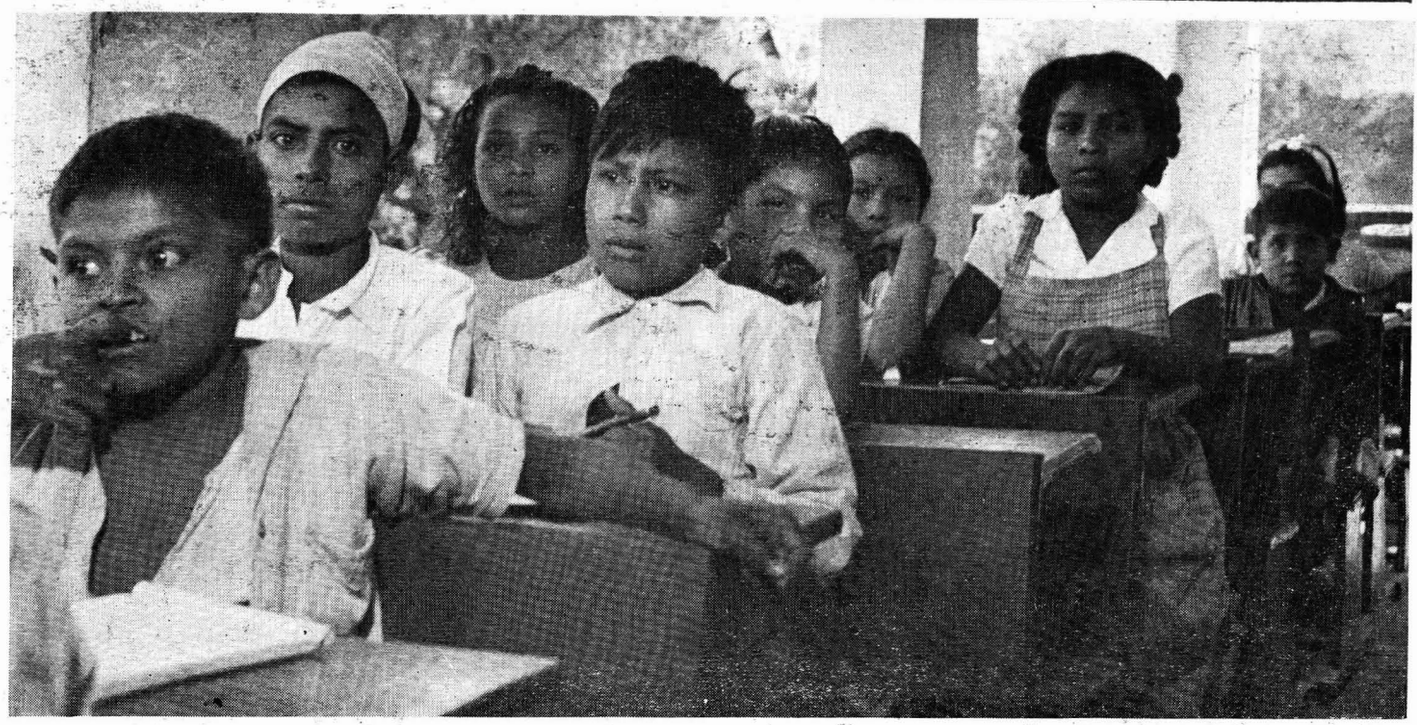
UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN VIII • NUMERO 12
MEXICO, AGOSTO DE 1954
EJEMPLAR: $1.00

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

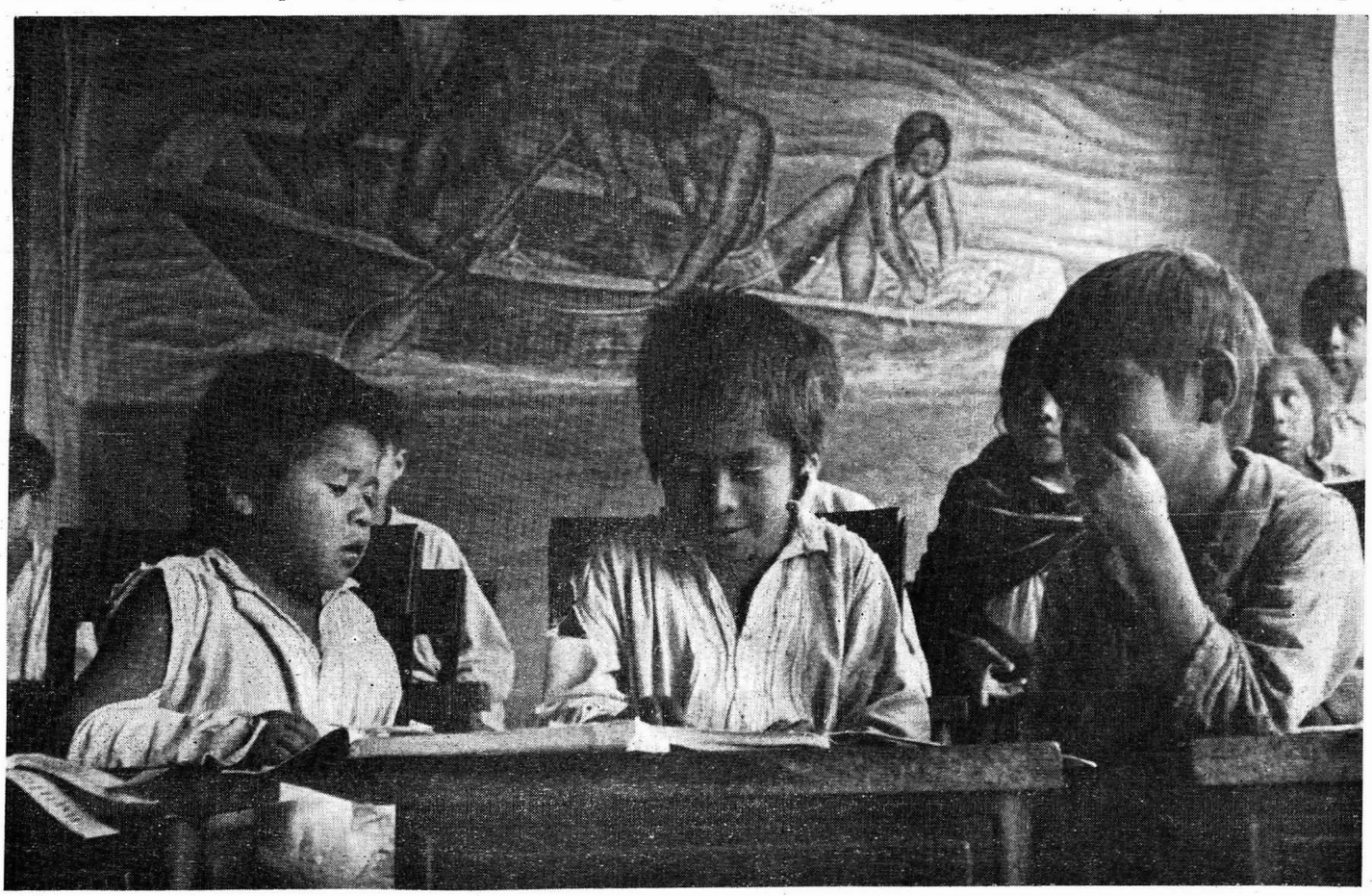


PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS EDUCATIVOS

Por Pablo GONZALEZ CASANOVA

CADA escuela es un núcleo socio-cultural que debe ser estudiado como un todo, en el que las distintas partes sufren mutuas interacciones, favorables o desfavorables a la *producción* escolar. Sin estos supuestos, cualquier conclusión a que se llegue está destinada a sobrestimar o subestimar una de las partes o estructuras que integran la escuela, y a proponer medidas de perfeccionamiento o reforma, que al intentar resolver en *abstracto* el problema de una sola estructura, demuestren su ineficacia para resolver la totalidad del problema.

La idea de la escuela como un *todo* y como un núcleo de interacciones obliga a reparar así no sólo en la estructura pe-



dagógica, sino en las estructuras demográficas, económicas, jurídicas, administrativas, políticas y psicológicas que integran la escuela. Pero esta idea sería ilimitada e incontrolable si no se tomara en cuenta la idea de *producción* escolar. La escuela es una institución que *produce* diversos tipos de bachilleres, técnicos, profesionistas, etc., y somete a los grupos sociales de educandos a una transformación que puede ser productiva o improductiva, por su cantidad y calidad. La interacción de las estructuras escolares debe ser estudiada pues en vista de la producción escolar. El *todo* que se analice debe quedar delimitado por el interés o la importancia que tenga para descubrir las condiciones de la producción cultural.

Ahora bien, la producción escolar está relacionada en forma positiva o negativa, idónea o inadecuada, con la producción social, en la misma forma que el núcleo escolar está relacionado con el sistema de enseñanza nacional, con la cultura nacional y con las estructuras de la Nación. Así, para definir qué producción escolar es la deseable, es necesario definir claramente el estado de la producción social y cultural y sus fines. Este propósito se explica porque la escuela no debe ser inefectiva frente a los propósitos y posibilidades de la producción social. La escuela no puede ser marginal a la producción cultural —económica, política, ideológica— de la sociedad. Y si es un hecho indiscutible que este propósito social ha influído en la enseñanza, determinándola y orientándola, también lo es que la escuela no siempre ha tenido conciencia plena de ello, ni siempre se ha ajustado a la vitalidad de las corrientes culturales. Esto se debe a la siguiente causa: la escuela es una super-estructura de la cultura de un país, es una institución que transmite la cultura de ciertos grupos sociales en distintos niveles, y la *transmisión* o comunicación que realiza en ocasiones es creadora y en otras está anquilosada y opera por pura inercia. En las civilizaciones altamente diferenciadas, como son todas aquellas que cuentan con escuelas, la creación social se halla de tal modo dividida que sus perspectivas generales suelen perderse. En esas sociedades es donde surge la burocracia. La burocracia es un derivado de la complejidad de la producción social y debiendo servirla —por sus dimensiones o por su propia estabilidad—, tiende a vivir una vida independiente, a separarse de las finalidades de la producción. La escuela como institución puede así sufrir la misma pérdida de sentido en cuanto a la producción social que las burocracias administrativas. Esta pérdida de sentido puede tener como origen el que se limite a transmitir una cultura que no corresponda a las finalidades de la producción social; el que no entienda la transmisión de la cultura como un problema de creación; el que vea la educación como una finalidad en sí, independiente de las finalidades de la cultura; y el que tenga un concepto improductivo de la *efectividad*.

Cuando decimos que la transmisión de una cultura que no corresponde a las finalidades de la producción social es una forma de frustración de la escuela, no pensamos en proponer una adaptación de la escuela a la sociedad, proposición que ha sido justamente criticada en un viejo libro, el *Odiseo* de José Vasconcelos. La escuela no se debe adaptar a la sociedad, pero sí debe ajustarse a sus finalidades productivas, y si éstas se hallan en contradicción, debe cobrar conciencia plena de ello, y proponerse trasmitir aquellas ideas que resulten idóneas a su idea de la producción social, científica, filosófica, económica, jurídica. Lo que no puede ocurrir es que en medio de las contradicciones la escuela transmita una cultura que le es ajena, que corresponde a estadios anteriores de las estructuras sociales, y a las contradicciones sociales de otros tiempos. La escuela no puede confundir la cultura histórica, en cuanto pasada, con la cultura actual, las finalidades pretéritas con las presentes. Esta confusión no debe existir ni en el terreno de las contradicciones sociales, ni en el de las contradicciones puramente culturales. La escuela no debe enseñar en la forma memorista propia de una filosofía de autoridades cuando la cultura dominante y creadora postula una filosofía científica, ni enseñar la física del siglo XIX como si fuera la de nuestro tiempo, ni enseñar problemas sociales pretéritos descuidando los problemas sociales concretos de nuestro tiempo. Una es la enseñanza histórica del arado egipcio, de la filosofía de autoridades, de la física del siglo XIX, de los problemas sociales del mundo griego, legítima y válida como historia y como enseñanza histórica, y otra la enseñanza de las técnicas que se aplican y son aplicables en un estadio de cultura actual, de los métodos filosóficos y científicos actuales, de los problemas sociales contemporáneos y de los problemas científicos tal y como se plantean en la actualidad. La escuela ha de seguir los pasos de la evolución social, reflexionando sobre el modo de transmitir a los estudiantes las formas actuales de las contradicciones sociales y culturales, tomando posición en ellas y dejando en libertad a sus maestros de que la tomen. Su actividad docente, sus planes de trabajo, las técnicas, métodos y conocimientos que transmita deben estar, pues, en constante revisión y renovación, y constituyen de hecho el problema central de la pedagogía; la adaptación de la cultura a la educación. Así no podemos permitir que en las escuelas se sigan enseñando idiomas con el método Berlitz, que los textos de filosofía positivista continúen vigentes en nuestra provincia, que se enseñe lógica formal sin aplicación a los métodos científicos, que la enseñanza de la historia tenga como base las anécdotas y los emperadores, es decir, un método hoy descartado por la especulación histórica. Las resistencias contra esta renovación tendrán dos orígenes: el espíritu burocrático que hace *mutis* ante las contradicciones, y el espíritu ideológico que proviene de las contradicciones de la producción social y cultural, y que teniendo un sentido político o filosófico, preconizará métodos y conocimientos conservadores, frente a los métodos y conocimientos revolucionarios. La educación es una lucha que no podemos eludir. La burocracia, como sedante de la curiosidad intelectual y del conocimiento, pasa a un segundo plano, y el primero es ocupado por las contradicciones ideológicas. En ellas la escuela debe tomar posición, y las escuelas públicas deben mantener incólumes dos principios: el de la enseñanza laica y el de la libertad de cátedra. Las escuelas federales y las universidades no pueden desconocer uno y otro principios sin contrariar la postura política liberal y progresista de la nación. Las escuelas nacionales deben enseñar para la sociedad nacional que tiene una constitución democrático-social, una economía que progresa dentro del sistema capitalista hacia la industrialización, y una cultura dominante en la que priva el racionalismo característico de la civilización occidental. Desgraciadamente, mientras hay escuelas privadas que tienen una noción precisa de las finalidades religiosas y políticas a que sirven, la mayoría de las escuelas públicas pierden esta noción; abrumadas por la burocracia o indecisas en la ideología, proporcionan una enseñanza sin sentido para la cultura política, económica, social del México que triunfó en la Revolución con-

(Pasa a la pág. 12)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:
Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:
Doctor Efrén C. del Pozo.

