nacional de Comercio para el vestíbulo del edificio que ésta ocupa en la avenida Juárez, que se acaba de terminar y que esperamos sea completado en idea conceptual y en idéntica factura con el correspondiente al paño de iguales proporciones que queda enfrente y que ahora se ve desoladoramente desnudo y triste...

El problema plástico en sí no ha sido complicado —en esta fina pintura— y Anguiano lo ha resuelto satisfactoriamente, no sólo por la concepción general, sino por las necesarias rectificaciones ópticas de escorzos y proporción de algunas figuras, así como de tonos del color, que en conjunto es luminoso y transparente, como en muchos de sus más recientes cuadros.

Se trata de un lienzo de pared en forma de paralelogramo vertical de cinco metros de altura por cuatro de anchura, o sean veinte metros cuadrados. La pintura está realizada sobre un bastidor transportable, de masonite, de modo que ha quedado aislada y, por ende, no sujeta a las contingencias de movilidad o cambios que afecten a toda la construcción, lo que vemos que acontece casi siempre en México. Además decidió el pintor no exponerse tampoco a los accidentes ocurridos a las pinturas al fresco, y ya que escogió el masonite, lo indicado era servirse, por ejemplo, del óleo, que sigue siendo, desde su descubrimiento por los flamencos, uno de los vehículos más nobles y duraderos, cuando se maneja con todas las precauciones debidas, en función de climas y ambientes.

Una ceiba monumental arranca desde la sección áurea formada por el sector in-



Fragmento del mural de Raúl Anguiano



Tizimin Yuc. Foto de Berenice Kolko



Jorge Tovar; "El hermanito"



...29 litografías del maestro...

ferior del primer término, oponiendo su vertical majestuosa a la horizontal que cierra arriba esta sección. Viene a ser el eje de toda la composición, pero no central, y por ende, no divide el campo plástico siguiendo un sentido estrictamente simétrico. De su tronco salen ramas retorcidas y tres manos gigantescas: una lleva mazorcas de maíz, flores y trozos de mineral; otra, un racimo de plátanos; la tercera, unas torres petroleras. Las tres interpretan diversos aspectos de la riqueza del suelo. Remata en una imagen de Quetzalcóatl-Kukulkán, alusión profética a la



Anguiano pintando su mural

conquista y la civilización de Occidente, principio del intercambio cultural y económico de América con el Viejo Mundo. Las ramas superiores se convierten en una cabeza de serpiente (derecha), y otra le *ocelotl* (izquierda), estilizadas con gran acierto plástico (esta última recuerda el famoso *ocelotl* de José Clemente Orozco, en el Palacio de Justicia). Ambos símbolos expresan la idea de México, como entidad nacional.

La sección inferior del primer término está dividida por la formación de dos cuevas, precisamente en dos partes desiguales, pero que se corresponden, una a la otra. En la de la izquierda del espectador una tejedora maya representa la "tierra que lo produce todo", y como tal, estando en el mismo plano que la otra figura de minero, situada en la derecha, es de mayor proporción, extremo en el cual Anguiano se atiene a la tradición en arte que identifica lo mítico con una forma más preponderante. El minero es de tipo prehispánico, y expresa al hombre americano que arranca a la tierra sus riquezas.

A la izquierda de la ceiba dos mujeres de Tehuantepec aparecen en una escena de recolección y tráfico de frutos. Una está agachada, palpando unas papayas; la otra, en un gesto displicente de descanso y de vaga nostalgia. El fondo es la lujuriente selva tropical. A la derecha, un alfarero con sus cántaros de tipo oaxaqueño recuerda la supervivencia de la artesanía. En segundo término se ve una mujer que marcha con uno de esos cántaros bajo el brazo, y de esta forma da idea de su aplicación realista y completa y equilibra con su acción toda la escena, ampliada, además, con la pintura de la rueda apoyada en un muro frontero, alusión a los primeros transportes de tracción animal, así como con el grupo de hombres que construyen una nave a orillas del mar. Finalmente, en la parte del extremo superior, un avión que vuela representa la etapa moderna de la industria del transporte, del comercio y del intercambio económico y cultural entre todos los pueblos.

El tema aspira a ser una síntesis de la "Evolución del Comercio en México".

(Se advierte que el pintor lo concibió como una parte de un todo, o sea que este panel debía estar completado por el otro.) Los símbolos son sencillos, fácilmente comprensibles. Para poder concentrar las ideas que aquí presenta, había que suprimir mucho y dar únicamente con lo esencial. Por ello no figura más alusión a la conquista y al período colonial que la máscara de Kukulkán, la serpiente, el jaguar y la rueda. Supongo, además, que Anguiano tomó como factores del desarrollo de su idea primaria — la idea de un México que se despierta y nace y comienza un tráfico de ideas y de cosas, justamente en sus linderos con el mar, y en donde los frutos de la tierra, incluso el petróleo, han brotado con mayor abundancia, o sea el verdadero trópico.

Los colores claros, aplicados con discreción en una capa delgada, tienen el carácter mate y luminoso del temple o del fresco, y esto es un acierto, porque despojan a la materia cromática del óleo, de su pesadez y gravedad tradicionales. Hay



James Van Dyk: "Tipos de España"

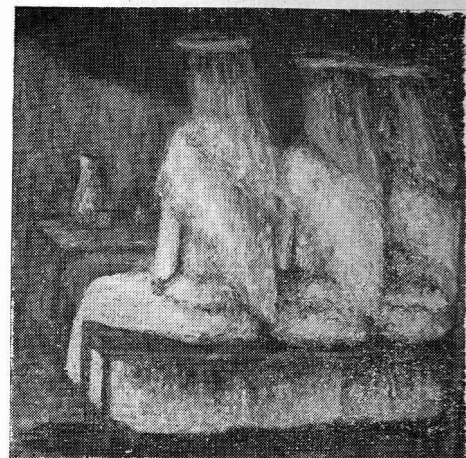
ricana Bernice Kolko, que ha sido exhibida recientemente en el "foyer" del Palacio de Bellas Artes.

Según parece, se trata de un álbum donde ha recogido sus vivas experiencias del país, polarizadas con sentimiento y realismo, en diversos aspectos de la mujer mexicana. Es una obra honrada, saturada de ternura y, sobre todo, de un gusto plástico notable, que coloca a esta artista de la lente, al lado de los mejores exponentes de la fotografía como arte, aquí y en el mundo. Su galería de estampas fotográficas de tema mexicano es inolvidable, tanto por su factura impecable como por su sentido humano.

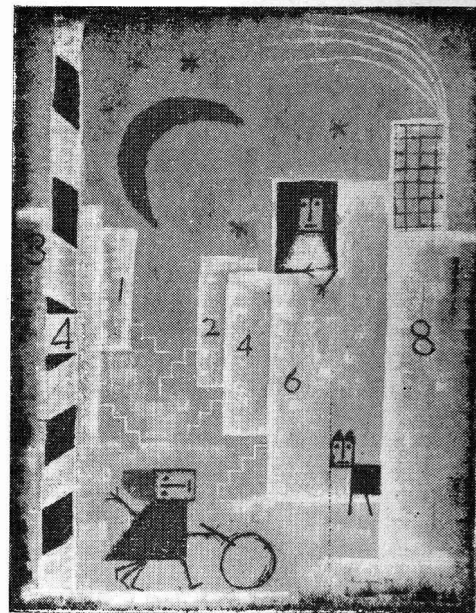
• Coincidiendo con el sexto aniversario de la muerte de Orozco, la galería "Excelsior" expuso veintinueve litografías escogidas del maestro, cuya presencia y esencia se agigantan a medida que pasan los años y se percata uno bien de la dimensión de su genio proteico y saturado de hombría. En el mismo local se realizó una exhibición, más adelante, de dibujos escenográficos y cartones para ballet, ya conocidos, de los que descollaban los del propio Orozco, de Julio Castellanos, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Carlos Orozco Romero, Julio Prieto, Raúl Anguiano, Juan Soriano, Héctor Xavier, Xavier Lavalle, Antonio López Mancera, José Reyes Meza y Angel Bracho.

• Las esculturas de Jorge Tovar —Salón de la Plástica Mexicana— tienen nobleza, vigor, solidez de masas, captación fiel de lo somático en su tipología, realismo de buena ley. A veces se emparenta con el primitivismo de Magaña, pero sus síntesis realistas, cuando no incurre en lo

anecdótico, son excelentes. En la misma galería la pintora canadiense Gene Byron, residente de Monterrey desde hace lustros, expone una obra fina, llena de sensibilidad, de tono "muy mexicano". Acaso, fuera de María Izquierdo, no he visto a nadie transformar de modo tan acabado y de gusto motivos del folklore en cuadros de un estilo e intención muy propios. En este mismo local ha expuesto la joven pintora Fanny Rabel y se ha celebrado el "Salón" de los "jóvenes". Las pinturas de aquella están saturadas de sentimiento, y se les advierte una firme voluntad de ser una interpretación amorosa y delicada de la realidad mexicana. Acaso le falte a esta pintora perfeccionar su colorido, estudiando mejor las aleaciones de tonos y su empleo en el cuadro. Pero en su dibujo y en alguna de sus composiciones, logra ya plasmar bien escenas y vivencias del pueblo, cada vez menos anecdóticas, más independientes. Sus retratos y figuras de niños son encantadores. En cuanto a la otra exposi-

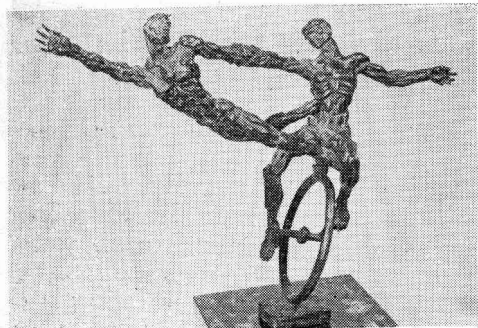


Gene Byron: "Tancanhuits"



Henry Hagan: "La calle 4"

ción, hay que declarar que ha sido una de las más coherentes y homogéneas, no obstante el hecho de que algunos de los asistentes al convivio no se hallan a la altura de un certamen de tal naturaleza, que aspira a alentar a las nuevas generaciones en sus primeros pasos fuera ya de las academias; es decir, que realmente no parecen dotados como debieran estar, cuando piden que el Estado les ayude y se interese en sus respectivas carreras. Con todo, una docena o más de los concurrentes pueden figurar con decoro y



Frank Eliscu: "Monociclistas"

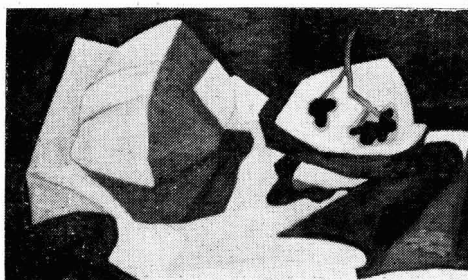
un buen ritmo tectónico: el rectángulo inferior está dividido en dos porciones no simétricas —ya lo apunté arriba—, por medio de una diagonal que, prolongada hacia la parte superior de la pintura, topa con la mujer en marcha, la barca y el aeroplano. La tejedora mestiza —la tierra— está situada en la perpendicular misma de la ceiba, a partir desde abajo. Sus manos y piernas forman una unidad movida, análoga a la cinta de paja que va tejiendo y que se desenrolla al frente como una culebra de transparente amarillo verdoso.