Director de Difusión Cultural:
Licenciado Jaime García Terrés.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:
Jaime García Terrés.

Coordinador:
Henrique González Casanova.

Director artístico:
Miguel Prieto.

Secretario de redacción:
Emmanuel Carballo.

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

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

Precio del ejemplar: $ 1.00
Suscripción anual: $ 10.00

PATROCINADORES

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

LA FERIA DE LOS DIAS

NOTICIA

DE ser cierta la noticia publicada en algunos diarios, según la cual la Suprema Corte ha dispuesto que, "en nombre de la libertad de expresión", habrá de permitirse en lo sucesivo la ruidosa circulación de los llamados camiones de sonido (verdaderas pesadillas ambulantes que suelen llenar irremisiblemente las calles de la ciudad y los oídos de los ciudadanos, con ininterrumpidas vociferaciones mercantiles), será preciso urgir una revisión profunda de aquella garantía fundamental. O mejor dicho, de su consecuente interpretación.

ERROR

LA libertad de expresión no debe confundirse con la posibilidad de semejantes atracos —pues que lo son— a la mínima, inviolable tranquilidad del pueblo, dueño, al menos, de sus cinco sentidos y acreedor al respeto que ellos merecen. La libertad de expresión es, en rigor, algo muy diverso de esa injustificada tutela a las bocas y a los magnavoces que repiten una y otra vez torpes renglones aprendidos de una fatigada rutina comercial, y que, haciendo caso omiso de nuestra desgana de padecerlo, nos imponen su inevitable, interesado analfabetismo, y aún quisieran obligarnos a acatarlo en todos sus términos.

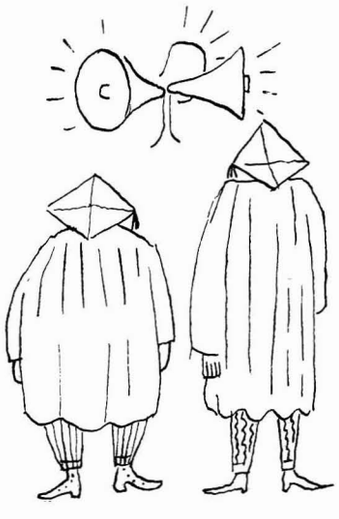
DERECHO

ES, por ejemplo, el consabido —pero siempre regateado— derecho a poseer una creencia, cualquiera que ella sea, acorde o desacorde con las demás opiniones que la circundan, amarga o dulce, resignada o violenta.

Lo cual implica, asimismo, el derecho a ejercerla, y a profesarla, dentro de un marco de recíproca tolerancia personal.

HABLAR

ES la potestad de enjuiciar un régimen político o económico; de señalar aciertos y fallas; de pedir que se imparta una justicia limpia y grave; de hablar y escribir lo que dicta la propia conciencia, sin miedo a las represalias de los más fuertes; de publicar sin cortapisas los frutos del pensamiento y la investigación.



PUERTA

ES una puerta noblemente abierta a la dignísima lucha de las ideas, tan arriesgada como necesaria en el mundo contemporáneo; la búsqueda leal del entendimiento y la comprensión, a través de la palabra; el fecundo y humano afán de aproximarse a la verdad, previa elección de un camino que puede ser o no ser valedero, pero que todos (o así debemos suponerlo salvo prueba definitiva en contrario) hemos emprendido con pareja buena fe.

RAZONES

Y es, inclusive, aquello que el apócrifo Juan de Mairena compendiaba en un párrafo célebre: "En una República cristiana, democrática y liberal, conviene otorgar al Demonio carta de naturaleza y de ciudadanía, obligarle a vivir dentro de la ley, prescribirle deberes a cambio de concederle sus derechos, sobre todo el específicamente demoníaco: el derecho a la emisión del pensamiento. Que como tal Demonio nos hable, que ponga cátedra, señores. No os asustéis. El Demonio, a última hora, no tiene razón; pero tiene razones. Hay que escucharlas todas".

NO

PERO que no nos vengan a dar gato por liebre. Que no se quiera reducir la libertad de expresión a las ofensivas dimensiones de una charlatanería motorizada e impuesta por la fuerza. La libertad de expresión es mucho más que eso. Como también es mucho más —lo diremos de paso— que una simple oferta de impunidad para el chantaje, la difamación, la calumnia y demás formas de flagrante abuso que agobian entre nosotros, sin reparo eficaz, la vida cotidiana.

ENTREVISTA CON ANGEL MARIA GARIBAY K.

Por Arturo ADAME RODRIGUEZ

HEMOS tenido la satisfacción de conversar extensamente con el presbítero Angel María Garibay K., el más ilustre de nuestros nahuatlacos, a quien la Universidad Nacional Autónoma de México, en ocasión de celebrar el IV Centenario de su fundación, confirió en sesión extraordinaria el título de Doctor Honoris Causa.

Nuestro entrevistado, Doctor en Teología de Oficio y Canónigo Lector de la Basílica de Guadalupe, nos recibió en la biblioteca de la planta baja de su residencia, despojado de sus ropas talares: vestía sencillo pantalón de pana gris oscuro, saco de pana color marrón haciendo juego con el suéter de estambre guinda sobre los cuales cae una espesa barba partida, que la Iglesia le permite usar para evitar la neuralgia facial que se le manifiesta cuando se rasura. Sobre la amplia frente traía aún la visera de mica verde que acostumbra ponerse cuando se sumerge en su océano de manuscritos mexicanos.

Vigoroso, grave la voz —de predicador, quebrada a ratos por ancho torrente de risa—, la mirada penetrante a través de circulares espejuelos, circunspecto el ademán, el doctor Garibay es un hombre que se abre a la conversación sin reticencias, generosa y ampliamente, consciente —aunque sin ostentación— de la dignidad de su investidura religiosa y su enorme y legítimo prestigio cultural, no obstante que modestamente afirma de sí mismo que sólo es un "aficionado de la cultura".

Se inicia la plática aclarándonos que no es él, como la inmensa mayoría cree, el primer sacerdote a quien la UNAM ha concedido el doctorado Honoris Causa, sino don Agustín Rivera, párroco de Lagos de Moreno.

Asímismo nos enteramos que el doctor Garibay es un consumado políglota: además del español, el latín por su ministerio) y el náhuatl (en el que es autoridad indiscutible), domina los siguientes idiomas: hebreo y griego antiguo (los enseña), francés, italiano e inglés. Lee rumano, alemán, portugués y catalán.

Al entrar de lleno en el tema de su especialidad y plantearle la cuestión que muchos se formulan en el sentido de cómo es posible hablar de literatura nahuatl si la lengua carecía de alfabeto, el clérigo nos dice: "Ingenua consideración. Las literaturas antiguas todas nacieron y se conservaron sin alfabeto. *Los Vedas* (3,000 años antes de nuestra Era), en su primera parte tienen más de 30 mil versos. Y fueron conservados de memoria durante muchísimos años. Se escribieron hasta el siglo XII ó X de la Era precristiana. La misma realidad tenemos en todos los campos literarios. *Las mil y una noches* (de origen indostánico), se conservaron oralmente hasta 1704 ó 1708, en que las alfabetizó Gallan, recogiéndolas del árabe. Los textos bíblicos, los poemas homéricos, fueron orales antes que escritos. Cuando el hombre no lee, cultiva la memoria. El papel ha entorpecido nuestra facultad retentiva.

—¿Qué formas tomaba la transmisión oral?

—Hubo entre los pueblos de cultura nahua institutos de educación en que los métodos de transmisión de conocimientos eran de repetición de textos elaborados armónicamente y conservados rígidamente en la memoria. Recordemos que en el Calmecac, según la regla XV, cultivaban la memoria de los jóvenes, enseñándoles todos los versos de los cantos divinos, obligándolos a repetirlos a coro, sistema prehispánico que adoptaron los frailes para enseñar los misterios de la religión. Tenían, además, los auxilios de los cuadros pintados en los muros y, más tarde, en los libros elaborados mediante un sistema de representación imaginativa.

—¿Cuál era el producto literario antes del alfabeto?

—Todo cuanto nos ha quedado de la preconquista. Muchos himnos sagrados se perdieron. Los propios mexicanos, en tiempos de Itzcoatl, incineraron los libros del pasado, temerosos de que cayeran en manos profanas y, ¡que me perdone Icazbalceta!, también Zumárraga quemó "sus papelitos" en Texcoco. Nada se redujo al alfabeto sino hasta la llegada de los españoles.

—¿Cómo se hizo la alfabetización?

—Pedro de Gante fué el primero que tuvo en sus manos el problema. Lo resolvió en Texcoco entre 1523 y 1524. Hizo una Doctrina que hay quien sostiene mandó imprimir a Europa. Ciertamente, escribió en lengua mexicana. Luego, antes que nadie, redujo al alfabeto la lengua náhuatl. Sahagún, en el siglo XVI, puso a los jóvenes a escribir, mientras los ancianos dictaban o narraban. Religión, filosofía, historia y mitos de los mexicanos aparecen amal-

gamados. La diferenciación es posterior. Muchos textos perduraron en los labios del pueblo. Una prueba de ello está en la obra de Hernando Ruiz de Alarcón (hermano de Juan), cura de Taxco, que en el siglo XVII recogió en esa región de Guerrero cerca de 200 textos, con el carácter de mágicos, pero que son verdaderos poemas religiosos. Tan importantes son que tengo el propósito de dedicarles un estudio aparte.

—¿Con qué material se cuenta para la investigación literaria?

—Es tan abundante que no alcanza la vida de un hombre para abarcarla. Tenemos unos 50 manuscritos perfectamente identificados con contenido de material prehispánico. La monumental obra de Sahagún que reunió cuanto hay que preguntar acerca del pasado de los pueblos de habla náhuatl, bastará para fundar una investigación netamente científica. Los frailes misioneros y sus discípulos indios transribieron los códices al alfabeto en lengua náhuatl. El gran manuscrito de Los Cantares, de 1560 a 1570, está en la Biblioteca Nacional. Es uno de los diez o doce manuscritos que tiene la Biblioteca.

—¿Qué formas y valor tienen estos documentos?

—Estos manuscritos son tan ricos que no es posible agotar su contenido. Provienen de nativos, escritos por gente que dominaba su lengua y la escritura de Occidente, bajo la mirada de Sahagún, que preside la investigación. No es posible dudar de su valor; pues, como él dice, "nadie puede fingir modos de expresión como éstos".

En otro ángulo del tópico, el doctor Garibay nos ilustra: "Los poemas nahuas son principalmente religiosos. Hay expansiones líricas personales. Los temas que tocan se refieren, principalmente, a la vanidad de la vida humana frente a la necesidad incontrastable de morir. La lírica es rica por su abundancia —más de mil poemas cortos—, por su modo de ver el mundo, por sus imágenes y por su métrica misma.

"Respecto a los poetas conocidos —nos dice—, he podido identificar con suficiencia unos treinta. Los demás quedan anónimos. El catálogo de los conocidos y sus noticias ocupan las páginas finales de mi volumen II de la Historia. Puede mencionarse a Netzahualcóyotl, Nezahualpilli, Motecuzoma II, Ayocuan, Cuahtencoztli...

"El drama sólo fragmentariamente lo conocemos —agrega—. Sabemos ciertamente de su existencia por Durán, que llegado en 1542, a los seis años de edad, alcanzó aún muchos de los modos de la representación. Por los pocos fragmentos que conocemos, podemos juzgar que era un teatro más similar a la ópera, o al melodrama, que drama propiamente dicho."

—¿Cómo se inició su afición a esta materia?

—En forma vaga, desde chico, en la escuela primaria. Así como a unos les gustan las cuentas y a otros los cuentos, a mí me gustaba mucho la Historia Patria. Más tarde, siendo bibliotecario del Seminario Conciliar, por el año de 1915 tuve a mi alcance muchos libros de esta materia, y la lectura de ellos, así como las afirmaciones al aire de muchos autores, me movieron a dedicar atención al tema. Durante este período realicé algunos trabajos esporádicos. Desde el año de 1924 trabajo con mayor constancia y método. Mi primer trabajo fué: "La leyenda de los soles", que es la tercera parte del manuscrito de Cuautitlán.

—¿Y su método de trabajo?