Ambos lados del árbol están bien equilibrados. El derecho es un triángulo egipcio en sus proporciones, el cual encierra la figura del alfarero y sus cántaros, la rueda, la mujer en marcha y la barca. El árbol, en dibujo y significando acaso lo principal, tiene formas salientes y entrantes —las manos, la serpiente y el jaguar, algunas lianas— que le imprimen mucha vida y movimiento, no obstante su aparente estatismo. Su color morado predominante teñido de un gris claro, oponiéndose a la luz verde y amarilla de los fondos de la parte superior, contribuye a exaltar su propia forma y su papel en la composición. Su valor se completa con el dibujo, el color y la acción de las dos mujeres, y el color y la trama de la selva que allí emerge.

Hay una gran armonía cromática en todo el conjunto. Es un cuadro alegre y diáfano. Su entonación guarda perfecto acuerdo con el ambiente en que está situado.

INFORMACION Y COMENTARIOS

• "Mujeres de México" es la magnífica exposición de fotografías de la norteamer-



C. McCormick: "Naturaleza muerta"

hasta con derecho a una aprobación entusiasta, y esto ya justifica el esfuerzo llevado a cabo por el Salón y su directora. Descuellan algunos de los ya conocidos, como *Aceves Navarro*, *Rafael Coronel*, *Roberto Donis*, *Gloria Iris Ayala*, *Mario Orozco Rivera*, *Fermin Rojas*, *Leonardo Vadillo*, *Elena Tolmács*, *Harold Winslow*, *Dario Yamamoto* (su autorretrato), *Guillermo Monroy*, *Héctor Cruz*, entre los pintores, y *Alberto de la Vega*, *Tomás Chávez Morado*, *Augusto Escobedo* y *María Galán*, entre los escultores.

- La galería Proteo exhibió unos ejercicios pictóricos decorativistas, bastante nebulosos y de colorido copiado de lacas japonesas de la norteamericana *Dorothy Hood*, que seriamente no se pueden ni deben tomar en consideración, y al mismo tiempo unas finas estampas y serigrafías del mexicano *Miguel Ponce de León*, que vive y enseña en los Estados Unidos.

- La Casa del Arquitecto ha tenido dos exhibiciones simultáneas: la de fotografías de edificios de arquitectos norteamericanos, premiadas por el American Institute of Architects recientemente, y la de dibujos del norteamericano *James Van Dyck*, hechos en España en su mayor parte, con un sentido expresionista y vivido de la forma, que imprime a lo que hace un raro patetismo.

- Muy interesantes las pequeñas-grandes esculturas de bronce del escultor norteamericano, de origen rumano *Frank Eliscu*, en la sala del Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. Todo lo que sea acción le atrae: el baile, actividades marinas, del circo, luchas, juegos, la pesca, el vuelo de las aves, la carrera de hombres o animales. Durante su estancia aquí ha realizado el proyecto de la escena de los "voladores" de Papantla, hecho únicamente sobre reproducciones y relatos de este baile sagrado, lleno de atrevimiento y gracia. Las estatuillas de Eliscu están modeladas con espontaneidad y

elegancia. Parecen modernas versiones de las de Tanagra o Tirinto.

- Hace algún tiempo anda por estos rumbos el joven norteamericano *Henry Hagan*. En la galería El Eco acabamos de ver sus más recientes producciones que formaron su primera exposición individual en México. Fluctúa su arte entre una decidida mimesis de Klee, Miró y otros modernos, y una especie de inocencia infantil, deliberada, en el dibujo de sus temas. Creo que tiene una mente poética, porque sus cuadros rebosan de ese sentimiento; casi podría decirse que han brotado de una motivación de tipo literario. Su colorido es grato, a veces bastante atrevido. Dispone de una voluntad de composición dentro de un rigor completamente geométrico. Acaso una mayor libertad a su indiscutible propensión a un expresionismo contenido por fórmulas demasado matemáticas, podría descubrirnos sus más íntimas y auténticas posibilidades.

- Abundan los extranjeros que ansían mostrarnos sus obras. Inés Amor ha prohibido una espléndida exposición de la norteamericana *Constance McCormick*, que hace tres años vive entre nosotros. Posee, desde luego, un sentido acertado de la distribución de masas en el cuadro. Su técnica es fácil, amplia, bien definida en punto a motivos, que son reconocibles a pesar de su estilización, hecha con el propósito "artístico" de darles mayor énfasis. Su colorido es casi siempre cálido. La materia espesa y justa. Cualquier tema, sobre todo el paisaje y la naturaleza muerta le da pretexto para una vigorosa interpretación pictórica rigurosamente ordenada por una rítmica yuxtaposición de planos.

- En la galería "Los Tlacuilos" —dirigida por Elvira Gándara— se han exhibido óleos de un novel pintor de indiscutible verba, *Fermin Rojas*. Su estilo anda entre un pequeño grupo de los mejores pintores de las generaciones recientes: Meza, C. Pacheco, O'Higgins, Bracho, etc. (naturalmente, los temas también).

Es un realista, pero aún suele caer en lo anecdótico y descriptivista. Con un esfuerzo para la sintetización y el simbolismo, dentro de sus propias inclinaciones de escuela, irá lejos...

- *Jesús Reyes Ferreira*, ha expuesto nuevos "papeles" en el Instituto Mexicano Norteamericano de Relaciones Culturales. En ellos hemos vuelto a ver cómo consigue, de modo casi taumatúrgico, transformar esencias de lo más nuestro en tradición y en gusto, en admirables "impresiones" expresionistas, hechas con una soltura y un aliento de verdadero maestro.

- Se abrió una nueva galería, regida por el pintor *Carlos González*: la de la Ciudad de México, en los altos de las pérgolas de la Alameda. La inaugura una exposición colectiva, bastante atrayente por los nombres que en ella figuran. Desde *Diego Rivera*, *Orozco*, *Goitia*, *Siqueiros* y *Tamayo*, hasta uno de los pintores, digamos noveles, pues no es muy conocido: *Raúl Gamboa*, buen retratista, cuyo cuadro pequeño "El Cenote", ha sido para mí lo más original y bien pintado en toda la exposición. Figuraban, además, algunos grandes retratos ya conocidos como el de Jorge Cuesta por *Carlos Orozco Romero*, los de *Germán Cueto* y *Palma Guillén*, por *Angelina Beloff*, y uno un poco espectacular del doctor Atl por *Best Maugard*. Otros expositores son *All*, *Guerrero Galván*, *Xavier Guerrero*, *Meza*, *Miguel Prieto*, *Rodríguez Lozano*, *Covarrubias*, *Anquiano*, *Nefero*, *Montenegro*, *Leonora Carrington*, *Cantú*, *Montoya*, *Gerzso*, *Lazo*, *Mérida*, *Soriano*, *González*, *Camarena*, *O'Gorman*, *Alvarado Lang*, *José Luis Cuevas*... En el grupo de esculturas descollaban el doctor *Marín*, *Cueto*, *Geles Cabrera*, *Asúnsolo*, *Goitia* y *Fernández Urbina*. Notable la cabeza en bronce de un autodidacta que aparece por primera vez en público: *Pineda*. Están presentes también *Bracho*, *Guillermo Ruiz*, *Olaguibel* y *O. Monasterio*.

- Se ha reunido en París el décimocuarto congreso de la Unión Internacional Vegetariana. Sus 170 miembros se han dividido en vegetarianos y vegetarianos, estos últimos rehúsan todo alimento animal, principalmente leche y huevos.

- Contrariamente a lo que se había pensado, la peregrinación a la Meca ha sido, este año, una de las más importantes nunca celebradas.

- Fracaso el intento de llegar a los 1000 metros bajo tierra en las cavernas alpinas y pirenaicas.

- Unos ucranianos han festejado el milésimo aniversario de su bautizo colectivo, en Kiev, a consecuencia de la conversión de Vladimiro el Grande.

- Antonio Espina, regresó a España después de una larga permanencia en México.

- Se ha inaugurado un monumento a Tolstoy, en París.

- El navío de guerra más viejo del mundo, el "Constellation", ha iniciado su último viaje de Boston a Baltimore donde había sido lanzado en 1797. El año siguiente participó en expediciones contra corsarios franceses que entonces operaban a lo largo de las costas norteamericanas.

- El segundo festival internacional de arte dramático que se celebró en París, vio

la participación de 21 naciones. Fué filmada una película de todas y cada una de las representaciones.

- Conmemorando el centenario del nacimiento de Oscar Wilde, su hijo —que no lleva su nombre obligado por la condena famosa— ha escrito su biografía.

- La Cámara argentina del libro ha creado un premio de \$ 25,000.00 pesos (argentinos) para la mejor obra publicada anualmente en aquel país.

- "Los versos del capitán", que han aparecido como anónimos son de Pablo Neruda.

- Cerca de Casablanca, en Sidi-Abd-Eer-Rahann, se ha descubierto un fragmento de mandíbula humana que se atribuye a una época vieja de 250,000 años. Desde el punto de vista antropológico, esta pieza estudiada por el profesor Aramburg, presenta caracteres cercanos del atlán-tropo, mucho menos evolucionado que el hombre de Neanderthal. Este descubrimiento confirma las teorías del padre Teilhard de Chardin que señalaba a África como la cuna de la humanidad.

- Con ocasión del centenario de la llegada de Víctor Hugo a la Isla de Guernesey, se ha celebrado una exposición de manuscritos en la casa en la que el poeta vivió desterrado de 1855 a 1870.





LA presentación de una temporada de Ballet Clásico en Bellas Artes, a cargo del grupo "BALLET THEATRE", de Nueva York, fue un acontecimiento de suma importancia para nuestro ambiente artístico, y sobre todo para los interesados en la danza.

Entre las principales figuras de Ballet Theatre, vino Lupe Serrano, a quien, aunque chilena de origen, por muchos conceptos consideramos mexicana y plenamente identificada con nuestro medio. En México, el Ballet clásico, el "de puntas" tradicional, no tiene la importancia que reviste la danza moderna; incluso se ha llegado a pensar en un antagonismo irreconciliable entre ambas expresiones.

En busca de ideas claras acudimos a Lupe Serrano, pues conoce ampliamente nuestro medio de danza, y su carrera la autoriza para hablar del tema. Su vida ha estado ligada siempre al movimiento, al ritmo de la danza. Al llegar de su país de origen a México, tenía doce años y contaba con una experiencia que cultivó aquí seriamente con Nelsy Dambré. Pronto fue miembro del Ballet de la Ciudad de México, y más tarde, al suprimirse en 1950 esta organización, se incorporó al grupo formado por su maestra Nelsy Dambré. Con este grupo hizo varias jiras por el país y Centro América, al término de las cuales se inscribió en la Academia de la Danza Mexicana, en donde recibió las clases de danza moderna impartidas por José Limón.

En 1951 fué a Nueva York en donde se la eligió, mediante concurso, para el cuerpo de ballet del Metropolitan Opera House. Pero en el mismo tiempo se le invitó a sumarse al Ballet Russe de Monte

Carlo, y se decidió por este último. Después de una jira hecha con este cuerpo de ballet regresó a México en donde estuvo actuando para televisión. Finalmente, en 1953 se incorporó al Ballet Theatre en el que permanece hasta ahora como primera figura.

Con su simpatía y amabilidad características, Lupe respondió a nuestras preguntas acerca del progreso y espíritu de la danza y el ballet y de sus mutuas relaciones.

¿Hasta qué punto es justificada la idea de anacronismo en lo que se refiere al ballet clásico?

L U P E S E R R A N O

Por Manuel MICHEL

—Para apreciar en su verdadera realidad el ballet clásico y su tradicional repertorio, *Silfides*, *Lago de los Cisnes*, *Giselle*—, no podemos juzgarlo a la luz de la vida moderna. Todo el arte es un producto de la época y de su ambiente, de sus gustos y sus recursos. Producir en este tiempo obras de la época rococó, por ejemplo, o usar en la arquitectura los moldes clásicos griegos, resultaría ciertamente anacrónico. Pero no por eso se puede negar la grandiosidad del arte griego o del rococó en lo que ya se ha hecho; no se pueden negar sus valores estéticos perdurables ni su definitiva influencia en el arte desarrollado ulteriormente. Lo mismo vale decir respecto a las pinturas de las cavernas, y de todas las tendencias artísticas hasta nuestros días. Todas las edades tienen su verdad y el romanticismo tiene la suya. Vemos y bailamos los ballets tradicionales con un espíritu de testimonio del tiempo en que fueron creados. Además, no puede perderse de vista que son la base del posterior desarrollo de la coreografía. En la actualidad se representan esas obras como se pueden exponer en los museos las pinturas del romanticismo francés, o cualquier otro.

Pero es que se nota un envejecimiento en su temática, que está muy lejos de adaptarse a nuestra época. Y su técnica, ¿ha evolucionado un poco siquiera?

—Sus temas están de acuerdo con el espíritu de la época en que se crearon los ballets clásicos. Temas entonces sublimados por grandes novelistas, poetas y escritores, como por ejemplo Pushkin, ahora nos pueden parecer ridículos. Y nos parecen ridículos precisamente porque nuestro espíritu está lejos de esa concepción de la vida, y desde entonces se ha desarrollado y ha evolucionado todo. En esa constante evolución, la danza se ha ido adaptando al espíritu actual, si bien no con la



misma rapidez que las demás cosas. En el ballet no todo es *Giselle* ni *Silfides*. Hay otras grandes obras coreográficas en Inglaterra y Estados Unidos que se han hecho dentro de la técnica clásica, pero con un nuevo sentido. La técnica, que no es otra cosa que la base mecánica para la expresión, se ha depurado también. Los recursos se han ampliado y la proyección es diferente. El hecho de seguir bailando de puntas tiene por único objeto la estética de la línea del cuerpo.

En ese sentido la danza moderna tiene mayores recursos, por lo menos potencialmente, ya que no está atada a ningún esquema. Puede orientarse y crear su propia técnica, ¿no es así?

—La danza moderna tiene su origen en algo tan antiguo como la danza griega que trató de resucitar Isadora Duncan, admirable por muchos conceptos. Nació de la inquietud, del espíritu de libertad, del ansia de liberarse de las viejas formas tradicionales. Pero este mismo espíritu puede perjudicarla notablemente y sacrificarla. Puede limitarla de tal manera que sea una expresión anquilosada, débil técnicamente, sin progreso y sin esperanzas. No creo que se pueda prescindir de la técnica clásica como base. Una vez logrado el dominio del cuerpo y sus movimientos, se pueden abrir nuevos horizontes, nuevas expresiones con los recursos más espontáneos con que cuenta la danza moderna. Pero no se puede soñar inocentemente en descartar el fundamento clásico. Y sobre él ha de crearse, y de hecho se ha creado, la técnica moderna.

Una actitud de franco menosprecio y desconocimiento de la técnica clásica, nos parece que encierra un grave peligro para

el porvenir de la danza moderna. Lo unilateral es siempre limitativo. Indudablemente, la base de la danza moderna, en su aspecto técnico, es el ballet.

Si el ballet evoluciona y evoluciona su técnica, ¿no es perjudicial el uso del mismo repertorio tradicional? ¿No afirma la idea de su anacronismo?

—La repetición del repertorio perjudica en cierto modo, porque en efecto, siembra la idea de inmovilidad en el ballet, de estancamiento en lo viejo. No deben convertirse los grupos y las escuelas en meros museos vivientes de algo que fue. Hay que buscar nuevos rumbos, y la urgencia de la renovación ha prendido en Inglaterra con resultados notables en el *Sadlers Wells Ballet*. Esta corriente que aparece casi aislada en el mundo tiene su repercusión en Estados Unidos en donde actualmente se buscan nuevos medios de expresión. Y es tan actual, que produce obras de la calidad de "El Combate", por vía de ejemplo. Pero se asimila asimismo la danza moderna, y la prueba de ello es la inclusión de obras de Agnes de Mille en nuestro repertorio.

A pesar de todo, y sin ánimo de controversia, por lo que pudimos observar en las funciones del Ballet Theatre el arte del ballet sigue en su línea de arte eminentemente formalista. Y lo confirma igualmente el ballet ruso actual. Lo moderno de esta rama de la danza puede, cuando mucho, referirse a un intelectualismo abstracto, a sus decorados o su vestuario, pero salvo contadas excepciones, nunca a la temática ni a la dirección de su espíritu. A menos que se amplíen sus medios de expresión, hasta la fecha contruidos e hilvanados con las viejas fórmulas, nos parece que no podrá adaptarse a nuestra época ni ser una expresión de la vida moderna, sus problemas e inquietudes. La prueba, "Romeo y Julieta."

En las cosas que en la actualidad se ven en los escenarios se nota un anquilosamiento y un apego demasiado radical a las fórmulas que incluso causan la impresión de monotonía.

—No puede hablarse de un apego estricto a las fórmulas creadas para cada obra. Los intérpretes ponen variedad, un sello distintivo que no depende sólo de la técnica formal, sino del espíritu y personalidad de cada uno. Independientemente de esto, con el tiempo se van perdiendo las fórmulas originales debido a la carencia de una notación precisa, como la musical por ejemplo, que fije con exactitud movimientos y actitudes. Se transmiten las coreografías por tradición, de unos bailarines a otros. Posiblemente haya cambios notables en las formas de representar las Sinfonías a partir de la época en que se hizo por primera vez. El factor personal interviene definitivamente en la transformación del ballet.

(Es cierto, pero únicamente en lo que se refiere al aspecto de la forma exterior. Por muchos cambios que haya no se modifica el espíritu del ballet; con sus mutaciones externas, sigue siendo el mismo.)

En este ambiente de inquietud y de cambio. ¿cree usted que pueda sobrevivir la desaparición del ballet clásico? ¿Está siendo objeto de mayor interés la danza moderna?

—No parece que esté destinado a la desaparición, pues tiene aún mucha vitalidad interna y muchos adeptos. Incluso el cine

lo ha beneficiado haciéndolo más accesible para públicos que nunca hubieran soñado asistir a una función de ballet.

Tanto la danza moderna como el ballet clásico tienen una constante línea de aumento progresivo. Cada día se abren nuevas escuelas en uno y otro campo, y las hay tan importantes en danza como en ballet. La formación es muy dura y se requiere una gran complejidad de elementos para realizarse.

De esta suerte, el ballet evoluciona y se arraiga más, se vigoriza con el hallazgo de nuevos medios de expresión. Se procura eliminar los gestos de pantomima y se busca una temática más concorde con la dirección del espíritu contemporáneo. Así, los simpatizantes y adictos al ballet aumentan; hay críticos especializados en ambas ramas de la danza, y

ambas tienen la misma importancia en su criterio.

En las formas viejas se pone nuevo contenido. Y tanto la danza como el ballet pueden ayudarse mutuamente, con sus respectivas características de libertad e inquietud constructiva y de técnica y formación.

(En calidad de comentario personal, pudiéramos añadir que mientras el ballet no encuentre y exprese las temas actuales y continúe en su línea tradicional, seguirá siendo pieza de museo. Y que la danza moderna debe asimilar lo más posible la técnica clásica como base para su proyección del espíritu actual. Incluso buscar un acercamiento y una especie de fusión entre ambas corrientes sería una experiencia benéfica y constructiva para el movimiento de la danza.)

E L C O M P O S I T O R G U I L L E R M O N O R I E G A

Una nota de Raquel TIBOL

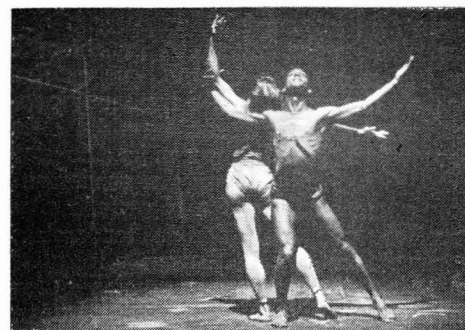


INVITO, a quienes quieran, a que celebremos los 29 años de Guillermo Noriega; los acaba de cumplir. Guillermo Noriega es uno de los compositores más jóvenes en la actualidad musical de México y es uno de los jóvenes con obra más considerable en cantidad y calidad. Como el bailarín Guillermo Arriaga o como la pintora Celia Calderón, Guillermo Noriega no es el resultado de una niñez precoz; fija su vocación en plena adolescencia; fué una decisión voluntaria; una determinación.

Hijo pródigo en un hogar de profesionistas, aún no le ha llegado el tiempo de retornar e hincarse ante el padre; todavía está en pleno banquete, o quizá apenas ha llegado y, por eso, lo estamos festejando, para que todos sepan que hay un amigo más que tiene esperanza y realiza

por la alegría, como realizó un día Apollinaire el canto de la jugosa amistad por André Breton, en aquel otro espacio de paz después del 18.

Un buen día G. N. abandonó los estudios de ingeniería y entró a la Escuela Nocturna de Música. Piano con alguien, armonía con Raquel Bustos y análisis con José Pomar. Terminado el curso de tres años, empieza una peregrinación angustiada para hallar al Maestro, al Xólotl que le señale la travesía hacia el misterio de la creación. Como no lo ha encontrado, G. N. dice que es autodidacto; en verdad él es parte de la Escuela Mexicana, de esa Escuela que arranca de los grabados, se expande por los



"El advenimiento de la luz"



"Las Vacas", de Raíces

muros e inunda la danza, la música, la actitud estética, en fin, de todos los habitantes de esta tierra. Ha garabateado sus primeras ideas sonoras cuando ingresa como instrumentista a la orquesta del Ballet Nacional. Ese es el origen efectivo de obras ya conocidas como "La Nube Estéril" y "Guernica".

—“Me relacioné con Josefina Lavalle y Guillermina Bravo. En la clase improvisaba acompañamientos y así me conocieron como compositor. Comenzaron a encargarme ciertos trabajos: arreglos, grabaciones, y, por último, la composición de músicas para sus danzas. Se necesita una gran confianza, un deseo de ayudar a los que empiezan para encargar una tarea profesional a una persona sin antecedentes. Muy pocos grupos dan esos alicientes en México.”

Guillermo Noriega es de aquellos que prefieren no hablar de sus inquietudes poéticas. El las tiene y muy fuertes, concretas, tanto como para realizar el argumento del ballet *Madame Bovary* sobre la novela de Flaubert, una de las buenas coreografías de Josefina Lavalle. También a él se debe la adaptación de *La Nube Estéril*, de Antonio Rodríguez, coreografía de Guillermina Bravo; el argumento de *Guernica*; el argumento de *Rescoldero*, el ballet revolucionario con música hecha en colaboración con Rafael Elizondo, que por trabas burocráticas no pudo estrenarse durante la anterior temporada. Ya que ennumeramos su obra, agreguemos la música de *El advenimiento de la luz*, ballet de Xavier Francis; el argumento y la música de *Maria, la voz*, sobre el cuento de Juan de la Cabada, que está preparando Lin Durán; la música de *Las Vacas*, el primero de los cuentos del film *Raíces*. En estos días está dando los últimos toques a seis preludios para piano, un soneto para violoncelo y piano, un trío para violín, viola y violoncelo, siete canciones para contraalto sobre poemas de Jorge Villanueva (que es él mismo) y varios *Paisajes Ciudadinos*, que constituirán el programa de su presentación "oficial" como compositor.