—Antes que todo, buscar el documento original. Si no se puede tener en su forma auténtica, trabajar con copias fotostáticas. Después hacer la paleografía de estos documentos y su versión. Estudiar cada documento por sí mismo. Como medio de contraste cuento con la ayuda del gran conocedor de la lengua mexicana, Mr. Byron McAfee —estadounidense radicado en México desde hace 45 años—, con quien hace 14 años que estudio manuscritos mexicanos por lo menos cuatro horas a la semana. Están a nuestra disposición todos los manuscritos mexicanos de la Biblioteca Nacional y los de la Boblioteca del Museo Nacional. McAfee los tiene en microfilm y el aparato para leerlos.

El doctor Garibay ha realizado trabajos de dos clases: unos 60 manuscritos estudiados en unión de Mr. McAfee y unos 30 a solas. Casi todos están copiados en su paleografía, en su versión, y algunos con comentarios. Forman un acervo de 25 legajos, de 100 páginas por término medio, pasados en máquina y cuidadosamente empastados, guardados en los anaqueles de la biblioteca de su recámara.

De su labor vasta y erudita son índice algunos de sus trabajos publicados: *Poema de los árboles, Morfemas nominales en otomí, La poesía lírica azteca, Los poetas aztecas ante el enigma del más allá, El enigma otomí, Diez poemas cortos en náhuatl, La épica azteca, Llave del náhuatl, Poesía indígena de la altiplanicie, Poesía indígena precortesiana, Epica náhuatl, Códice de Metepec, Romances de la muerte* y su *Historia de la literatura náhuatl*, dos tomos, de 500 páginas cada uno.

—¿Tienen auge actualmente trabajos de esta índole?

—En nuestro país muy poco. Hace tiempo deploramos la ausencia de aficionados a quienes

(Pasa a la pág. 20)

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

LETRAS MEXICANAS

1. Alfonso Reyes: *Obra poética.* 444 pp. $20.00
2. Juan José Arreola: *Confabulario.* 104 pp. $8.00.
3. Enrique González Martínez: *El nuevo Narciso y otros poemas.* 96 pp. $8.00.
4. Francisco Rojas González: *El diosero.* 144 pp. $9.00.
5. Emilio Abreu Gómez: *Tata Lobo.* 144 pp. $9.00.
6. Ricardo Pozas A.: *Juan Pérez Jolote.* 124 pp. $9.00.
7. José Mancisidor: *Frontera junto al mar.* 240 pp. $13.00.
8. Rubén Bonifaz Nuño: *Imágenes.* 96 pp. $8.00.
9. Sátira anónima del siglo xviii. 240 pp. *Prólogos* de *J. Miranda* y *P. González.* $15.00.
10. Salvador Novo: *Las aves en la poesía castellana.* 140 pp. $10.00.
11. Juan Rulfo: *El llano en llamas y otros cuentos.* 170 pp. $10.00.
12. Antonio Castro Leal: *La poesía mexicana moderna.* 538 pp. $20.00.
13. Xavier Villaurrutia: *Poesía y teatro completos.* Pról. de A. Chumacero. 540 pp. $22.00.
14. Bonifaz Nuño, A.: *La cruz del sureste.* 270 pp. $13.00.
15. *Antología del corrido mexicano.* Selección y notas de Vicente Mendoza. 468 pp. $22.00.
16. Rubín, R.: *La bruma lo vuelve azul.* 116 pp. $10.00.

BIBLIOGRAFIA MEXICANA DEL SIGLO XVI

J. García Icazbalceta

Nueva edición realizada por *Agustín Millares Carlo.* 484 páginas in-folio con 157 ilustraciones fuera de texto, en pasta holandesa. $200.00.

TEZONTLE

Anjos, Cyro dos: *El Amanuense Belmiro.* 268 pp. $14.00.

Aub, Max: *Las buenas intenciones.* 348 pp. $15.00.

Gallegos, R.: *Doña Bárbara.* Edición conmemorativa, revisada y prologada por el autor, con ilustraciones de Alberto Beltrán. 384 pp. Empastado. $30.00.

Giner de los Ríos, F.: *Jornada hecha.* (Poesía, 1934-1952.) 212 pp. $14.00.

Reyes, A.: *El suicida.* Libro de ensayos. 139 pp. $7.00.

Reyes, A.: *El cazador. Ensayos y divagaciones,* (1910-1921). 213 pp. $11.00.

Sejourne, L.: *Supervivencias de un mundo mágico.* 120 pp. $5.00.

Torres Bodet, J.: *Fronteras.* 148 pp., empastado. $20.00.

ACABA DE APARECER:

El Siglo de Luis XVI, de *Voltaire,* en Grandes Obras de Historia. Empastado. 640 pp., 48 láminas. $50.00.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. de la Universidad 975. Apdo. Postal 25975.

México 12, D. F.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA

Desde los orígenes hasta nuestros días

Quinta Edición
corregida y aumentada

Por
Carlos González Peña

México 1954, 462 pp.

Rústica $ 30.00

EDITORIAL PORRUA, S. A.

Av. Rep. Argentina 15

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.

LOS ALMACENES MAS GRANDES Y MEJOR SURTIDOS DE LA REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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

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

•

RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103.004,480.71

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

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
NUMERO
4

SUMARIO:

FRIDA KAHLO, *Autorretrato* • MANUEL TOUSSAINT: *La pintura mural en Nueva España* • RAUL FLORES GUERRERO: *Los muralistas del Siglo XIX* • MIGUEL COVARRUBIAS: *El arte de los Mares del Sur.*

5 REPRODUCCIONES A TODO COLOR
TEXTOS EN ESPAÑOL E INGLES
DE VENTA EN LAS MEJORES LIBRERIAS

UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

•

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

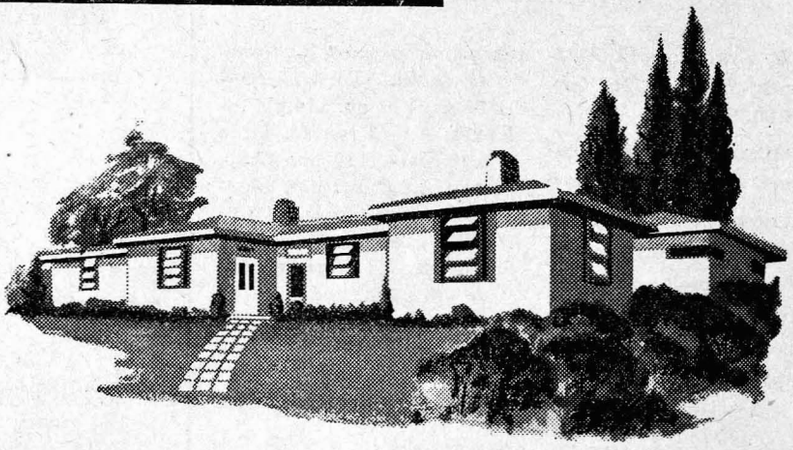
UNION NACIONAL
DE PRODUCTORES DE
AZUCAR, S. A. DE C. V.

Balderas Nº 36, 3er. piso. México, D. F.

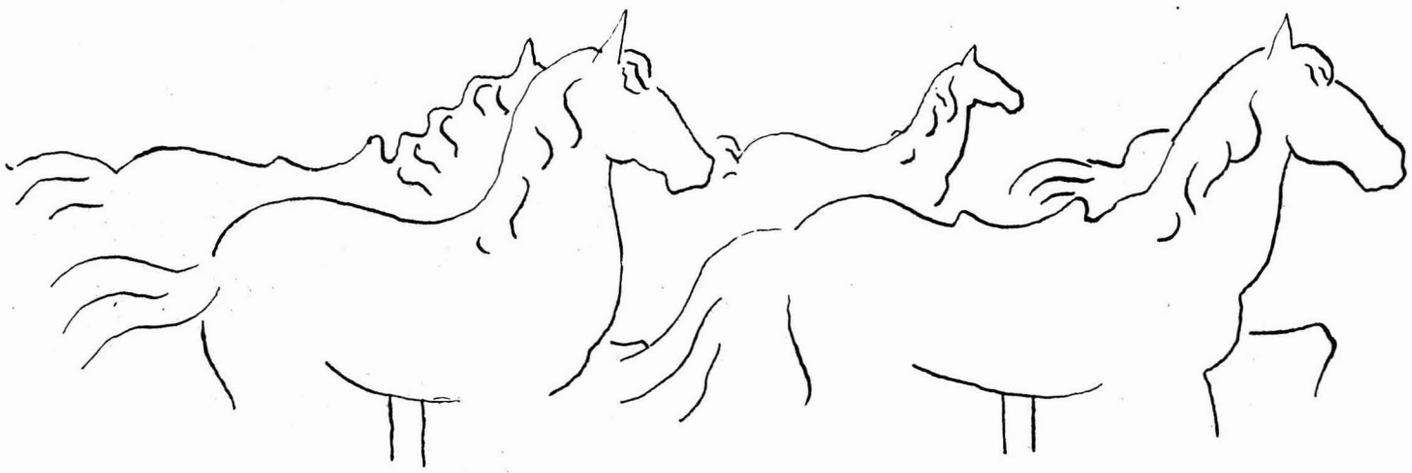
Es de todos conocida la situación que prevalece en México con motivo del aumento de los costos de producción y de la devaluación de nuestra moneda. La industria azucarera mexicana no podría estar al margen de estos fenómenos económicos y ha estado soportando el aumento siempre creciente que se ha operado en los precios de maquinaria, refacciones, combustibles y materiales indispensables para la elaboración del azúcar, sin aumentar el precio de este preciado alimento. Su labor ha sido y es de absoluta cooperación con nuestro Gobierno en su campaña de recuperación económica, en beneficio del público consumidor. Todo mexicano debe ver con simpatía el esfuerzo de esta industria tan mexicana, que le brinda la oportunidad de adquirir el azúcar que necesita para recuperar sus energías, a los precios más bajos del mundo.

DECORCEM

RECUBRE,
PINTA E
IMPERMEABILIZA
conservando
y embelleciendo
sus obras



De venta en nuestra fábrica, así como en expendios de materiales de construcción, ferreterías y tlapalerías. Pida usted folleto descriptivo a Cemento de Mixcoac, S. A., Apartado 30,470, México 18, D. F. Teléfonos 11-48-40 ó 15-49-65



LOS CABALLOS

POR ALFONSO REYES

¡Cuántos caballos en mi infancia!
Atados de la argolla y cabezada,
en el patio de coches de la casa,
desempedrando el suelo en su impaciencia
y dando gusto a las rasposas lenguas,
los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.

Aprendí a montar a caballo
en el real de San Pedro y San Pablo.
Este era un alazán de trote largo
que se llamaba —pido perdón— el Grano de Oro.

Mi padre, poeta a ratos,
y siempre poeta de acción,
cuidaba como Adán del nombre de las cosas:
—Para algo tienen cuatro cascos,
para andar de prisa.
Pónmele un nombre raudo como el rayo,
quítale ese nombre que da risa—.

Los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.

Me hacían jinete y versero
el buen trote y sus octosílabos
y el galope de arte mayor,
mientras las espuelas y el freno
me iban enseñando a medir el valor.

Pero, aunque yo partiese a rienda suelta,
mi fuga no pasaba de la esquina:
el caballo era herencia de un gendarme borracho
y paraba solo en los tendajos.
¡Oh ridículo símbolo
de una prudencia que era apenas vicio!

Y me fuí haciendo al tufo dulzón
y al fraseo del guadarnés
y a todos los refranes del caso:

En la cuesta,
como quiera que la bestia,
y en el llano,
como quiera el amo.

Y aquella justa máxima que parece moneda:
Nunca dejes camino por vereda.

Y aprendí de falsa y de almartigón
y de pasito y trote inglés,
que no va nada bien con la silla vaquera;
porque yo nunca supe de albardón,
y esto es lo que me queda del color regional.

Los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.
Mi segundo caballo
se llamaba Lucero y no Petardo:
él sólo entendía por su nombre
y en vano quisieron mudárselo.
Pequeño y retinto,
nervioso y fino,
con la mancha blanca en la frente...

Nunca tuve mejor amigo,
nunca he tratado mejor gente.

Rompía el cabestro,
pisoteaba el huerto,
cruzaba el parque a las volandas,
atravesaba el corral de los coches,
entraba resbalando por esos corredores,
abría con la cabeza la puerta de mi alcoba
y venía hasta mi cama de niño
a despertarme todas las mañanas.

¡Oh mi brioso Lucero,
mi leal verdadero!

En una enfermedad que tuve,
me lo llenaron de oprobiosas mañas,
que ya ni yo lo conocía:
me lo volvieron pajarero,
lo hicieron duro del bocado
y cabeceador,
y le enseñaron esas vilezas
de arrancar el galope al levantar la mano
y otras torpes costumbres que pasan por proezas.
Y yo ya no lo quise montar
y, como había que hacer algo,
se lo vendimos a un alemán.

Porque el verdadero caballo
se ha de conocer en el tranco:
geometría plana, destreza lineal
de la auténtica equitación,
implícita en el bruto y no de quita y pon.

¡Oh mi brioso Lucero,
mi leal verdadero!
Me dejaba a la puerta de la escuela
y luego regresaba por mí;
era mi ayo y mi mandadero.
Y yo me río de Tom Mix
y de su potro que le hace de perro
cuando me acuerdo de mi Lucero.