—Tengo la convicción profunda de que tienen que pasar 10 años antes de que un compositor empiece a hacer algo. Las obras de ese intermedio son para hacerse a sí mismo. México necesita aún hacer su propia música. A mi entender ha habido un solo intento, que es Revueltas. Creo que México tiene muy poca tradición musical. Desde fines del siglo pasado la influencia europea ha sido muy grande; se ha hecho música seudofrancesa o seudoitaliana. En el período posrevolucionario se perfilan dos tendencias: una quita los ojos de Europa y los pone en México, la otra pone sus ojos en los nuevos cánones europeos. Si antes habían imitado las arias o las mazurcas de salón, ahora imitan a Stravinsky o a Schoenberg. Dentro del nacionalismo debemos distinguir el auténtico del supuesto. Eso no depende de la forma sino de la visión de la realidad. Los auténticamente nacionalistas no son los que se folklorizan sino los que se meten en la realidad mexicana. Tal es el caso de Silvestre Revueltas y, a veces, de Blas Galindo. Penetrar en la cosa misma de lo mexicano es muy difícil. Estoy completamente en contra de obras como el *Huapango* de Moncayo o el de Baqueiro Foster. Superficial, también, es querer imitar la cosa azteca. Nuestros músicos acaban de pasar una época de búsqueda: Longares ha seguido la corriente de los experimen-

tos, Mabarak la del dominio del oficio, pero el oficio a la europea, tal como lo enseñan los conservatorios de Alemania y Francia. En medio de este panorama, Chávez continúa diversificado; ha hecho obras pintoresquistas con la *Sinfonía India* o el *H. P.*, y también se ha dejado influir por lo europeo, de ahí su concierto para piano; por otro lado ha hecho música dentro de un nacionalismo auténtico. México no va a escapar a la trayectoria que tienen todos los pueblos para su desarrollo musical culto. Atravesará las tres etapas clásicas: la del coloniaje artístico con recepción de influencias exteriores, tanto en temas como en estilos y escuelas. Después tratará de tomar la inspiración en la propia realidad y producirá su nacionalismo musical; para adquirir, como tercera etapa y culminación, su definitiva personalidad. Creo que todos los países latinoamericanos están apenas en la mitad de la segunda etapa. Yo he creído siempre que voy a ser un compositor mediocre de los que preparan el advenimiento de un Beethoven. Un Silvestre Revueltas no tuvo la trascendencia que hubiera tenido de nacer en otra época. El medio le fué hostil; eso revela la situación. Aun nos faltan 20 años de música precursora al estilo de Borodin o Glinka. En ese ambiente yo trabajo con ideas que surgen en mí al observar la realidad. Para mí el problema no es hacer una sonata para piano, sino desarrollar una idea de tipo social sin previo programa. Ahora estoy trabajando un poema sinfónico que llamaré *Sinfonía de la joven Latinoamérica*. No es música literaria, pero esa es la base ideológica de la que yo parto. Para escribir música lo primero que necesito es empapar me de emoción; escribir las notas es secundario. Como no me eduqué en el Conservatorio no tengo autoridad oficial para hacer ataques, pero creo que en la joven generación no pasa nada. Con Revueltas se acabó la punta de un movimiento. Lo que él hizo fué por su genio; pero el genio no basta por sí solo; Revueltas pudo haber hecho mucho más de lo que hizo si hubiera habido una escuela adecuada para él. El genio ne-

cesita cauce y disciplina. Cabe preguntar si ahora existe esa escuela. Yo creo que no. El Conservatorio es una especie de club donde la gran mayoría que va a distraer sus ocios impide hacer algo a los que tienen verdadera vocación. Tomemos el caso de Leonardo Velázquez, por ejemplo, es un muchacho de unos 21 años y de extraordinario talento, pero compone poco y cada vez menos; estoy convencido que no es culpa personal sino del Conservatorio. Yo, personalmente, estuve tentado de ir al Conservatorio a llenar mis lagunas de autodidacto, pero me frenó el temor a dejarme ganar por la desidia y la disolución que allí imperan. Un fenómeno común entre los compositores de la generación anterior es que han disminuido o abandonado su producción en aras de los cargos burocráticos. Lo de siempre: si no se dedican a componer exclusivamente, no componen. Yo no me dedico a nada en concreto; muchas veces se me han presentado oportunidades "aconsejables" pero no he querido, prefiero trabajar aquí o allá, haciendo cualquier cosa, estoy aprendiendo y eso requiere mucho tiempo. Todavía no he compuesto nada, no sé hacerlo; lo que hice hasta hoy son simples experimentos. Estoy preparando el recital de mi presentación; me he autofijado esta obligación de seriedad profesional para dejar de una vez de ampararme y justificarme tras los experimentos. Mi gran problema es liberarme de las influencias. Me sucede que estoy escribiendo y veo que no es mío y debo desecharlo. Cuando noto que algo no tiene influencias, me guste o no me guste, lo dejo. Las búsquedas indigenistas y precortesianas se me hacen muy adecuadas para los antropólogos e historiadores, pero desde el punto de vista artístico son caprichosos experimentos sin sentido. Las obras para mi presentación las dejaré madurar el tiempo que sea necesario. Cuando me sienta liberado las presentaré.”

La obra de Guillermo Noriega tiene ya la suficiente consistencia como para soportar la sacudida de sus propias opiniones.

E L C I N E

Por José Miguel GARCIA ASCOT

DIEZ AÑOS DESPUES

El resurgimiento del cine en los últimos diez años se ha enfrentado —entre otros muchos— al grave problema de la escasez de primeras figuras jóvenes masculinas. Pocos grandes actores habían aparecido en los años inmediatos a la guerra —John Garfield, Michael Redgrave, James Mason, Trevor Howard— y el panorama fílmico seguía dominado enteramente por un cada vez más reducido grupo de veteranos: Jean Gabin, Gary Cooper, James Stewart, Clark Gable, etc. Fué entonces cuando aparecieron en la pantalla una serie de figuras que constituían propiamente otra generación de galanes. Eran la sangre nueva en un cine gastado y prometían ofrecer una nueva riqueza de personalidades para un cine

futuro, renovado, más complejo y actual tanto en sus temas como en sus interpretaciones. Estas figuras eran fundamentalmente diez: Gerard Philippe, Marlon Brando, Serge Reggiani, Kirk Douglas, Massimo Girotti, Montgomery Clift, Daniel Gélin, Stewart Granger, Burt Lancaster y Richard Basehart (descartamos aquí figuras de otra línea como Laurence Olivier, Alec Guinness, José Ferrer, Jacques Tati o Danny Kaye).

Después de varios años de actividad y varias películas por cabeza, cabe hacer un balance de estos galanes y preguntarse ¿qué ha pasado con ellos? ¿quiénes y cómo han cumplido la promesa ofrecida por su aparición?

Varios de ellos han cortado bruscamente su carrera o han ido de más a menos por causas muchas veces aparentemente

ajenas a su talento y personalidad. Cuentan entre ellos Massimo Girotti, Serge Reggiani y Richard Basehart.

Massimo Girotti, extraordinario galán humano de "Muchos sueños por la calle", actor que unía a una gran sabiduría una profundidad de simpatía rara vez igualada, se ha visto relegar a semi-churros históricos de ambiente romano y ha dejado últimamente de filmar.

Serge Reggiani, excelente intérprete de fina inteligencia que consiguió el *tour de force* de pasar de los papeles de villano más repugnantes (Las Puertas de la Noche, Manon) a los papeles de galán joven más conmovedores (Los amantes de Verona, Casque d'or) filma ya poco, y su participación en "Huracanes" resulta un lamentable malgasto de talento.

Richard Basehart, lleno de matices en "El Demonio de la Noche" y "Horas de Angustia" filma hoy en Italia papeles muy por debajo de sus amplias posibilidades (Tres amores extraños), y habrá que esperar "La strada" de Fellini para apreciar su desarrollo y sus posibilidades futuras.

Otros actores de esta generación se han malogrado definitivamente. Sólo mencionaremos al que más relieve ha obtenido: Stewart Granger. Algo —no demasiado— se esperó de él como posible heredero de la línea dinámica y llena de novelesco atractivo que parte de Douglas Fairbanks y llega a Errol Flynn (a quien el público "refinado" ha concedido siempre en su estilo demasiada poca importancia). Pero Stewart Granger, tras un aceptable desarrollo en "Scaramouche" (en donde a pesar de todo se lo comía Mel Ferrer), se ha convertido en la viva caricatura de lo que quería llegar a ser. No se puede esperar ya nada más del insoportable y petulante "aventurero" de "Beau Brummel" y "Fuego Verde".

Otros tres actores de este grupo requieren todavía un mayor desarrollo de su actividad —ya muy grande sin embargo— para que los podamos juzgar más certeramente. Son ellos Kirk Douglas, Daniel Gélin y Burt Lancaster.

Kirk Douglas, siempre en tensión y con cuerdas de violín a modo de tendones en el cuello, ha apretado la mandíbula y nos ha ofrecido unos comienzos bastante sensacionales. Insuperable en "Cadenas de Roca", ha sabido mantener una línea de primera en "El Campeón" y "La antesala del infierno". Ahora fluctúa. No sabemos que pueda dar como Ulises en "Elena de Troya"; como campeón de carreras de automóviles no tiene más oportunidad que rechinar una vez más los dientes. Quizás su Van Gogh nos revele un nuevo matiz de su indudable capacidad de actor. Pero por ahora parece estar reducido a papeles demasiado similares y de límites excesivamente estrechos. Es cierto que ya en "El juglar" se aventuraba con cierta timidez en un terreno más amplio. ¿Podrá ensanchar su campo? He aquí todo su problema.

Daniel Gélin tuvo también brillantes comienzos. Agil, vivaz e inteligente, supo dar cuerpo a casi incorpóreos personajes, supo dar un rostro muy certero a edades desdibujadas, a reacciones imperceptibles, a los medios tonos más irónicos o delicados de la vida real. En resumen, algo de lo más difícil para un actor. Pero después de "La ronda" en donde superaba



Gerard Philippe



Marlon Brando

a todos los demás intérpretes, después de "Rendez vous de Juillet", "Edouard et Caroline" y "Adorables criaturas" Gélin ha resbalado poco a poco a papeles inadecuados a su talento. Daniel Gélin puede ser un incomparable intérprete para René Clair o para novelas anarquistas; su dominio de los extremos se pierde en papeles rebuscados o de poco relieve, como en "Los amantes del Tajo" o "Sangre y Luces". Confiamos en que, ya director de cine, sepa escogerse él mismo los temas que le convienen.

Burt Lancaster reveló en comienzos heroico-cómicos de escasa importancia su posibilidad de ser el legítimo heredero de Douglas Fairbanks o Errol Flynn (El corsario rojo). Pero ha escogido actualmente una ruta muy distinta: el camino difícil de la gran actuación y de la producción. En "Come back little Sheba" su esfuerzo lo coloca en un primer rango de abiertas posibilidades. Su producción de "Marty" con la elección de Ernest Borgnine como primer actor merece quitarse el sombrero ante un productor capaz de tan aventurado, inteligente y serio trabajo creador (amén de su renuncia al papel principal). Hoy sigue Lancaster dos caminos: la película nueva, ambiciosa y profunda por un lado, y por el otro la siempre viva película de aventuras. Merece la pena seguir su trayectoria de productor, de director y de actor, y ver la orientación

futura de su talento. En sus tres aspectos existen en él posibilidades de importante renovación. Esperemos.

De los diez actores de que aquí hablamos, tres han triunfado plenamente en el terreno artístico: Gerard Philippe, Montgomery Clift y Marlon Brando.

Gerard Philippe ha pasado de aquel genial adolescente de "Le diable au corps" a ser uno de los actores más completos y con más facultades con que cuenta hoy el cine —y el teatro— de Francia. No merece la pena hacer una reseña —sabidísima— de sus películas, todas importantes; en ellas Gerard Philippe ha demostrado una inteligencia, una fuerza y una matización que le permiten dominar con la misma increíble calidad toda la gama de emociones y situaciones humanas. En plan de galán-actor quizá sea el único que pueda compararse hoy con Michael Redgrave.

Montgomery Clift, con menos oportunidades en su haber, podría calificarse hoy como el único auténtico galán joven romántico con que cuenta el cine norteamericano. De concentrada sensibilidad, parece más un actor para literatura alemana del siglo pasado que para los papeles realistas modernos que le han dado. Actúa mejor fuera del tiempo, en el mundo histórico de las emociones puras, de los sentimientos secretos, de las relaciones humanas desligadas de un contexto demasiado concreto. Amante, sacerdote, introvertido, pone en todas sus interpretaciones una tensión interna apasionada pero retenida. Merece sin duda mejores oportunidades de desarrollar esta excepcional cualidad.

Por último, Marlon Brando. Este monolito de personalidad come aparte. Quizá iguale a Gerard Philippe o Michael Redgrave como actor, pero su sola aparición llena la sala de su gigantesca presencia. Presencia única que domina escena y público de manera total. Marlon Brando se ha especializado en la representación de una conciencia interior que se abre paso, despacio y contra inmensos obstáculos oscuros y ancestrales, para conmover al ser humano en su carne pesante y apretada hasta iluminar ojos y boca, manos y frente, con un fulgor de existencia que se abre, con un nacer de posibilidades, de vida nueva. Brando sabe pasar de un estado semi-prehistórico y de una soledad irremediable a un despertar de conciencia y un principio de comunión con los hombres, sus hermanos. Es algo que está vivo y lucha por vivir. Y quizá sea esto lo que atrae en el inconciente del espectador una indefinible solidaridad con su esfuerzo, y una leal comprensión.

Los que de esta nueva generación quedan en pie de lucha, tienen, hoy por hoy, en sus manos el futuro inmediato de la presencia, la encarnación y la interpretación del cine. En ellos hay que confiar y apostar la salvación de un arte siempre tan amenazado y corrompido. No están solos en la lucha. Junto a ellos se encuentran ya nuevas revelaciones posteriores: Yves Montand, Richard Burton, James Dean, y grandes actores injustamente relegados al olvido durante mucho tiempo: William Holden, Glenn Ford, Henry Fonda y Paul Muni. Sobre todos ellos permanece nuestra ávida mirada de espectadores en perpetua búsqueda de talento y renovación.

LIBROS



LA POESÍA GAUCHESCA

Por Carlos VILLEGAS

EL ciclo con que nace la poesía gauchesca se inicia al calor de la efervescencia que suscita la preocupación por la independencia americana. Por ello y por su actitud de lucha —originalmente es poesía de finalidades políticas—, por su afán de alejarse de todo lo que signifique tradición formal, por su lengua que imita el habla popular del gaucho, por su tono agresivo y de zumba y por los intereses que representa, cabe muy bien dentro del romanticismo, por más que tenga características tan particulares que permitan considerarla como un caso único en la literatura de lengua española, vale decir, rebasando los marcos formales de una clasificación cualquiera preestablecida. Pues si bien puede considerarse como afín, pongamos por caso, del romance mexicano en cuanto a su carácter narrativo, ambas formas se diferencian en que éste es creación auténtica del espíritu popular, en tanto que el cielito —forma que asume al nacer el ciclo gauchesco— es obra de gente culta que deliberadamente hace a un lado la fórmula literaria, que le sería más idónea, para adoptar una más libre que expresa en lengua

popular. Esta lengua no es sólo la peculiar del campo, sino de ese lugar específico que es la pampa, algo muy circunscrito geográficamente; llano con vida propia, cuyos habitantes han elaborado su particular modo de ver el mundo; con una ética muy suya, y un lenguaje extremadamente gráfico y directo que tiene su fonética especial y su vocabulario singular.

Los autores gauchos que con su pluma crearon el género, apenas suman media docena de nombres: Bartolomé Hidalgo, Hilario Ascasubi, Estanislao del Campo, Antonio D. Lussich, Ventura R. Lynch y José Hernández. Si bien por el tema presentan alguna leve variedad, en cambio todos están unidos por el fin patriótico, la forma narrativa, el espíritu de crítica social y sobre todo por el dialecto empleado.

Los tratadistas están de acuerdo en que el creador del género es Hidalgo, que hacia 1811 inicia la publicación de "cielitos" en que critica al monarca español Fernando VII y exalta la independencia americana. En él ya están presentes muchos de los elementos, si no es que todos, que informarán posteriormente la obra

de los gauchos. Con todo, su papel es primordialmente el de descubridor; si bien abrió el campo a la posteridad, otros habían de cosechar los mejores frutos.

Hilario Ascasubi es quien primero explota ampliamente el nuevo estilo. Su extenso *Santos Vega* es como una anticipación de la obra maestra de Hernández. En aquél aparece ya la forma narrativa, el contrapunto o duelo verbal entre "payadores", el carácter errabundo de los personajes, así como los rasgos principales de su personalidad.

Estanislao del Campo es conocido sobre todo por su *Fausto*, que es una relación de la ópera de Gounod referida entre gauchos. Se afirma que este autor ha logrado una extraordinaria difusión oral en la Argentina. Aunque el tema no era de lo más apropiado —Leopoldo Lugones lo criticó fuertemente— el autor pudo obtener con él detalles afortunados, sobre todo descriptivos, pero a juicio de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares su mérito mayor está en haber sublimado el sentimiento de la amistad, que trasciende todo el poema.

Un tanto descuidado en lo que hace a la forma, quizás un tanto apresurado pero fiel a un capítulo histórico —la revolución del coronel Timoteo Aparicio—, el poema *Los tres gauchos orientales*, de Antonio D. Lussich, mantiene un marcado carácter de cosa varonil que abona el estricto carácter histórico que lo inspiró. En él se conserva la forma dialogada que tan característica será en lo futuro, y aun se le ha llegado a señalar una cierta analogía con el poema de Hernández, lo que significa que éste tenía presente la obra de Lussich al redactar su *Martín Fierro*.

Con *Martín Fierro* y *Vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández, culmina la poesía gauchesca. Su maestría es tan consumada y ha captado y trasladado tan fielmente el tema, que a su lado palidecen las obras que le precedieron. Los perfiles de Luciano Santos, de Cantalicio Quirós, de Pedro Moyano y del mismo Santos Vega se desdibujan en su presencia, porque Fierro es el hombre de una pieza, con todas sus virtudes y debilidades. Lloro junto al amigo muerto y no vacila en matar cuando la mala suerte lo enreda en alguna pendencia. Protege a la mujer y se hermana con el desvalido. Perseguido por la fatalidad, no cesa de luchar contra ella fiado en el destino que preside su vida y que le hace ver todo de modo natural. Acepta de buena gana lo que viene y, como todo se traduce en lucha, no da ni pide cuartel; comprende a los demás aunque sabe que muchos no lo comprenderán. Y sólo se envanece de su habilidad como "cantor". Tal el personaje, curtido en la dura experiencia.

Notemos, desde luego, que el autor ha querido darnos un cuadro esencialmente psicológico. Los caracteres físicos casi no se presentan, si no es que están ausentes del todo.

También considerado en su forma, es el *Martín Fierro* culminación de todo lo anterior a él. El ritmo de la narración se mueve a su justo paso y no hay problema de rima que el autor no resuelva con gallardía, naturalidad y elegancia. La metáfora se ha afinado y todo el poema es un continuado acierto de expresión. Los giros del gaucho aparecen en su lugar preciso y prestan una viveza extraordinaria al relato. La breve descripción

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

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BHERING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero No. 174

San Juan de Letrán No. 24

Insurgentes Norte No. 200

Atenas No. 40

Av. de la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

Av. de la Paz y Tecoyotitla

Lomas de Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Benjamin Franklin No. 146

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE **LIVERPOOL** TIENE QUE SER BUENO

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de



Calle Doce N° 2,840.
Claveria Sur.

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

MEXICO 16, D. F.



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
NUMEROS

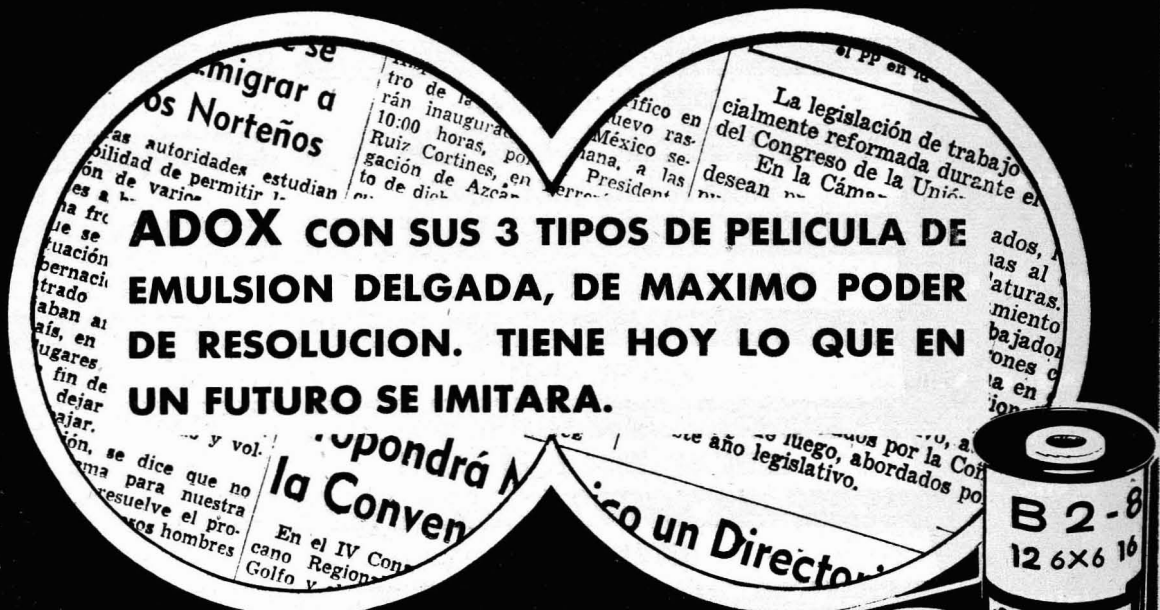
8y9

La
danza
en
México

TEXTO EN INGLES
DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS

ALGO NUEVO EN
FOTOGRAFIA...