Los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.

Y vino el Tapatío, propio bridón de guerra,
mucha montura para el muchacho que yo era.
Allá cerca del Polvorín,
quiso un día sembrarme en el barranco;
que aunque él siempre me pedía azúcar
y me lo negaba,
yo bien se lo entendí,
que su voluntad bien clara estaba.

Y vino el Pinto, un poney
manchado como vaca de blanco y amarillo;
un artista de circo
que también entendía de tiro.
Y como yo ya había crecido
—vamos al decir—,
con las piernas le sujetaba
todas las malas intenciones.
Por las cumbres del Cerro del Caído
siempre andaba conmigo.
En la Capital siempre lo usé
para tirar de un cabriolé,
en el paseo —ya se ve—
del Zócalo a Chapultepec.

Los caballos lamían largamente
el salitre de las paredes.

Y luego se confunden las memorias
de la cuadra paterna:
uno era el Gallo, de charol lustroso,
otro se llamaba el Carey,
yo no sé bien por qué,
y aquel enorme Zar que se abría de patas
para que mi padre montara,
y aquel otro Lucero en que él vino a morir
bajo las indecisas hoces de la matralla.

Lo guardaron como reliquia,
como mutilado de la patria,
aunque, cojo y clareado de balas,
no servía ya para nada.

Hubo una leva en la Revolución:
se llevaron al pobre en el montón,
sin hacer caso de su orgullo:
—¡Que los maten a todos,
y que Dios escoja los suyos!

Río, 13-XII-1934

CHAC MOOL

Por Carlos FUENTES

HACE poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco. Fué en Semana Santa. Aunque despedido de su empleo en la Secretaría, Filiberto no pudo resistir la tentación burocrática de ir, como todos los años, a la pensión alemana, comer una *choucroute*, endulzada por el sudor de la cocina tropical y sentirse "gente conocida" en el oscuro anonimato vespertino de la playa de Hornos. Claro, sabíamos que en su juventud había nadado bien, pero ahora, a los cuarenta, y tan desmejorado como se le veía, ¡intentar salvar, y a medianoche, un trecho tan largo! Frau Müller no permitió que se le velara —cliente tan antiguo— en la pensión; por el contrario, esa noche organizó un baile en la terracita sofocada, mientras Filiberto esperaba, muy pálido en su caja, a que saliera el camión matutino de la terminal, y pasó acompañado de huacales y fardos la primera noche de su nueva vida. Cuando llegué, temprano, a vigilar el embarque del féretro, Filiberto estaba escondido bajo un túmulo de cocos; el chofer dijo que lo acomodáramos rápidamente en el toldo y cubriéramos de lonas, para que no se espantaran los pasajeros, y a ver si no le habíamos echado la sal al viaje.

Salimos de Acapulco, todavía en la brisa. Hasta Tierra Colorada nacieron el calor y la luz. Con el desayuno de huevos y chorizo, abrí el cartapacio de Filiberto, recogido el día anterior, junto con sus otras pertenencias, en la pensión de los Müller. Doscientos pesos. Un periódico derogado de México; cachos de la lotería; el pasaje de ida —¿sólo de ida?— Y el cuaderno barato, de hojas cuadriculadas y tapas de papel mármol.

Me aventuré a leerlo, a pesar de las curvas, el hedor a vómito, y cierto sentimiento natural de respeto a la vida privada de mi difunto amigo. Recordaría —sí, empezaba con eso— nuestra cotidiana labor en la oficina; quizá, sabría por qué fué declinando, olvidando sus deberes, por qué dictaba oficios sin sentido ni número, ni "Sufragio Efectivo". Por qué, en fin, fué corrido, olvidada la pensión, sin respeto a los escalafones.

* * *

"Hoy fuí a arreglar lo de mi pensión. El licenciado, amabilísimo. Salí tan contento que decidí gastar cinco pesos en un Café. Es el mismo al que íbamos de jóvenes y al que ahora nunca concurro, porque me recuerda que a los veinte años podía darme más lujos que a los cuarenta. Entonces todos estábamos en un mismo plano, hubiéramos rechazado con energía cualquier opinión peyorativa hacia los compañeros —de hecho librábamos la batalla por aquellos a quienes en la casa discutían la baja extracción o falta de elegancia. Yo sabía que muchos (acaso los más humildes) llegarían muy alto, y aquí, en la Escuela, se iban a forjar las amistades duraderas en cuya compañía crusaríamos el mar bravío. No, no fué así. No hubo reglas. Muchos de los humildes quedaron allí, muchos llegaron más arriba de lo que pudimos pronosticar en aquellas fogosas, amables tertulias. Otros, que parecíamos prometerlo todo, quedamos a la mitad del camino, destripados en un examen extracurricular, aislados por una zanja invisible de los que triunfaron y de los que nada alcanzaron. En fin; hoy volví a sentarme en las sillas, modernizadas —también, como barricada de una invasión, la fuente de sodas— y pretendí leer expedientes. Ví a muchos, cambiados, amnésicos, retocados de luz neón, prósperos — con el Café que casi no reconocía, con la ciudad misma, habían ido cincelándose a ritmo distinto del mío. No, ya no me reconocían, o no me querían reconocer. A lo sumo —uno o dos— una mano gorda y rápida en el hombro. "Adiós viejo, qué tal". Entre ellos y yo, mediaban los dieciocho agujeros del Country Club. Me disfracé en los expedientes. Desfilaron los años de las grandes ilusiones, de

los pronósticos felices, y, también, todas las omisiones que impidieron su realización. Sentí la angustia de no poder meter los dedos en el pasado y pegar los trozos de algún rompecabezas abandonado; pero el arcón de los juguetes se va olvidando, y al cabo, ¡quién sabrá a dónde fueron a dar los soldados de plomo, los cascos, las espadas de madera! Los disfraces tan queridos, no fueron más que eso. Y, sin embargo, había habido constancia, disciplina, apego al deber. ¿No era suficiente, o sobraba? No dejaba, en ocasiones, de asaltarme el recuerdo de Rilke. La gran recompensa de la aventura de juventud debe ser la muerte; jóvenes, debemos partir con todos nuestros secretos. Hoy, no tendría que tornar la vista a las ciudades de sal. Cuenta. ¿Cinco pesos? Dos de propina.

* * *

"Pepe, aparte de su pasión por el derecho mercantil, gusta de teorizar. Me vió salir de Catedral, y juntos nos encaminamos a Palacio. El es descreído, pero no le basta: en media cuadra tuvo que fabricar una teoría: que si no fuera mexicano, no adoraría a Cristo, y "No, mira, parece evidente. Llegan los españoles y te proponen adores a un Dios muerto, hecho un coágulo, con el costado herido, clavado en una cruz. Sacrificado. Ofrendado. ¿Qué cosa más natural que aceptar un sentimiento tan cercano a todo tu ceremonial, a toda tu vida?"

—Cuidado . . .

"CLANGCLANG rututut

"Sí . . . figúrate, en cambio, que México hubiera sido conquistado por budistas o mahometanos. No es concebible que nuestros indios veneraran a un individuo que murió de indigestión. Pero un Dios al que no le basta que se sacrifiquen por él, sino que incluso va a que le arranquen el corazón, ¡caramba! jaque mate a Huitzilopochtli. El cristianismo, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y protocolo, se vuelve una prolongación natural y novedosa de la religión indígena. Los aspectos de caridad, amor y la otra mejilla, en cambio, son rechazados. Y todo en México es eso: hay que matar a los hombres para poder creer en ellos".

"Pepe sabía de mi afición, desde joven, por ciertas formas del arte indígena mexicano. Yo colecciono estatuillas, ídolos, cacharros. Mis fines de semana los paso en Tlaxcala, o en Teotihuacán. Acaso por esto le guste a Pepe relacionar todas las teorías que elabora para mi consumo con estos temas. Por cierto que busco una réplica razonable del Chac Mool desde hace tiempo, y hoy Pepe me informa de un lugar en la Lagunilla donde venden uno de piedra, y parece que barato. Voy a ir el domingo.

"Un chistoso pintó de rojo el agua del garrafón en la oficina, con la consiguiente perturbación de las labores. He debido consignarlo al Director, a quien sólo le dió mucha risa. El culpable se ha valido de esta circunstancia para hacer sarcasmos a mis costillas el día entero, todos en torno al agua. ¡Ch! . . ."

* * *

"Hoy, domingo, aproveché para ir a la Lagunilla. Encontré al Chac Mool en la tienducha que me señaló Pepe. Es una pieza preciosa, de tamaño natural, y aunque el marchante asegura su originalidad, lo dudo. La piedra es corriente, pero ello no aminora la elegancia de la postura o lo macizo del bloque. El desleal vendedor le ha embarrado salsa de tomate en la barriga para convencer a los turistas de la autenticidad sangrienta de la escultura.

"El traslado a la casa me costó más que la adquisición. Pero ya está aquí, por el momento en el sótano mientras reorganizo mi cuarto de trofeos a fin de darle cabida. Estas figuras necesitan sol, sol vertical y fogoso; ese fué su elemento y condición. Pierde mucho en la oscuridad del sótano, como simple bulto agónico, y su mueca parece reprocharme que le niegue la luz. El comerciante tenía un foco exactamente vertical a la estatua, que recortaba todas las arisats, y le daba una expresión más amable a mi Chac Mool. Habrá que seguir su ejemplo".

* * *

"Amanecí con la tubería descompuesta. Incauto, dejé correr el agua de la cocina, y se desbordó, corrió por el piso y llegó hasta el sótano, sin que me percatara. El Chac Mool resiste la humedad, pero mis maletas sufrieron, y todo esto en día de labores, me ha obligado a llegar tarde a la oficina".

* * *

"Vinieron, por fin, a arreglar la tubería. Las maletas, torcidas. Y el Chac Mool, con lama en la base".

* * *

"Desperté a la una: había escuchado un quejido terrible. Pensé en ladrones. Pura imaginación".

* * *

"Los lamentos nocturnos han seguido. No sé a qué atribuirlo, pero estoy nervioso. Para colmo de males, la tubería volvió a descomponerse, y las lluvias se han colado, inundando el sótano".

* * *

"El plomero no viene, estoy desesperado. Del Departamento del Distrito, más vale no hablar. Es la primera vez que el agua de las lluvias no obedece a las coladeras y viene a dar a mi sótano. Los quejidos han cesado: vaya una cosa por otra".

* * *

"Secaron el sótano, y el Chac Mool está cubierto de lama. Le da un aspecto grotesco, porque toda la masa de la escultura parece padecer de una erisipela verde, salvo los ojos, que han permanecido de piedra. Voy a aprovechar el domingo para raspar el musgo. Pepe me ha recomendado cambiarme a un apartamiento, y en el último piso, para evitar estas tragedias acuáticas. Pero no puedo dejar este caserón, ciertamente muy grande para mí solo, sin closets, un poco lúgubre en su arquitectura porfiriana, pero que es la única herencia y recuerdo de mis padres. No sé que me daría ver una fuente de sodas con sinfonola instalada en el sótano y una casa de decoración en la planta baja".

* * *

"Fuí a raspar la lama del Chac Mool con una espátula. El musgo parecía ser ya parte de la piedra; fué labor de más de una hora, y sólo a las seis de la tarde pude terminar. No era posible distinguir bien en la penumbra, y al dar fin al trabajo, con la mano seguí los contornos de la piedra. Cada vez que los repasaba, el bloque parecía reblandecerse. No quise creerlo: era ya casi una pasta. Este mercader de la Lagunilla me ha timado. Su escultura precolombina es puro yeso, y la humedad acabará por arruinarla. Le he puesto encima unos trapos, y mañana la pasaré a la pieza de arriba, antes de que sufra un deterioro total".

* * *

"Los trapos están en el suelo. Increíble. Volví a palpar a Chac Mool. Se ha endurecido, pero no vuelve a la piedra. No quiero escribirlo: hay en el torso algo de la textura de la carne, lo aprieto como goma, siento que algo corre por esa figura recostada . . . Volví a bajar en la noche. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos".

* * *

"Esto nunca me había sucedido. Tergiversé los asuntos en la oficina; giré una orden de pago que no estaba autorizada, y el Director tuvo que llamarme la atención. Quizá hasta me mostré descortés con los compañeros. Tendré que ver a un médico, saber si es imaginación, o delirio, o qué, y deshacerme de ese maldito Chac Mool".