ADOX
- FILM -



ADOX CON SUS 3 TIPOS DE PELICULA DE EMULSION DELGADA, DE MAXIMO PODER DE RESOLUCION. TIENE HOY LO QUE EN UN FUTURO SE IMITARA.

ADOX
SU
- PELICULA -

MAYOREO
SCHINKEL, S. A.
CHIHUAHUA No.101
MEXICO 7, D. F.




Chocolate

MORELIA
PRESIDENCIAL

*Antiguo
del Asilo
de Morelia*

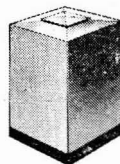


ELABORADO Y GARANTIZADO POR

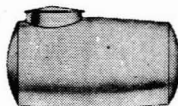
LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO

MAYOR RENDIMIENTO... MAYOR DURACION... MAYOR ECONOMIA...



TINACOS DE TODOS TIPOS



FOSAS SEPTICAS, TANQUES LAVADORES



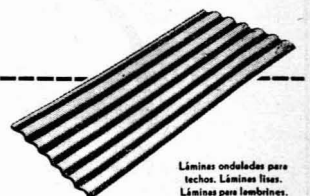
Tubería alta presión,
bajadas, drenaje e
irrigación.
Tubos Conduit.

Estos TRES POSITIVOS RESULTADOS han impuesto el uso en la industria y en la construcción, de los PRODUCTOS ASBESTOLIT porque son la lógica consecuencia de los TRES FACTORES que exige la calidad:

- 1- Las mejores materias primas
- 2- La técnica más experimentada
- 3- Los recursos más amplios

y que se identifican con la calidad ASBESTOLIT. El arquitecto, el ingeniero y el constructor saben que los productos ASBESTOLIT, fabricados por ASBESTOS DE MEXICO, S. A., representan alto standard de calidad, instalación fácil y mejor servicio. Exija siempre PRODUCTOS

ASBESTOLIT*
SU NOMBRE ES GARANTIA DE MAXIMA CALIDAD



Líminas onduladas para techos. Líminas lisas. Líminas para lemnbrines.

GRATIS
Solicite folleto de especificaciones técnicas de los Productos Asbestolit.



ASBESTOS DE MEXICO, S. A.
Técnica Johns-Manville

REFORMA 139, MEXICO, D. F. — TELS. 35-48-03, 35-48-04, 35-48-05, 35-48-06
Distribuidores en el D. F.: RYMSA, Insurgentes 307 — Tels: 11-12-71, 11-12-68

es ceñida, ágil, y no tiene una palabra de más. Con toda justicia se le considera como el poema nacional de la Argentina.

El sustrato todo de la poesía gauchesca es la rebeldía. Rebeldía contra el medio hostil; contra las instituciones oficiales, cuyos defectos el gaucho padece más que nadie; contra la guerra, que lo ha arrancado de su hogar; contra el enemigo natural, que asume la doble forma de tirano en el poder y de indio en la selva... Lucha contra todas las banderas, cuando considera que ellas amparan a quien está contra él. Pero sobre todo es la lucha por la independencia, contra la tiranía extranjera y nacional,² por una parte, y contra el indio, por la otra.

SAMUEL BECKETT, *Esperando a Godot*. Traducción y prólogo de Pablo Palant. Poseidón. Argentina, 1954. 160 pp.

Beckett toma como armazón de su obra la pantomima inglesa de *music-hall* con sus gesticulantes *clowns* de sombrero hongo —Vladimiro y Estragón, que se llaman uno a otro Gogo y Didi— y su acto circense, entre el domador y el domado —Pozzo y Lucky. Con estos personajes y un niño que aparece fugazmente, se crea una atmósfera de angustia que es nada menos que la realidad de nuestro siglo.

La pieza se desarrolla en dos actos, pero podría transcurrir en uno o en cien, pues lo que aquí sucede no tiene principio ni fin, porque no sucede nada. La escena es bien parca; sólo un árbol en medio de la oscuridad. Al pie de este árbol acuden noche tras noche dos vagabundos que deben esperar a Godot, un ser desconocido que no acude nunca. El tiempo pasa y, por no aburrirse, Didi y Gogo hablan de mil cosas, no se entienden, se enfadan, vuelven a amistarse e incluso, desesperados, piensan en el suicidio; pero nada de esto les salva del tedio, ni aun dos nuevos personajes, Pozzo el Amo y Lucky el esclavo, que pasan por ahí sin saber de dónde vienen ni adónde van. Pozzo y Lucky desaparecen y los vagabundos desean irse, pero deben seguir aguardando y acudir cada noche al mismo lugar. Hay tiempo para todo, incluso para olvidar lo que se ha sido, las historias contadas, lo que sucedió hace un día o quizá un año.

"Estragón. Vayámonos.

Vladimiro. No podemos.

Estragón. ¿Por qué?

Vladimiro. Estamos esperando a Godot.

Estragón. Es verdad. (Un tiempo) ¿Qué hacer?"

No hay nada que hacer, sólo hablar, no entenderse y esperar. "Lo terrible es haber pensado", dice uno de los personajes. Porque el problema en esta obra desesperante es que se está solo y se piensa, pero

cada uno piensa en sí y para sí, en monólogo, y no hay posibilidad de comunicación. El lenguaje es ya un pálido fantasma del pensamiento y sus fórmulas no sirven, no significan nada, o significan lo contrario de lo que se quiere decir. Las cosas, perseguidas por el pensamiento, van alejándose de nosotros y perdiendo su esencia, y uno encuentra que si no hay barreras es porque nada existe, que debemos engañarnos y suponer que hay, que debemos contarnos historias y creer que nuestra espera tiene un fin. Se puede hablar hasta el cansancio de problemas trascendentales: la ciencia, el arte, la filosofía, el destino del mundo, la lucha de clases; pero sabemos que es una manera de pasar el tiempo.

"Lo terrible es haber pensado."

"Querer, eso es todo", es la respuesta. Querer, simplemente, y destruir los mitos, los lenguajes especulares, los dioses, los Godots y las esperas vacías. Hay que inventar un lenguaje sin malentendidos, para estar menos solos y no para evitar la aburrición en esperas de nadie. No tomar el mundo bajo las leyes viejas de un Godot invisible, sino crear unas nuevas leyes. Es necesario la voluntad para crear las cosas en que vamos a creer. Mientras no sea así, estaremos encerrados en una noche de preguntas inconexas y de respuestas a nada, de máquinas para repetir un millón de veces el mismo mensaje, ya anacrónico y sin uso. Estaremos en el mundo de la soledad, no sabremos nada, esperaremos sin objeto y sin fin y todo, construir, hablar matarnos en las guerras, será sólo... para no aburrirnos.

En la estructura de esta obra entra un gran número de los supuestos culturales, morales y filosóficos de nuestro tiempo, pero deliberadamente dislocados y vistos en la luz de un humorismo amargo. En su forma, "Esperando a Godot" recuerda ese jugueteo entre lo serio y lo cómico, entre lo trágico y lo grotesco, característico de la obra de Chaplin.

Aquella hiere su sentimiento de patriota —que contra todo lo que pudiera pensarse no se consume en su pampa nativa, sino que comprende su patria entera—, y éste le disputa su espacio vital. Prácticamente esos dos elementos informan todo el ciclo gauchesco en que se ha querido ver como una disputa entre la ciudad y el campo, personificados literariamente por *Facundo* y *Martín Fierro*.³

En sus mejores momentos, la poesía gauchesca ha superado por completo su problema original, el más serio, que consiste en identificar al hombre culto, urbano, que la creó, con el personaje de la pampa, el gaucho, que interviene en ella como personaje. Es decir, el falso fol-

klorismo. Los autores se han identificado de tal manera con su materia, que han logrado hacer con ella algo más que una creación literaria. En efecto, la poesía gauchesca puede juzgarse "como obra literaria, como relato histórico, como página sociológica, como descripción de caracteres psicológicos, como pieza folklórica y como panfleto político."⁴

1 Fondo de Cultura Económica, 1955. 2 vols. xxvii + 634 y 798 pp.

2 De ahí su actitud de prevención contra el "gringo" (inglés e italiano), categoría que no engloba al español ni al americano.

3 Lucio R. Soto, "El Martín Fierro y su valoración", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 28. Madrid, abril de 1952.

4 Lucio R. Soto, *loc. cit.*

También hay aquí algo de Kafka; todo parece una de esas pesadillas de las novelas del checo, con situaciones intolerables y sin salida. La obra se salva del tremendismo por ese humor de que hablábamos y por una poesía *sui generis*, acre y dolorida. "Esperando a Godot" podría definirse como el monólogo de Segismundo vestido de payaso.

J. de la C.

JOHN REED, *México Insurgente*. Traducción de M. Díaz Ramírez. Fondo de Cultura Popular. México, 1954. 330 pp.

Era ya necesario que se conociera en español este maravilloso reportaje de John Reed, el cual aporta una visión directa del movimiento revolucionario mexicano de 1910. Reed vino a México poco después de iniciada la Revolución y tuvo oportunidad de conocer a los principales jefes insurgentes; entre ellos, Villa y Carranza. Viajando con las tropas villistas, en los atestados trenes, entre soldaderas y niños mugrosos, pudo compenetrarse con el México de aquellos días, y por esto su libro no es una serie de artículos periodísticos escritos a modo de diario de viaje —como lo son, por ejemplo, las páginas que el gran poeta ruso Maiakovski dedicó a la tierra mexicana—, sino un estamario vivo, lleno de pasión, de ráfagas poéticas. Porque Reed se muestra aquí como verdadero escritor. Su prosa es narrativa y descriptiva, ágil, notable en los retratos y en los detalles humanos. No trata de ser un documento frío de tales o cuales sucesos históricos; busca la otra historia, la que no se cuenta, la de miles de seres ignorados que son, después de todo, los que hacen la Historia con mayúsculas. Y para ello posee los recursos del auténtico artista. Véase, por ejemplo, cómo narra este episodio ocurrido cuando algunas gentes humildes trataban de refugiarse en territorio yanqui: "Estaba yo presente cuando una mujer vadeó el arroyo; levantóse las faldas hasta las pantorrillas sin importarle un

pito. Cubriase con un largo chal, que estaba un poco abultado en el frente, como si llevara algo debajo.

—¡Eh, oiga! —gritó el aduanero—. ¿Qué lleva usted bajo su chal?

Ella abrió lentamente la parte delantera del chal y contestó dulcemente:

—No sé, señor. Puede que sea una niña, o tal vez un niño."

Desfilan por el libro diversas figuras de rebeldes: místicos y sanguinarios, héroes, oportunistas. Para algunos, Reed es un amigo que se ha afiliado a la causa común; para otros es un espía, y no son raras las ocasiones en que está a punto de ser ahorcado. Seres inocentes, llenos de una energía vital que a veces emplean de modo negativo; hombres morenos de todas las edades, acostumbrados a la miseria, que se baten como condenados, duermen mal, caminan horas y horas, beben, cantan, bailan, riñen entre sí y un mal día reciben un balazo de los "pelones".

Notable es el retrato de Villa. Lo vemos de cuerpo entero, como una gran fuerza vital, lleno de malicia y dirigido a un fin concreto, a veces con perfiles de héroe y en momentos con rasgos reprochables. Falta Zapata; probablemente Reed no lo conoció.

El libro se lee como una novela; mejor dicho, con más interés, puesto que todo ha nacido de la vida misma. La traducción deja mucho que desear.

J. de la C.

AGUSTÍ BARTRA, *Odisco*. Tezontle. México, 1955. 270 pp.

Agustí Bartra ha convertido el grandioso poema épico en un poema lírico de belleza extraordinaria. No se trata de una interpretación, ni siquiera de una paráfrasis, pues en realidad el autor ha creado su Ulises, al que se acerca y comprende desde su calidad de exilado: "Y hasta había paralelismos estremeceadores. Sólo mencionaré uno:

los diez años de errabundeo de Ulises, terminada su guerra, coincidían, casi día por día, con mis diez años de exilio." Tomando sólo unos cuantos motivos de la "Odisea", esos, precisamente, que más coinciden con la experiencia propia, Bartra apresa el mundo en que transcurre el mito de Ulises en una serie de vivencias sensoriales. La obra, compuesta de narraciones en prosa, poemas y piezas de teatro, está escrita gozosamente, de un modo plástico y sensual, vertiendo los ojos hacia la naturaleza, una naturaleza viviente, dinámica:

Telémaco seguía andando. Más allá del olivar, al borde del camino que unía a los dos casales, el perfume se hizo más vasto y disperso —de pétalo reciente, de hierba mojada, de troncos que se habían vuelto súbitamente tiernos— y, también, más efímero, de una evanescencia pesada que se acolchaba en las sombras, hasta que, en la llanura, se producía una ternura total, un vaho tibio que ascendía de la tierra núbil donde la primavera se afirmaba, había acabado su espera. El gallo volvió a cantar. Y Telémaco, aguijoneado por un doloroso anhelo, echó a correr a través de los campos.

La nostalgia del poeta se vuelve repetidamente al Mediterráneo, mar *suyo* y de Ulises, y que es personaje de gran importancia en la obra; le llama "madre eterna de dioses habidos en áureas dunas", "ancho surco del viento", "corpóreo latir oceánico", etc.

...Y el mar infinito, en súbito azar de tormenta o en clara, serena bonanza, las olas hurañas o dóciles, el sol, los titanes efímeros de los nubarrones que el viento desgarrar, las trombas que saltan silbando las últimas iras de las oscuridades, loaban en coro el regreso al reino del río y del árbol.

Bartra es poeta de anchas miras, tiene un gran aliento para sus concepciones *sinfónicas*, y consigue un Ulises, un Telémaco, un Polifemo, una Penélope, una Nausica y una Calipso llenos de luminosa realidad. Al hablar de la aventura del cíclope ciego, lo hace con tono de grandeza trágica, con bellas, elucidentes imágenes:

Las Mediterránidas: ¡Oh, mirad! ¡Polifemo está allá arriba, en el promontorio! Diríase una peña gris con una mariposa encarnada en la cima.

"...¿Qué hay más allá de mi sangre interminable?

¿Qué hay más allá de esta viva tiniebla que me asedia? Un caos late dentro de mí, una misteriosa voz afirma en medio de mi sufrimiento... ¡Ototoi! ¡Ay!"

El libro ha sido escrito en catalán y traducido por Ramón Xirau y el autor; su lenguaje es rico, concreto, de una gran claridad, cargado de símbolos y, a veces —en el capítulo de Tiresias, por ejemplo—, misterioso e inquietante. Aunque nosotros hubiéramos querido un poco más de hilación entre los diferentes capítulos, nos complacemos en señalar el arribo de un poeta viril que canta a la Naturaleza y a los eternos temas humanos, con una voz cargada de significaciones, que se nutre de algo vital y trascendente, sin perderse en los rompecabezas y juegos vanos en que se ocupan hoy la mayoría de los poetas, por llamar de algún modo a cierta suerte de cortesanos ingeniosos.

J. de la C.

MARÍA LOMBARDO DE CASO, *Muñecos de Niebla*. México, 1955. 101 pp.

Libro de cuentos, diez en total, en que la autora evoca figuras y cuadros de la vida pueblerina. Personajes y situaciones de los cuales podría decirse que nos son harto familiares; pero aquí están tratados desde un punto de vista personal y de una manera muy artística. El título de la colección no podría ser más ilustrativo; y sin embargo no da cuenta cabal de lo que son estos "Muñecos". Por una parte son bastante vagos y leves para flotar a merced de todos los vientos que habitualmente soplan en el ambiente de los pueblos más pacíficos; por la otra tienen demasiada individualidad para dejarse arrastrar de distinto modo del que le conviene a la condición humana de cada uno. Lo que tienen de vago se lo deben a la autora, que así quiso recrearlos; lo demás se lo dió la vida, de donde fueron sacados.

La parte de "niebla" que entra en la constitución de cada uno de los personajes de estos cuentos, se nota en la persistente extravagancia de su conducta: sus acciones tienden al absurdo. Su dolor, sus sentimientos elementales, son la parte real.

Evidentemente la autora conoce a sus personajes. Se diría que al hablar de ellos tiene, a la par que el deseo de evocarlos, el propósito de vindicarlos. Frente a ellos toma algo de la postura de las personas juiciosas que se asoman por entre los dedos separados para escandalizarse de las con-

travenciones cometidas por los vecinos; sólo que ella no se escandaliza de nada. María Lombardo de Caso mira a sus "muñecos" despiadadamente, como acostumbran verse entre sí los habitantes de los pueblos; pero al mismo tiempo les prodiga su simpatía. Y en consecuencia los trata con sentimiento complicado de crueldad y ternura.

Crueldad y ternura es el alma de este libro. Y acaso lo sea más que en otra parte, en los "Tres Amables Monstruos" y en la "Santera". Merced a la crueldad y la ternura los "Monstruos" se deslizan por la pendiente del humor negro; y la muerte de la "Santera" no es llorada por nadie, pero los pájaros llaman a la difunta gorjeando las palabras que ella les enseñó a pronunciar disparatadamente.

Contados con una soltura que no retrocede ante ninguna dificultad, estos cuentos le brindan al lector más de una sorpresa; porque a pesar de que sus personajes son "Muñecos de Niebla", muchos de ellos están cargados de pólvora.

A. B. N.

"Toluca". *Crónicas de una Ciudad*, reunidas por Mario Colín. México, 1955. 15 láminas, 211 pp.

El objeto de este libro, según lo declara en el prólogo el recopilador, es "... Invitar al conocimiento y a la comprensión de Toluca." Tratándose de cualquier manifestación del espíritu humano, ya se sabe, la comprensión suele ser un añadido que acompaña al conocimiento; y ninguna manifestación del espíritu humano es más característica que la ciudad. Para hacer asequible el conocimiento de la ciudad de Toluca, este libro junta más de cuarenta composiciones, en prosa y en verso, de connotados escritores que han ocupado su pluma en el mismo tema desde los tiempos de la conquista hasta nuestros días.

Las "Crónicas" están distribuidas en cinco capítulos. El Capítulo I se desenvuelve en los dominios de la Historia. En él se trata de los orígenes de los primeros pobladores, los matlatzincas, y se discute ampliamente el significado del jeroglífico que dio nombre a la ciudad que fundaron. Incluye referencias a la vida prehispánica, a la evangelización y la organización colonial. El Capítulo II es principalmente literario: impresiones casi líricas, preponderantemente. El Capítulo III, "Las Preseas de la Ciudad", habla de los rasgos que le dan fisonomía propia a Toluca: los templos, los portales, el Instituto. Los Capítulos IV ("La Ciudad del Tianguis") y V ("En los Alrede-

dores de Toluca"), parecen tener la simple intención de guiar al turista desprevenido.

Mario Colín, en su ensayo que forma parte del libro, asienta: "... Pero dentro de su modestia, mi ciudad no se deja conquistar a la primera mirada; no gusta fácilmente a quien la mira con descuido o a los profanos que se detienen ante ella sin saber por qué." Y en efecto, algo tendrá Toluca de evasivo a las miradas, porque en mucho de lo que se escribe acerca de ella suele notarse como una lucha entre una idea preconcebida y la realidad.

Así, Manuel Gutiérrez Nájera dice: "Toluca no es precisamente hermosa... Toluca es simpática..."

Y Horacio Zúñiga, por su parte: "Las fachadas de las casas, de una simplicidad vulgar, uniforme e híbrida, ayunas de originalidad y de gusto, huérfanas de relieves y de armoniosas proporciones, chatas, desabridas, insulsas, no logran detener la mirada en el éxtasis contemplativo... No obstante y quizá a causa de esta simple y rudimentaria arquitectura, la ciudad sonríe, embelesa, agrada, con una suave impresión de serenidad campesina."

Mauricio Magdaleno es más terminante. El enumera sin rodeos las causas que lo hicieron formarse un concepto desfavorable de la ciudad provinciana; y luego expresa: "Toluca, venturosamente, no es eso; por el contrario: abunda en caudales esenciales, de esos que son flor y signo del estilo señorial de nuestra provincia."

Cualquier esfuerzo que tienda a desplazar predisposiciones erróneas, incubadas en el desconocimiento de lo que se juzga, será digno de elogio; y mucho más cuando, como en el caso de este libro, asume la forma de una gentil invitación llena de sugerencias.

A. B. N.

W. J. ENTWISTLE Y E. GILLET. *Historia de la Literatura Inglesa*. Breviarios del Fondo de Cultura Económica, Núm. 106. México, 1955, pp. 408.

La literatura inglesa, una de las literaturas europeas más antiguas e importantes, ha sido, quizás, la menos atendida por los estudiosos de hispanoamérica. Seguramente la falta de buenas traducciones así como de textos que den noticia de su historia, ha sido el principal obstáculo para acercarse a ella.

El Fondo de Cultura Económica ha escogido, de entre muchas introducciones a la literatura inglesa, la escrita por Entwistle y Gillett, porque en

PRETEXTOS

de Andrés HENESTROSA

ella se estudia con detalle a los escritores contemporáneos y se proporciona al mismo tiempo un breve resumen que abarca desde los orígenes hasta el siglo XIX. Tiene, además, la ventaja de ir destinada a lectores extranjeros, por lo que sus autores expusieron la historia de la literatura inglesa de un modo conciso y completo, al paso que llamaron la atención del lector hacia un grupo de libros capitales del pasado y del presente que se han hecho sobresalir de un fondo general que explica las contingencias políticas y el curso de las ideas.

El libro se divide en xv capítulos; en los doce primeros desde la formación de la cultura inglesa hasta la época victoriana, y a través de ellos se estudia paso a paso el desarrollo del idioma inglés; la invasión normanda, con su florecimiento de leyendas arturianas que ocultaban una determinada intención política; la literatura moralizante y satírica del siglo XIV, cuyos representantes fueron Landgland y Wytceif, hasta llegar, con Geoffrey Chaucer y los chaucerianos, al primer gran florecimiento de las letras inglesas. El capítulo III inicia ya el estudio de los clásicos (el Humanismo que llegó a su culminación con Tomas More), y los capítulos IV, V y VI, el de la obra de Spenser, Sidney, Shakespeare y la poesía dramática, y la época de Milton. La edad augusta de la poesía y el teatro se analiza en el capítulo VII, en ella se destaca como figura sobresaliente al creador del drama heroico y la comedia de sociedad: John Dryden, así como a los más importantes escritores del siglo XVIII: Gray, Macpherson, Blake, y la obra de los novelistas y filósofos. El período romántico, que surge en Inglaterra con la aparición de cinco grandes poetas y un gran novelista (Wordsworth, Coleridge, Southey, Byron, Shelley y Walter Scott), es tratado en el capítulo IX. En el siguiente se analizan la poesía y la prosa en el siglo XIX, que se inicia con Tennyson y Browning y culmina con la edad de oro de la novela (Thackeray, Dickens, Bronte y Thomas Hardy). Concluye esta primera parte la reseña del pensamiento y la acción victorianos, período en que cristaliza la obra de Livingstone, Stuart Mill, Ruskin y Thomas Carlyle.