* * *

Hasta aquí, la escritura de Filiberto era la vieja, la que tantas veces vi en memorándums y formas, ancha y ovalada. La entrada del 25 de agosto, parecía escrita por otra persona. A veces como niño, separando trabajosamente cada letra; otras, nerviosa hasta diluirse en lo ininteligible. Hay tres días vacíos, y el relato continúa:

"Todo es tan natural; y luego se cree en lo real . . . pero esto lo es, más que lo creído por mí. Si es real un garrafón, y más, porque nos damos mejor cuenta de su existencia, o estar, si pinta un bromista de rojo el agua. Real bocanada de cigarro efímera, real imagen monstruosa en un espejo de circo, reales, ¿no lo son todos los muertos, presentes y olvidados? . . . 'Si un hombre atravesara el Paraíso en un sueño, y le dieran una flor como prueba de que había estado allí, y si al despertar encontrara esa flor en su mano . . . ¿entonces, qué?' . . . Realidad: cierto día la quebraron en mil pedazos, la cabeza fué a dar allá, la cola aquí, y nosotros no conocemos más que uno de los trozos desprendidos de su gran cuerpo. Océano libre y ficticio, sólo real cuando se le aprisiona en un caracol. Hasta hace tres días, mi realidad lo era al grado de haberse

borrado hoy: era movimiento reflejo, rutina, memoria, cartapacio. Y luego, como la tierra que un día tiembla para que recordemos su poder, o la muerte que llegará, recriminando mi olvido de toda la vida, se presenta otra realidad que sabíamos estaba allí, mostrenca, y que debe sacudirnos para hacerse viva y presente. Creía, nuevamente, que era imaginación: el Chac Mool, blando y elegante, había cambiado de color en una noche: amarillo, casi dorado, parecía indicarme que era un Dios, por ahora laxo, con las rodillas menos tensas que antes, con la sonrisa más benévola. Y ayer, por fin, un despertar sobresaltado, con esa seguridad espantosa de que en la oscuridad laten más pulsos que el propio. Sí, se escuchaban pasos en la escalera. Pesadilla. Vuelta a dormir... No sé cuanto tiempo pretendí dormir. Cuando volví a abrir los ojos, aún no amanecía. El cuarto olía a horror, a incienso y sangre. Con la mirada negra, recorrí la recámara, hasta detenerme en dos orificios de luz parpadeante, en dos flámulas crueles y amarillas. Casi sin aliento encendí la luz."

"Allí estaba Chac Mool, erguido, sonriente, ocre, con su barriga encarnada. Me paralizaban los dos ojillos, casi bizcos, muy pegados a la nariz triangular. Los dientes inferiores, mordiendo el labio superior, inmóviles; sólo el brillo del casquetón cuadrado sobre la cabeza anormalmente voluminosa, delataba vida. Chac Mool avanzó hacia la cama; entonces empezó a llover."

* * *

Recuerdo que a fines de agosto, Filiberto fué despedido de la Secretaría, con una recriminación pública del Director, y rumores de locura y aun robo. Esto no lo creí. Sí, vi unos oficios descabellados, preguntando al Oficial Mayor si el agua podía olerse, ofreciendo sus servicios al Secretario de Recursos Hidráulicos para hacer llover en Altata. No supe qué explicación darme; pensé que las lluvias excepcionalmente fuertes, de ese verano, lo habían crispado. O que alguna depresión moral debía producir la vida en aquel caserón antiguo, con la mitad de los cuartos bajo llave y empolvados, sin criados ni vida de familia. Los apuntes siguientes son de fines de septiembre:

"Chac Mool puede ser simpático cuando quiere, '... un glu-glu de agua embelesada...' Sabe historias fantásticas sobre los monzones, las lluvias ecuatoriales, el castigo de los desiertos; cada planta arranca de su paternidad mítica: el sauce, su hija descarriada; los lotos, sus mimados; su suegra, el cacto. Lo que no puedo tolerar es el olor, extrahumano, que emana de esa carne que no lo es, de las chanclas flamantes de ancianidad. Con risa estridente, el Chac Mool revela cómo fué descubierto por Le Plongeon, y puesto físicamente en contacto con hombres de otros símbolos. Su espíritu ha vivido en el cántaro y la tempestad, natural; otra cosa es su piedra, y haberla arrancado al escondite es artificial y cruel. Creo que nunca lo perdonará el Chac Mool; él sabe de la inminencia del hecho estético.

"He debido proporcionarle sapolio para que se lave el estómago que el mercader le untó de ketchup al creerlo azteca. No pareció gustarle mi pregunta sobre su parentesco con Tláloc, y, cuando se enoja, sus dientes, de por sí repulsivos, se afilan y brillan. Los primeros días, bajó a dormir al sótano; desde ayer, en mi cama."

* * *

"Ha empezado la temporada seca. Ayer, desde la sala en que duermo ahora, empecé a oír los mismos lamentos roncos del principio, seguidos de ruidos terribles. Subí y entreabrí la puerta de la recámara; el Chac Mool estaba rompiendo las lámparas, los muebles; saltó hacia la puerta con las manos arañadas, y apenas pude cerrar e irme a esconder al baño... Luego bajó jadeante y pidió agua; todo el día tiene corriendo las llaves, no queda un centímetro seco en la casa. Tengo que dormir muy abrigado, y le he pedido no empapar más la sala." *

* * *

"El Chac Mool inundó hoy la sala. Exasperado, dije que lo iba a devolver a la Lagunilla. Tan terrible como su risilla —horrorosamente distinta a cualquier risa de hombre o animal— fué la bofetada que me dió, con ese brazo cargado de brazaletes pesados. Debo reconocerlo: soy su prisionero. Mi idea original era distinta: yo dominaría al Chac Mool, como se domina a un juguete; era, acaso, una prolongación de mi seguridad infantil, pero la niñez —¿quién lo dijo?— es fruto comido por los años, y yo no me he dado cuenta... Ha tomado mi ropa, y se pone las batas cuando empieza a brotarle musgo verde. El Chac Mool está acostumbrado a que se le obedezca, por siempre; yo, que nunca he debido mandar, sólo puedo doblegarme. Mientras no llueva —¿y su poder mágico?— vivirá colérico e irritable."

* * *

"Hoy descubrí que en las noches el Chac Mool sale de casa. Siempre, al oscurecer, canta una canción chirriona y anciana, más vieja que el canto mismo. Luego cesa. Toqué varias veces a su puerta, y cuando no me contestó, me atreví a entrar. La recámara, que no había vuelto a ver desde el día en que intentó atacarme la estatua, está en ruinas, y allí se concentra ese olor a incienso y sangre que ha permeado la casa. Pero detrás de la puerta, hay huesos: huesos de perros, de ratones y gatos. Esto es lo que roba en la noche el Chac Mool para sustentarse. Esto explica los ladridos espantosos de todas las madrugadas."

* * *

"Febrero, seco. Chac Mool vigila cada paso mío; ha hecho que llame a una fonda para que me traigan diariamente arroz con pollo. Pero lo sustraído de la oficina ya se va a acabar. Sucedió lo inevitable: desde el día primero, cortaron el agua y la luz por falta de pago. Pero Chac ha descubierto una fuente pública a dos cuadras de aquí, y él me observa desde la azotea mientras, todos los días, hago diez o doce viajes por agua. Dice que si intento huir me fulminará; también es Dios del Rayo. Lo que él no sabe es que estoy al tanto de sus correrías nocturnas... Como no hay luz, debo acostarme a las ocho. Ya debería estar acostumbrado al Chac Mool, pero hace poco, en la oscuridad, me topé con él en la escalera, sentí sus brazos helados, las escamas de su piel renovada, y quise gritar."

* * *

"Si no llueve pronto, el Chac Mool va a convertirse en piedra otra vez. He notado su dificultad reciente para moverse; a veces se reclina durante horas, paralizado, y parece ser, de nuevo, un ídolo. Pero estos reposos sólo le dan nuevas fuerzas para vejarme, arañarme como si pudiera arrancar algún líquido de mi carne. Ya no tienen lugar aquellos intermedios amables en que relataba sus viejos cuentos; creo notar un resentimiento concentrado. Ha habido otros indicios que me han puesto a pensar: se está acabando mi bodega; acaricia la seda de las batas; quiere que traiga una criada a la casa; me ha hecho enseñalarle a usar jabón y lociones. Creo que el Chac Mool está cayendo en tentaciones humanas, incluso hay algo viejo en su cara que antes parecía eterna. Aquí puede estar mi salvación: si el Chac Mool se humaniza, posiblemente todos sus siglos de vida se acumulen en un instante y caiga fulminado. Pero también, aquí, puede germinar mi muerte: el Chac no querrá que asista a su derrumbe, es posible que desee matarme."

* * *

"Hoy aprovecharé la excursión nocturna de Chac para huir. Me iré a Acapulco; veremos qué puede hacerse para adquirir trabajo, y esperar la muerte de Chac Mool: sí, se avecina; está canoso, abotagado. Necesito asolearme, nadar, recuperar fuerza. Me quedan 400 pesos. Iré a la Pensión Müller, que es barata y cómoda. Que se adueñe de todo el Chac Mool: a ver cuánto dura sin mis baldes de agua."

* * *

Aquí termina el diario de Filiberto. No quise volver a pensar en su relato; dormí hasta Cuernavaca. De ahí a México, pretendí dar coherencia al escrito, relacionarlo con exceso de trabajo, con algún motivo psicológico. Cuando a las nueve de la noche llegamos a la terminal, aún no podía concebir la locura de mi amigo. Contraté una camioneta para llevar el féretro a casa de Filiberto, y desde allí ordenar su entierro.

Antes de que pudiera introducir la llave en la cerradura, la puerta se abrió. Apareció un indio amarillo, en bata de casa, con bufanda. Su aspecto no podía ser más repulsivo; emanaba un olor a loción barata; su cara, polveada, quería cubrir las arrugas; tenía la boca embarrada de lápiz labial mal aplicado, y el pelo daba la impresión de estar teñido.

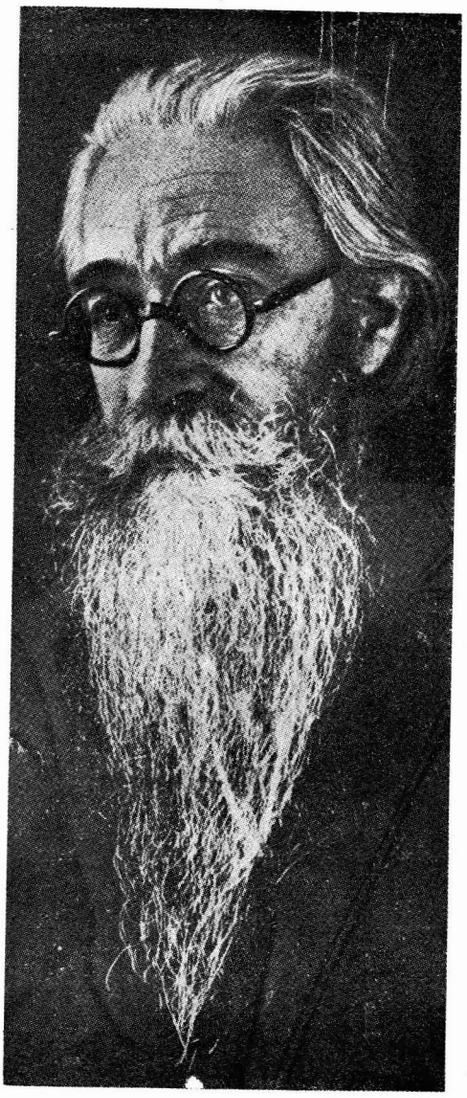
—Perdone... no sabía que Filiberto hubiera...

—No importa; lo sé todo. Dígale a los hombres que lleven el cadáver al sótano.

* Filiberto no explica en qué lengua se entendía con el Chac Mool.

GENESIS del ESPER-PENTO

Por
Emma Susana SPERATTI PIÑERO



CUANDO Max Estrella (*Luces de bohemia,* 1924) enuncia la estética del esperpento, le da como base los espejos cóncavos del Callejón del Gato: "Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato... Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos, dan el esperpento... Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo, son absurdas." La novedad no está en la aparición de los espejos sino en su poder deformante. Valle-Inclán se había sentido siempre atraído por ellos. Un espejo recoge en *Sonata de otoño* (1902) la quietud de una galería de retratos y el espanto de Bradomín, quien lleva en brazos el cadáver de Concha. Otro, en *Del misterio* (1906), muestra el surgir progresivo de un espectro. En *Los Cruzados de la causa* (1908) un espejo imaginado proyecta la evocación melancólica del pasado. Pero en *Aguila de blasón* (1907) su reflejo es ya un adelanto del esperpento. El pasaje está contenido en una apostilla escénica: "Don Galán se arrodilla, y hace la señal de la cruz con esa torpeza indecisa que tienen los movimientos de los borrachos. La imagen del bufón aparece en el fondo de un espejo, y el Caballero la contempla en aquella lejanía nebulosa y verdeante como en la quimera de un sueño. Lentamente el cristal de sus ojos se empaña como el nebuloso cristal del espejo." No es todavía el Caballero quien ve su imagen transformada por un capricho de óptica, pero es una ley óptica —una simple cuestión de ángulos— la que ofrece la visión al Caballero. Valle se limita a insinuar y deja que el lector construya el horror a través de la emoción inesperada del viejo despótico. Poco después *Gerifaltes de antaño* (1909) nos trae otro espejo. La imagen esta vez es directa: "Eulalia, después de un momento, toca en el brazo a su hermano, que se mira en un espejo con el gesto fijo y obstinado de un magnetizador: —No hagas eso, Agila. Agila parece salir de un sueño. —¿Qué hago? —Eso... Mirarte así..." Agila es vástago degenerado de una casa noble, y su contemplación es aprovechamiento literario del "síntoma del espejo". El Caballero contempla ya su propia decadencia. De esta visión a la que ofrecen los espejos cóncavos el paso es mínimo.

Pero Max Estrella no sólo atribuye a los espejos cóncavos el poder de reflejar la degeneración de la nobleza, sino también "toda la vida miserable de España". Esa vida era ya sin duda la de Don Galán, y era la de la vieja Rosalba, "hermana de la abuela, hija de una criada y del bisabuelo", en quien se ensaña la perversidad de Agila y a quien Valle nos presenta a través de un espejo: "Por un salón reflejado en el fondo de un espejo viene una vieja encorvada. Agila sonríe pensando que aquella vieja tan menuda, presa en el cristal, quiere salir para bailar sobre la consola dorada, entre los daguerrotipos. Pero de pronto la vieja huye del espejo y entra por una puerta."