W. J. Entwistle siguió el método cronológico porque, aparte de seguro, era el más conveniente para adaptarlo de una manera estricta y eficaz; por nota al pie de página van

Vivía a fines del siglo XVI en la ciudad de México un judío llamado Antonio Machado ¡cualquier cosa! Por el testimonio de sus contemporáneos, acumulado en el proceso contra Luis de Carvajal, "el Mozo", se sabe que Machado era colérico, blasfemo, orgulloso, rígido, amante de litigios, de mala lengua y peor condición; pero hombre de agudo entendimiento, y gustador de coplas, canciones, salmos y romances. Su casa era sitio de reunión de letrados, músicos, sortilegos y adivinos que lograban disimular sus malquerencias y salidas de tono. Entre otros lo visitaba el médico portugués Antonio de Morales, otro probable autor del soneto "Pequé, señor..." atribuido, al parecer con razón, a Góngora.

Para ocultar su condición de judío, extremaba sus manías: vivía orando, de hinojos ante el altar cristiano, con tan gran simulación que no se supo que profesara la Ley de Moisés hasta que hubo muerto. Era sastre, oficio que enseñó a sus hijas y del que vivió, con gran penuria. Todos los años por Navidad, al igual que nuestro poeta Carlos Pellicer, levantaba en su casa un "nacimiento" de los más concurridos y famosos de la piadosa capital del virreinato de la Nueva España. Con esto despertaba en amigos y visitantes un sentimiento de piedad que se traducían en dádivas y limosnas, con que Antonio Machado continuaba viviendo, víctima de una parálisis que lo tenía en cama de tiempo atrás.

Otras cosas cuenta don Alfonso Toro —tan injustamente olvidado— en su libro La familia Carvajal, acerca de Antonio Machado; pero una recuerdo ahora con mayor claridad. Y es que una de sus hijas, la que se llamaba Isabel, tenía buena voz y tocaba la vihuela y el clavicordio, lo que significaba un atractivo más en la pobre casa de los Machado. Cuenta, pues, don Alfonso, que en las tertulias solían cantarse salmos y cantos religiosos, pero que sin duda también cancioncillas de los tiempos de Boscán y Garcilaso, y que quizás no fuera remoto que también algunos romances españoles, entre otros el de la versión mexicana de la "Ermita de San Simón", aquí llamada "Misa de amor"; un eco del cual encontramos en el título y en el tema de un poema de José Joaquín Pesado: "Mi novia en la misa de alba". He aquí la versión de ese romance:

*Mañanita de San Juan,
mañanita de primor,
cuando damas y galanes
van a oír misa mayor.*

*Allá va la mi señora,
entre todas la mejor;
viste saya sobre saya,
mantellín de tornasol,
camisa con oro y perlas
bordada en el cabezón.*

*En la su boca muy linda
lleva un poco de dulzor;
y en la su cara tan blanca
un poquito de arrebol,
y en los sus ojitos garzos
lleva un poco de alcohol;
así entraba por la iglesia
relumbrando como el sol.*

*Las damas mueren de envidia
y los galanes de amor.
El que cantaba en el coro,
en el credo se perdió;
y el abad que dice misa,
ha trocado la lición;
monacillos que le ayudan
no aciertan responder, non,
por decir "amén", "amén",
decían "amor", "amor".*

El otro día, al leer un ensayo de Fernando Benítez, encontré una velada alusión a ese romance como algunas de las imágenes que integraban el mundo interior del español de la Conquista, y me vino la idea de traerlo a estos Pretextos para gozo de los lectores.

anotados los detalles biobibliográficos así como las ediciones modernas de las más importantes obras citadas.

E. Gillett, al redactar la historia de las letras inglesas de los últimos decenios del siglo XIX hasta 1950, usó de un método diverso: expuso la producción de este período por géneros, de suerte que fuese posible leer la historia de una forma literaria sin interrupción, y así se ocupa sucesivamente de la poesía, el teatro, la novela, la biografía, la historia y la prosa miscelánea: apartado, este último, en el que se agrupan todos aquellos libros difíciles de clasificar.

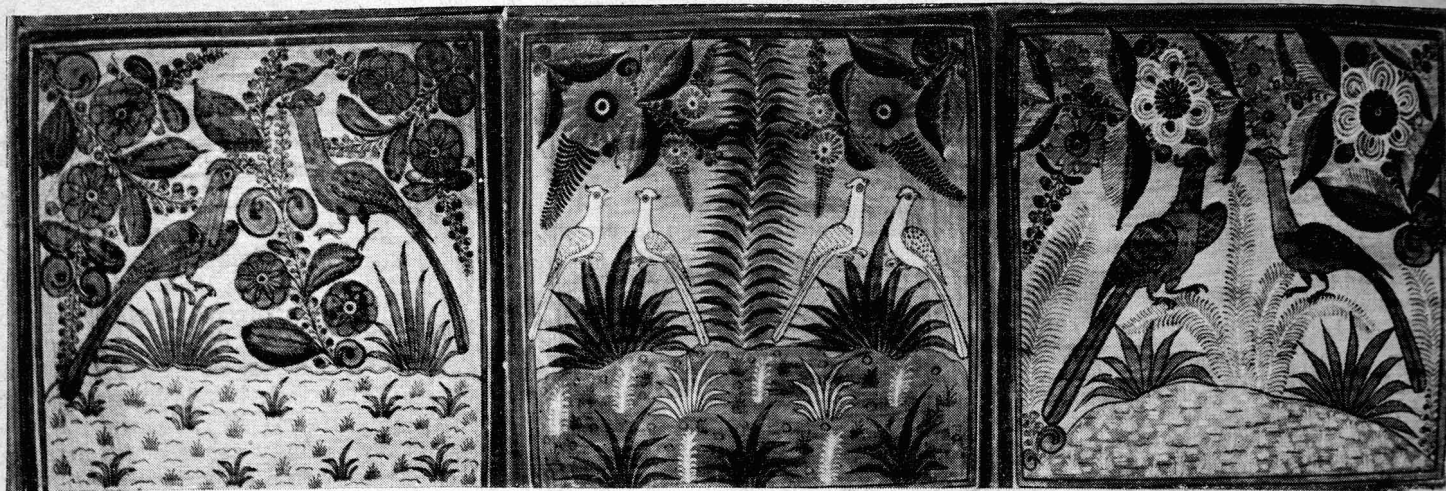
El enjuiciamiento de los autores contemporáneos resultaba comprometido y difícil, pero Gillett no se ha arredrado por su cercanía y da, de cada uno de ellos, una impresión justa que seguramente ya no habrá de modificarse en lo esencial.

Veamos, por ejemplo, algunos de los párrafos dedicados a tres escritores de los más conocidos entre nosotros: Somerset Maugham, Lawrence y Huxley.

"W. Somerset Maugham es un realista con cierto sesgo cínico... Parco en el uso de las palabras y escrupulosamente frugal en el de la emoción, es el maestro de la prosa narrativa y del diálogo... Ese (el aspecto más débil de la naturaleza humana), es el aspecto de la vida que tiene mayor atractivo para el autor". De Lawrence dice: "su capacidad descriptiva era inmensa, pero tenía pocas cosas nuevas que decir en la novela y la única razón de que haya sido saludado como profeta de un nuevo modo de vivir consiste en que mostraba la convicción más fuerte posible de sus propias opiniones, que repetía ruidosamente y, permitaseme decirlo, con vulgaridad". "Huxley es un intelectual aislado en medio de un mundo antipático y escribe de una manera amena y provocativa... es, primordialmente, un escritor subjetivo a quien no parece interesarle mucho la mecánica de la novela".

Los grandes escritores norteamericanos, a excepción de unos pocos contemporáneos (Walt Whitman, Sinclair Lewis, William Faulkner), no van incluidos; pareció a los autores que, de hacerlo con todos, habría traído confusión a este vasto panorama. De cualquier modo, otro de los Breviarios del Fondo de Cultura Económica, *La Literatura Norteamericana* de H. Straumann, completa la historia de la literatura en lengua inglesa.

J. P. B.



...verdaderos cuadros impresionistas y folklóricos...

E L M U S E O D E T L A Q U E P A Q U E

(Viene de la pág. 20)

en la región alfarera de San Pedro trabajan por igual hombres, mujeres y niños.

Si a esto se añade la presión mercantilista que exige cada vez más y más producción —la explotación comercial es uno de los más reprobables actos que han pesado sobre los artesanos— se puede comenzar a comprender la importancia social del Museo Nacional de la Cerámica.

La función del Museo es, pues, doble: conservar la auténtica tradición de la alfarería mexicana, evitando su corrupción y decadencia; elevar la condición humana y artística del gran conglomerado artesanal en todos sus aspectos y relaciones.

Para ello, el Museo se ha acondicionado también con un doble carácter: el de Museo estrictamente dicho y el de Taller-Escuela de alfareros.

Siete son, a juicio de su director, las funciones del Museo Regional de la Cerámica: 1) facilitar a los trabajadores la materia prima y el equipo necesarios para que puedan desarrollar su economía y desenvolver su sensibilidad artística; 2) realizar todo género de esfuerzos y de investigaciones con objeto de ofrecer a los trabajadores los auténticos métodos y modelos, preservando así la excelencia tradicional y evitando la decadencia de la alfarería; 3) planear y llevar a efecto medidas que impidan que los signos más puros de la artesanía jalisciense caigan bajo la fuerte presión mercantilista que implica —con detrimento de su valor artístico— una demanda comercial, determinada por la admiración del turismo nacional y extranjero por los productos de la región; 4) desarrollar las características y peculiaridades sensitivas y artísticas de los alfareros nativos mediante la aplicación de nuevos métodos y técnicas y la dotación de mayores elementos de información y mejores modelos de inspiración; 5) dignificar el trabajo regional haciendo llegar al trabajador todo tipo de adelanto industrial —trituradoras mecánicas, hornos, etc.—, hasta la medida en que puedan aplicarse estas modalidades sin que sufra merma la calidad artística; 6) establecer un sistema de compra-venta que, llevado a cabo sin ningún interés lucrativo, permita mejorar los precios de los productos elaborados, al mismo tiempo que aumentar la producción. También pretende el Museo abrir nuevos mercados foráneos en los que la demanda determine una mayor producción. Es comprensible que, traba-



jando solos, los alfareros regionales muy difícilmente puedan extender su campo de acción comercial; y, finalmente, 7) aplicar un sistema de "Créditos revolventes", de acuerdo con el cual el Museo proporciona a los trabajadores créditos, materia prima, equipos y auxilio técnico, en tanto que —en reciprocidad y como justo pago—, recibe del trabajador piezas cerámicas equitativamente valoradas.

Tal es, en brevísimos rasgos, la función social que desarrolla el Museo Regional de la Cerámica, de San Pedro Tlaquepaque. Misión social y de defensa básica de un arte que es galardón de pueblerinos inspirados, pero que es, sobre todas las cosas, la herencia de un pasado cerámico y alfarero que debe protegerse de todo riesgo de decadencia o desaparición.



...la pintura y el esmalte con su espíritu...