Sin embargo, para llegar a la deformación grotesca total que se inicia en 1919, se necesitaba algo más. Desde las *Sonatas* el humor de Valle-Inclán se ha ido oscureciendo y se ha convertido poco a poco en desencanto, angustia, desesperanza, acritud. Con el humor han cambiado también los modelos pictóricos que influían sobre su expresión delicadamente visual. Valle abandona los modelos de los años juveniles y la lección que recoge ahora está de acuerdo con su estado de ánimo. Cuando Max Estrella dice que "el esperpentismo lo ha inventado Goya" es más verdadero y preciso de lo que puede suponerse. Recorramos las salas que el Museo del Prado dedica a los esperpentos y caprichos de Goya. Tres resultarán especialmente interesantes y aleccionadores (Sala XCVII, números 31-33). En ellos el espejo es elemento fundamental. Un petrimetre se contempla y la imagen devuelta es un mono; una mujer repite el ademán y el espejo muestra una serpiente enroscada en una guadaña; el militar obtiene como respuesta un gato de bigotes erizados y mirada retadora. ¿Puede extrañarnos después de esto la deformación o la progresiva animalización de los personajes, degradados en figuras bestiales? ¿Puede sorprendernos la fauna humana que pulula en *Tirano Banderas* y en *El Ruedo Ibérico?* Por lo demás, la influencia de Goya no comienza entonces. Desde *Sonata de invierno* (1905) su nombre aparece en los textos de Valle-Inclán. La farsa lo recoge para un Aranjuez de caricatura en *La marquesa Rosalinda* (1913). El recuerdo de Goya vuelve en visión macabra con *La media noche* (1917), reaparece en *La pipa de Kif* (1919), y, en *Los cuernos de Don Friolera* (1925), se le une el de Orbaneja, ese pintor del que nada nos queda, del que se burló Cervantes, y a quien Valle ha supuesto, quizá, precursor de la deformación intencionadamente grotesca.

En torno al espejo, elemento predilecto, se han entretejido la influencia pictórica y la agria actitud emocional hasta confundirse todos en el eje de una nueva estética, porque "el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada".

El esperpento, sin embargo, no es sólo la imagen del espejo. Lo integran también el *pelele* y el *fantoche* humanos. El hombre como muñeco de titiritero había surgido en la mente de Valle-Inclán de la proximidad o del contacto con la muerte. *El resplandor de la hoguera* (1909) los muestra con frecuencia: "El antiguo sacristán, las manos atadas, la cabeza erguida, la expresión demente, era bajo sus trapos mojados, un heroico y resplandeciente fantoche." "Cuatro o cinco soldados cayeron a lo largo de la carretera como peleles en un tinglado de feria." El *garabato,* otra palabra que luego se asimilará íntimamente al esperpento, va unida desde el comienzo a los títeres macabros: "De pronto, vió que el voluntario agitaba un momento las manos y se hacía en el aire un garabato grotesco."

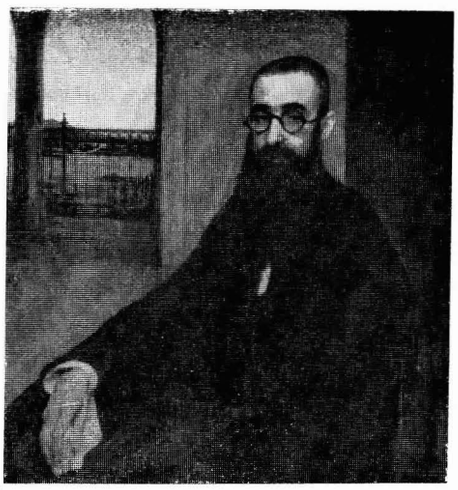
En un intervalo menos sombrío, los títeres sólo servirán para caricaturizar la vaciedad mental de una corte de farsa: "En los momentos de silencio, meninas y pajes, damas y chambelanes accionan con el aire pueril de los muñecos que tienen el movimiento regido por un cimbel" (*La cabeza del dragón,* 1914). Pero en 1917 *La media noche* los recupera con su primer valor. En estas escenas de la guerra del 14, Valle-Inclán vuelve a describir la muerte de unos soldados como lo ha-

bía hecho en *La guerra carlista*: "Los dos centinelas pasan sobre los muertos llevándose su olor: Ya tocan las alambradas, y en aquel momento una violenta sacudida los echa por los aires con las ropas encendidas: El repuesto de cartuchos que llevan en las cananas estalla como una cohetada: Caen ardiendo, simulan peleles." "Entre nubes de humo y turbonadas de tierra vuelan cuerpos deshechos: Brazos arrancados de los hombros, negros garabatos que son piernas..." Y esta vez el uso se extiende. Un ambiente puede ser tan destructor como las balas. El efecto se ve en las mujeres cuyo aspecto "hace recordar esas muñeconas ajadas y maltrechas que desechan los niños".

Peleles y fantoches se incorporan tanto a *La pipa de Kif* como a *Luces de bohemia*. En ambas su signo es ya definitivamente esperpéntico. Carnavalesco, con menor hondura, en *La pipa de Kif*, pero pleno de intención en *Luces de bohemia*. Porque en *Luces de bohemia* no son los que mueren —Max Estrella, su mujer, su hija— los fantoches o los peleles. Son las figuras vivas: Latino de Hispalis, el comprador de libros, los "Epígonos del Parnaso Modernista", acaso el mismo Bradomín que aún tiene ironía para asegurar que con su carga de años, más que Hamlet, está "próximo a ser la calavera de Yorik". Son figuras vivas a las que se les pasó la hora o no saben vivir la que les corresponde. La verdadera intención de los fantoches la revela *Los cuernos de Don Friolera*: "Sólo pueden regenerarnos los muñecos del compadre Fidel." Es decir, para que España se duela de sí misma debo hablarle por medio de los fantoches en que sus hombres se están convirtiendo.

La *máscara* o la *careta*, con la que a menudo se compara el rostro de los seres esperpénticos y que llega a ser verdadera negación del rostro, tampoco es completamente nueva en la predilección de Valle-Inclán. Ya la traía *El rey de la máscara* hacia 1892, y la traía encubriendo el rostro de un muerto. En 1904 la retomó *Sonata de primavera*, en donde la sombra del sarcasmo, ausente hasta entonces, deja sus primeras huellas. Aun el lector menos avisado recordará el desasosiego provocado por los dos pasajes que se refieren al Paso de las Caídas, tan extraños dentro del tono general del libro. Y es allí donde reaparece la máscara. El señor Polonio, mayordomo de la princesa Gaetani y antiguo fabricante de caretas, arrepentido del impulso que dió con sus creaciones al Carnaval, las vuelve a lo divino y las convierte en rostros de algunas de las figuras del Paso; pero este mismo Polonio, tan piadoso, embosca al hombre capaz de matar a traición. Se recordará también que la lluvia destruye las máscaras de cartón ante los ojos burlones y complacidos de Bradomín: "El último en aparecer fué el Paso de las Caídas. Oyóse la voz trémula del mayordomo. —¡Ya llega! ¡Ya llega! Llegaba, sí, pero cuán diferente de como lo habíamos visto la primera vez en una sala del Palacio. Los cuatro judíos habían depuesto su fiereza bajo la lluvia. Sus cabezas de cartón se despintaban. Ablandábanse los cuerpos, y flaqueaban las piernas como si fuesen a hincarse de rodillas. Parecían arrepentidos... La lluvia caía como un castigo... Busqué con los ojos al señor Polonio: Había desaparecido." Estas caretas se deshacen como la máscara de colorete que en 1926 recubrirá el rostro del Ministro de España y en 1927 el del Marqués de Torre-Mellada. Pero entre 1904 y 1926 las caretas y las máscaras vuelven a aparecer de vez en cuando, ya en *Aguila de blasón*, ya en *La pipa de Kif*, ya en *Luces de bohemia*, en comparaciones insistentes e intencionadas. Y si en *¡Aleluya!* Valle-Inclán nos dice: "Darío me alarga en la sombra una mano, y a Poe le nombra", no es difícil adivinar el por qué. Poe había ocultado a la muerte tras una máscara. Con máscaras encubrirá Valle a los seres esperpénticos, pequeñas muertes aniquiladoras de España.

Gustador constante del teatro, histrión en la vida y, a veces, en las tablas, Valle



...histrión en la vida y en las tablas...

captó con agudeza no siempre benévola la interpretación de los actores. Por esto, quizá, cuando no simpatiza con los personajes que presenta, subraya en sus movimientos la afectación de la escena. Son picos de ironía los que vuelven tan evidentemente exteriores algunas actitudes y sentimientos en las *Sonatas*, pese a la elegancia del conjunto: "En aquel momento el señor Polonio apareció en la puerta del salón, y en ella se detuvo. La Princesa incorporóse en el sofá y se enjugó los ojos. Después, con noble entereza, le interrogó: ¿Ha muerto? El mayordomo inclinó la frente: —¡Ya goza de Dios! Una onda de gemidos se levantó en el estrado. Las damas rodearon a la Princesa, que con el pañuelo sobre los ojos se desmayaba lánguidamente en el canapé, y el Colegial Mayor se santiguó" (*Sonata de primavera*). Con todo, aún estamos frente a una comedia fina, acicalada. Pero con el humor de Valle, la comedia evoluciona primero hacia la farsa, luego hacia el esperpento. Valle-Inclán piensa, en definitiva, que el mundo que lo rodea es un teatro en que los actores casi siempre son malos actores. Las primeras obras esperpénticas, con su forma dramática, disimulaban en cierto modo esta faceta del pensamiento de Valle. Las últimas, esencialmente narrativas, la muestran en toda su fuerza sarcástica. Domiciano de la Gándara, después de su grandilocuente defensa ante el ranchero, es llamado "mal tragediante" por la abuela italiana. Celes Galindo, el "asno divertido", mientras espera la audiencia de Santos Banderas, tiene "esa actitud petulante y preocupada del cómico que, entre bastidores, espera su salida a escena" porque "presentía su hora, y la trascendencia del papelón le rebosaba" (*Tirano Banderas*). Y en su juego de transposiciones de hombre a bestia y de bestia a hombre, Valle nos ofrece otra visión en que se advierte un evidente cruce teatral: "Fanny, la yegua inglesa, elegante, desfallecida, romántica, tose y parece contagiada por la Dama de las Camelias" (*La corte de los milagros*). Pero la afectación teatralera no era suficiente, y Valle echó mano de otro recurso que expresaba aún mejor la modalidad de las nuevas figuras. Se le ofrecía el cine mudo de las primeras décadas del siglo XX. El propio Valle nos ha revelado de dónde tomó la agitada y ridícula gesticulación de sus esperpentos. Otra apostilla escénica nos da la clave: "Entre el baratijo de lilailos sale un revólver antiguo, tomado de orín. —El revólver romántico que de soltero llevaba Julepe. —Ahora lo empuña con gozo y rabia de peliculero melodramático" (*La rosa de papel*, 1924).

Estética, aspecto, intención, gesticulación melodramática, todo queda plasmado entre 1919 y 1925. Si amor, muerte y religión habían sido los tres temas fundamentales de las *Sonatas*,[1] desde ahora amor y religión, huecos, vacíos, petrificados, están sojuzgados por la muerte. De los tres temas, sólo ella nos queda, dominante. Bajo este signo comienzan las grandes obras esperpénticas: *Tirano Banderas* (1926), *La corte de los milagros* (1927), *¡Viva mi dueño!* (1928). De todas ellas es *Tirano Banderas* la que ofrece el esperpento perfecto. Para crear la figura de don Santos —muñeco de palo, momia indiana— Valle-Inclán arrojó sobre los hombros del cadáver decapitado del tirano Lope de Aguirre la burlesca calavera con que los mexicanos simbolizan la muerte durante el Día de Difuntos. A la sombra de don Santos proliferan la corrupción, la decadencia y el crimen. Acerca de lo que quiso expresar tenemos las palabras del propio Valle: "Trabajo en una novela americana de caudillaje y avaricia gachupinesca... Creo cada día con mayor fuerza que el hombre no se gobierna por sus ideas ni por su cultura. Imagino un fatalismo del medio, de la herencia y de las taras fisiológicas, siendo la conducta totalmente desprendida de los pensamientos. Y, en cambio, siendo los oscuros pensamientos motrices consecuencia de las fatalidades de medio, herencia y salud. Sólo el orgullo del hombre le hace suponer que es un animal pensante."[2] Nos vuelve el eco de *Luces de bohemia:*

MAX. —La tragedia nuestra, no es tragedia.
DON LATINO. —¡Pues algo será!
MAX. —El Esperpento.

---

1 Amado Alonso, *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán*, *Verbum*, Buenos Aires, XXI, núm. 71, 1928, páginas 7-42.

2 Carta citada por Rivas Cherif en *España*, Madrid, 16 de febrero de 1924.

(Viene de la pág. 2)

tra la Dictadura. Del espíritu burocrático y de la indecisión ideológica de estos últimos proviene la pérdida de interés por centrar el problema de la educación en los métodos, las técnicas y los conocimientos más adecuados para la producción social nacional, que correspondan al estado presente de las polémicas del humanismo y la ciencia.

La segunda forma de frustración en los propósitos de la Escuela consiste en que ésta vea su labor como un simple problema de transmisión de la cultura y no como un verdadero problema de creación. Si la Escuela debe adaptarse a la producción social, la escuela por su parte debe adaptar la producción cultural a su propia labor productiva. Esta adaptación no es, pues, un simple problema de transmisión, en que las formas de la cultura técnica, científica o humanística de los grupos dominantes o representados por la escuela, se transfieren a los grupos de estudiantes. La condición variable o creadora de la cultura obliga, como dijimos, a hacer una revisión pedagógica constante de los métodos, técnicas y conocimientos, para adaptarlos por el método, la técnica y el conocimiento pedagógico, que hayan mostrado su mayor eficacia. Esta adaptación es una verdadera creación cultural. Lo que se enseña difiere de lo que se cultiva en razón de las diferencias de estructuras mentales de quienes cultivan la técnica, las ciencias, las humanidades y de quienes las aprenden. La diferencia plantea el problema central de la educación, un problema que obliga al pedagogo a crear el tipo de cultura que va a enseñar, y los métodos y técnicas de enseñanza. Cuando en nuestro país se ha pretendido cambiar la agricultura primitiva por otra industrializada, y se ha visto cómo se enmohecen y corroen las máquinas; es porque se ha cometido un error educativo básico. El cambio del arado egipcio al tractor implica una labor verdaderamente creadora, y no se puede realizar por una simple transmisión de la técnica occidental contemporánea a los grupos acostumbrados a una técnica milenaria de trabajo. Para llevar a cabo el cambio es menester crear las condiciones sociales y mentales idóneas en el grupo que se pretende educar, y por otra parte adaptar el resultado técnico de una cultura a las condiciones de la otra. El mismo problema existe con los distintos grupos de edad de una misma cultura. La escuela debe crear la literatura universal que enseñe, y la física experimental, y el español y la química. Esta creación impide el que la enseñanza pierda eficacia al transmitir los frutos de la cultura que representa, mediante elección de métodos y cuestiones. La educación requiere, pues, el coraje de la creación, que debe estar siempre sujeto a la experiencia pedagógica, a la experiencia social, y en contacto íntimo con la materia de enseñanza en su forma no pedagógica, en sus resultados no escolares, para modelarlos y recrearlos. Esta necesidad existe, incluso, en los últimos grados de la enseñanza, cuando maestro y alumno se asemejan, se aproximan en sus conocimientos, cuando el maestro enseña a trabajar en la investigación o la docencia tal y como ésta se realiza por el grupo cultural que representa.

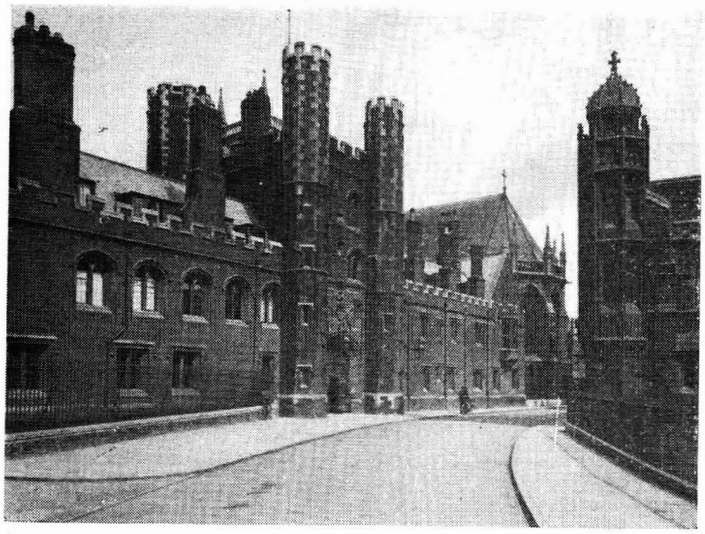
PLANTEAMIENTO DE LOS PROBLEMAS EDUCATIVOS

La tercera forma de frustración de la escuela radica en pensar la educación como una finalidad en sí, independiente de la cultura. En cierto modo se trata del fenómeno opuesto al que hemos señalado arriba. Mientras en aquel caso se cree que la educación es un simple problema de transmisión de la cultura, en éste se piensa que la educación por sí misma representa el problema principal. De donde se da el caso de educadores que reflexionan constantemente sobre el modo o la técnica de la enseñanza y descuidan la materia y el método que se enseña. La educación suele así verse empobrecida, reducida en sus proporciones, convertida en una mera técnica que no corresponde a la riqueza de la materia sobre la que debería constantemente trabajar. La técnica de la enseñanza pierde sentido cuando no se conjuga con el problema que plantea la transmisión de la cultura de unos grupos a otros. La técnica de la enseñanza es sólo un instrumento, y varía en la medida de las resistencias que presentan la materia enseñada y los grupos a quienes se enseña. Por eso la pedagogía no puede adquirir el carácter de ciencia sino cuando deduce sus técnicas de las estructuras culturales que va a enseñar, y de las estructuras mentales de aquellos a quienes va a enseñar; mientras no estudia sociológica y psicológicamente estos dos tipos de problemas, con el fin de ver sus relaciones mutuas y sus interacciones.

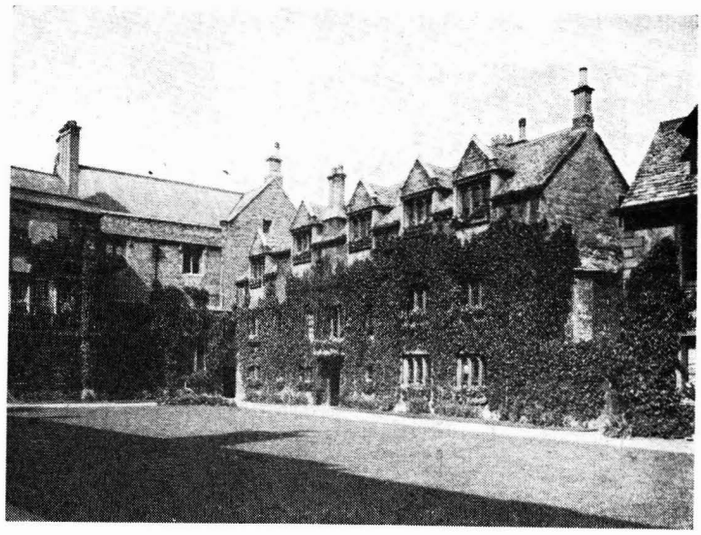
La última forma de frustración de la escuela, entre las que hemos señalado, es la que radica en un concepto improductivo de la efectividad. La noción de *efectividad* varía históricamente y según los tipos de acción social. En nuestra cultura la *efectividad* tiene fundamentalmente el sentido que le dan los productores y los burócratas, y la escuela, más ligada a la administración y a la burocracia que a las fuerzas productivas, suele aferrarse a la idea de la *efectividad* de aquéllas. Así, suele darse el caso de que se piense que una escuela es efectiva tan sólo por la asistencia más o menos regular de alumnos y profesores, y porque cumpla aparentemente con sus labores cotidianas, o con las que son propias del principio y del fin del año escolar. La racionalización de la labor escolar no corresponde así siempre al nivel de racionalización de las fuerzas productivas.

Max Weber ha observado con justicia que el estado actual del capitalismo "depende esencialmente de la posibilidad de calcular sus más importantes factores técnicos". De la contabilidad mercantil e industrial que le asegura si trabaja en forma productiva o improductiva, nuestra cultura ha pasado a una contabilidad social, cada vez más avanzada en sus técnicas y en las instituciones que recogen y concentran los datos necesarios para el gobierno de las naciones: la demografía y la economía son dos de sus frutos más valiosos, y sin los cuales no podría conocer ni planificar sus actividades. La contabilidad escolar se encuentra más avanzada ahí donde las formas características de nuestra producción social están a la vanguardia; pero no se aplica con igual constancia y rigor en los países de escaso desarrollo. Sin embargo, la contabilidad escolar es la única base para controlar la *efectividad* del trabajo escolar, su productividad e improductividad. Sin su práctica constante y rigurosa la escuela fácilmente deriva en una actividad improductiva, que tiene como único control el concepto burocrático de efectividad. Esta contabilidad escolar presenta dificultades extremas y problemas que aún están por resolver. No sólo se propone saber cuál es la cantidad de alumnos que produce una escuela con un costo determinado, sino cuál es la calidad de los alumnos que produce. Comprende, pues, el balance detallado de las asistencias de los profesores y alumnos, del costo de la escuela, de los pagos de colegiaturas cuando los haya, de las becas, de los sueldos a profesores, de la cantidad de alumnos que hacen normalmente sus estudios, de aquéllos que se reinscriben y por lo tanto tienen un doble costo, de quienes abandonan sus estudios en los distintos grados de enseñanza, y quienes llegan a la cima de ellos. Pero también comprende el registro de la calidad de los frutos obtenidos en el curso de un mismo año o de los distintos años del ciclo escolar, el estudio comparativo de los resultados que logra el alumno en los reconocimientos y exámenes y el de su capacidad al terminar los estudios. Este segundo aspecto es, sin duda, el que presenta mayores dificultades, porque implica el análisis de los supuestos que sirven como base para la cuantificación de los resultados cualitativos, es decir, el análisis de las bases de los exámenes y calificación para su estudio comparativo. Por lo dicho se advierte fácilmente que el concepto de contabilidad escolar engloba el control del trabajo y de la producción de la escuela, y que supone, para tener alguna utilidad, los conceptos sociológicos a que nos hemos venido refiriendo con anterioridad, la relación constante de las distintas estructuras de la escuela, relación a la que la contabilidad por su parte, presta sus resultados cuantitativos.

Ahora bien, si para el estudio de una escuela es necesario aplicar el método sociológico y comparar las distintas estructuras que la integran, en relación con la productividad e improductividad de la Escuela, y si para estudiar este concepto de productividad es necesario ver los distintos tipos de frustración que pueden afectarla, precisando la forma en que la escuela debe y puede ser efectiva en su labor; cuando el propósito es hacer una reforma de la escuela o del sistema de enseñanza, es aún más necesario emplear el método señalado, recoger las experiencias pasadas, comparar las estructuras que han dado lugar a una producción menguada por su cantidad y calidad, y utilizar, en la medida de lo posible, la contabilidad escolar. Un estudio que tome en cuenta estos supuestos, tenderá a analizar los hechos escolares y sus relaciones, tanto con el propósito de justipreciar los distintos problemas, atribuyendo a cada uno y a todos ellos, la causalidad que les corresponde en la totalidad del fenómeno, como con el propósito de procurar que las interacciones del núcleo escolar, y las de escuela, sociedad y cultura, en vez de ocurrir en forma arbitraria y desconcertada sigan los lineamientos más adecuados.



...Los colegios llegaron a confundirse con la Universidad...



...el Colegio fué en principio una posada...

LOS COLEGIOS MAYORES EN LA ENSEÑANZA UNIVERSITARIA

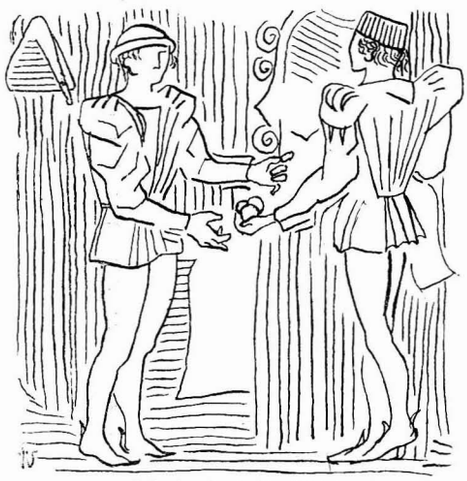
Por Julio JIMENEZ RUEDA

LOS colegios, institución nacida también en la Edad Media, estuvieron íntimamente ligados a la historia de las universidades en los primeros tiempos de su organización, tanto, que a una de las más famosas, la de París, se le conoce por el nombre del ilustre fundador de uno de sus colegios, Roberto de Sorbonne, y en Inglaterra las universidades de Oxford y Cambridge no son sino un conjunto de colegios el que da vida, hasta nuestros días, a tan célebres institutos.

Nace el sistema colegiado en París, al lado de la Universidad. En sus principios el colegio no fué sino un Hospicium u hospedería, destinado a ofrecer alojamiento a los estudiantes pobres que no podían pagar su alojamiento en las posadas de la ciudad. La primera fundación de este género fué organizada en París en el año de 1180 para albergar a dieciocho colegiales. Pronto fué seguida por la creación de otras instituciones de este género, todas ellas caritativas, destinadas a proveer de abrigo y alimento a jóvenes de escasos recursos. Las órdenes religiosas recibían también a jóvenes que iban a escuchar a los grandes maestros en la colina de Santa Genoveva. Estos albergues monásticos podían adoptar también el carácter de colegios. No solamente servían de hospedaje, sino antes se daban ciertas lecciones en ellos. Teniendo en cuenta esta situación, el capellán de San Luis Rey de Francia, Roberto de Sorbonne, fundó en 1257 un colegio para hombres, que hubieran alcanzado ya el grado de maestro en Artes, y desearan graduarse en Teología. Contó en sus orígenes con dieciocho plazas que se aumentaron más tarde a treinta y seis. Bien pronto alcanzó fama y el nombre del fundador pasó a designar a toda la facultad teológica de París, y andando el tiempo, a la propia universidad, que vino a conocerse con el nombre de la Sorbona. Se hicieron estudios en él y los escolares disputaban sobre tópicos de su especialidad, las disputas y los juicios de la Sorbona se tenían como tan válidos e importantes como los propios de la Universidad. A los treinta y seis se agregaron otros alumnos no becados que participaban en las tareas del colegio y pronto se consideró como una honra pertenecer al instituto fundado por el confesor de San Luis.

Tras el colegio de la Sorbona se fundó el de Navarra para veinte estudiantes de gramática, treinta de artes y veinte de teología.

Los colegiales de París estaban divididos por facultades. A la cabeza de ellas se colocaba a un maestro y el de la más



Dibujo de Julio Vidrio

importante de todos dirigía los colegios. Eran estos rectores verdaderos maestros que dirigían los estudios, presidían las discusiones y suplían con su enseñanza privada las lecturas públicas de las escuelas de la Universidad.

La organización de estos institutos de París era semejante a la de los colegios ingleses, aunque había diferencias apreciables en su estructura. Así, por ejemplo, la autonomía de los oxonienses era mayor que la de los de París, la inspección externa era mayor en éstos que en aquéllos.

El colegio en Francia estaba constituído por un grupo de estudiantes gobernado por un director. El colegio inglés era una corporación autónoma, administrada por un cierto número de personas mayores. La realización de actos de carácter legal había menester el consenso de la totalidad de los miembros de la corporación.

En Francia, al lado de los colegiales aparecieron los beneficiarios, o sea un grupo de estudiantes, que por medio de un estipendio, generalmente cubierto en especie, la comida, por ejemplo, ayudaban a los colegiales en sus servicios domésticos. Fueron, además, autorizados los colegios franceses a recibir además de los becarios, estudiantes huéspedes. La disciplina de los colegios, el sistema de tutoría privada y la práctica del latín para los estudiantes que en ellos se albergaban, gozó del favor de las familias de los escolares y muy pronto la institución creció en tal forma que vino a confundirse con la propia Universidad. En 1445, se elevó una queja al rey, denunciando el hecho de que casi toda la Universidad residía en los colegios. Desde luego los maestros de Teología enseñaban en la Sorbona y en el de Navarra, y sus lecciones regulares en la Universidad decaían. A los pocos años estos cursos regulares estaban desiertos.

Si en París la Universidad proveía a los colegiales de un maestro director que velaba por la disciplina, en Oxford la enseñanza estaba encomendada a varios colegiales graduados residentes en el colegio. Así el sistema de enseñanza colectiva fué suplantado por el sistema tutorial que aún existe. En París los colegios mayores fueron grandes escuelas divididas en clases, y los menores hospederías de estudiantes que dependían de los mayores. Adquirían esta categoría en pleno ejercicio, los que proveían un curso completo de educación. En el siglo XV eran quince. La mayoría subsistieron hasta la época de la Revolución. Los colegios en Inglaterra se hicieron cargo de la dirección de la vida social del Reino. Ellos enseñaban a la juventud y la Universidad adoptó las funciones de examinadora y de encargada de la colación de grados.

En Italia y en España la organización de los colegios fué tardía. A un español se debe la fundación del colegio de San Clemente en la Universidad de Bolonia, al Cardenal Gil de Albornoz, Arzobispo de

Toledo y Cardenal y Legado del Papa Clemente VI, para quien conquistó con talento y energía, los Estados Pontificios. Fué legado en Italia a partir de 1353. Mientras el papa residía en Aviñón luchó durante catorce años para lograr devolver la corte pontificia a Roma. Redactó entretanto, las Constituciones Ejidianas que habían de regir en los Estados del Papa que estuvieron en vigor durante siglos. Murió el de Albornoz en Viterbo en 1367, legando todos sus bienes al colegio de San Clemente, cuyo magnífico edificio estaba terminado ya también en 1367.

El colegio de San Clemente era un instituto dedicado, en realidad, a la educación de jóvenes españoles. Ofrecía veinticuatro becas destinadas a estudiantes de las diócesis de Toledo, Sevilla, Cuenca, Zaragoza, Salamanca, Avila, Burgos, Córdoba, Santiago, León, Palencia, Osma, Sigüenza, Lisboa y Oviedo. Los visitadores aumentaron después el número a treinta y una plazas, destinadas, ocho para estudiantes en Teología y veintitrés en Leyes y cánones.

Ingresaban al colegio Clementino, bachilleres; pero se daba asistencia para los candidatos al doctorado. En un principio tenían obligación los colegiales de enseñar y se leían en el colegio cátedras de todas las facultades, pero más tarde se llegó a un acuerdo con la Universidad que concedió a los estudiantes cuatro cátedras de Teología, cánones y leyes que debían profesarse en el edificio de la Universidad, destinándose así las enseñanzas en el colegio. La organización del colegio de San Clemente era democrática, como lo fué más tarde la de los colegios salmantinos. El rector era electo anualmente por votación entre los colegiales. Debía tener veinticuatro años cumplidos y pertenecer al estado eclesiástico. Lo auxiliaba un grupo de consiliarios, elegidos en igual forma. La enajenación de sus bienes había menester del consentimiento de todo el colegio. La disciplina era más estricta que la de los colegios de Oxford y de París. Se obligaba a los colegiales a la asistencia a los servicios religiosos, consistentes en dos misas que celebraban diariamente los capellanes, los maitines y las vísperas. Se obligaba a los becarios a concurrir a clases, a leer la Biblia y a guardar silencio monástico. La falta de cumplimiento de las normas establecidas atraía sobre el infractor castigos severos, hasta el uso del cepo. Se prohibía a los estudiantes el baile y toda relación con la mujer, amén de otras clases de divertimientos. El colegio de San Clemente formó buena copia de gobernantes españoles. Hubo un tiempo en que el gobierno total de España estuvo en manos de antiguos estudiantes clementinos.

Don Diego de Anaya fué un personaje de gran importancia en la vida política de España, en el siglo XIV, fué preceptor de los hijos del rey don Juan I de Castilla, amigo íntimo de don Pedro de Luna, rival de Clemente en el Papado, aragonés de origen, protector de la Universidad de Salamanca, antipapa después con el nombre de Benedicto XIII, don Diego de Anaya trabajó en el Concilio de Constanza por la unidad del Papado y luchó, sin conseguir su empeño, en que su amigo el de Luna cediera en sus derechos para acabar con el cisma que debilitaba a la cristiandad. A su paso por Bolonia, admiró Anaya la fundación del cardenal Albornoz y decidió realizar otra semejante en Salamanca. Así nace el célebre colegio de San Bartolomé, llamado el colegio Viejo. Fué establecido en 1401 por Anaya, Arzobispo de Sevilla y antes Obispo de Salamanca, que costeó también la capilla en la Catedral, en donde yacen sus restos bajo espléndida sepultura, con la estatua yacente del fundador y rodeado de los entierros de otros familiares suyos.

El colegio de San Bartolomé estuvo destinado a diecisiete estudiantes pobres, honrados y virtuosos. El fundador les dió casa. Los gobernaba un rector y muy pronto produjo una buena cantidad de funcionarios, al grado que se decía que en la época de los Reyes Católicos todo el gobierno del reino estaba en manos de bartolomeos.

Al colegio de San Bartolomé siguieron, en la propia Salamanca la fundación del colegio de Cuenca en 1500, por don Diego Ramírez y Fernández, obispo de Cuenca; en 1517 el de Oviedo, por don Diego Miquez, Obispo de Oviedo y en 1521 el de Fonseca, dotado por don Alonso de Fonseca, Arzobispo de Santiago y de Toledo. Se convirtió el bello edificio que lo albergaba, unos lustros después, en sede del colegio de Nobles Irlandeses de Salamanca como resultado de las persecuciones de los católicos en Inglaterra.

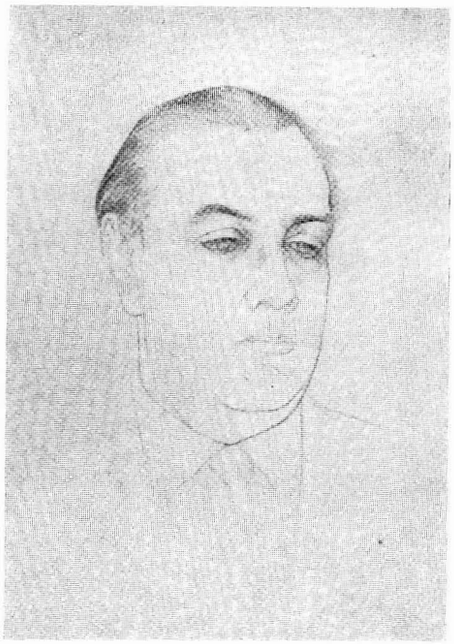
Fué famoso también el colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid, fundado por el gran Cardenal don Pedro González de Mendoza, en la época de los Reyes Católicos, con veinticuatro becarios y dos capellanes y dotado del magnífico edificio que aún pueden admirar los que visiten Valladolid. Hubo colegios Mayores en Fonseca, Sigüenza, Osuna, Sevilla y Oñate.

(Véase para el estudio de este tema el capítulo "Fundación de Colegios" del libro: *Selección y reforma. Ensayo sobre la Universidad renacentista española.* El Colegio de México, 1944, del que es autor don Alberto Jiménez).

Pasó a México la institución y a pocos años de la apertura de la Universidad fundó en la capital del Virreinato de la Nueva España el primer colegio de este tipo, don Francisco Rodríguez Santos, Canónigo Tesorero de la iglesia Catedral de México y llevó el nombre de Colegio Mayor de Santa María de Todos Santos. El primero de mayo de 1566, pedía el canónigo del virrey "peones y operarios y que se le señalen indios de los pueblos cercanos pagándoles el precio de su trabajo", pues desea fundar un colegio "en donde los jóvenes de familias ilustres pudieran seguir la carrera literaria y ser útiles al Reino". "Pusieron a sus órdenes diez indios de los empleados en la obra de la Catedral y la Audiencia franqueó al maestro de arquitectura que entendía de la Iglesia Catedral". Y en el solar de su propia casa quedó edificado el colegio que se hallaba situado en la esquina de las calles de lo que son ahora La Corregidora y el Correo Mayor. (Tomás Zepeda Rincón: *La instrucción pública en la Nueva España.* México, 1932, pág. 128). Organizó Rodríguez Santos la biblioteca, designó a los ocho bachilleres becarios, pasantes en las facultades de Teología, Cánones y Leyes y el día 15 de agosto de 1573 quedó inaugurado con asistencia del virrey y muy lucida concurrencia. Se rigió el Colegio de Santa María de Todos Santos, o de Santos como se le designó más brevemente en lo sucesivo, por las Constituciones del Colegio Mayor de Santa Cruz de Valladolid y el traje y las insignias de los colegiales eran semejantes a la del instituto fundado por el gran Cardenal de España. He aquí una síntesis de ellas: Los rectores se nombrarían por elección de los colegiales, durarían en su encargo un año y se ocuparían del gobierno del colegio y de la administración de sus bienes; habría un grupo de consiliarios y un secretario designados por elección cada año. Las elecciones se efectuaban el primero de noviembre, en la capilla del colegio y después de la misa del Espíritu Santo. Más tarde a estos cargos se agregó el de Tesorero. El número de becas fué de diez, tres para civilistas, tres para canonistas y cuatro para teólogos. Uno de ellos tenía que ser presbítero y fungía como capellán del colegio.

Las becas se proveían por oposición que votaban los colegiales en ejercicio, las pruebas que estaban obligados a presentar los aspirantes eran las siguientes: 1º, constancia de nobleza y limpieza de sangre de los padres, abuelos y bisabuelos por ambas líneas; 2º, examen de buenas costumbres del opositor, y de sus méritos en la carrera que había seguido. "Si las informaciones públicas y reservadas eran satisfactorias, se le invitaba a la oposición. Abriendo puntos con término de veinticuatro horas hacían en latín un discurso que había de durar una hora ('de ampolleta') sobre la facultad correspondiente. Le replicaban los colegiales actuales, a quienes tenía que dar satisfacción. Los opositores debían ser mayores de veinte años y, a lo menos, graduados de bachiller en alguna de las facultades de Teología, Leyes o Cánones por alguna universidad. Los que pretendían la beca de Leyes o Cánones era indispensable, además, que hubieran sido aprobados ya por la Audiencia y estuvieran matriculados en el Colegio de Abogados. A pesar de que la mayoría de esos colegiales habían terminado sus estudios en la Universidad, no debían desentenderse de su propia cultura, ya que era el fin principal de la institución. Para lograr efectivamente ese objeto cada semana, por turno, daban una conferencia moral que durase 'una hora de ampolleta' y un día fijado en el mes, uno de los colegiales, con término de veinticuatro horas, sostenía un punto que designaba la suerte. Dos de los compañeros replicaban las conclusiones que había deducido de su exposición". (Zepeda, *op. cit.*, pág. 129).

El colegio disfrutó de fama semejante a institutos similares españoles y contribuyó a proveer de hombres sabios en su especialidad, al gobierno, la magistratura, la enseñanza y la iglesia de la Nueva España.



UNA FICCION DE JORGE LUIS BORGES

Por Ana María BARRENECHEA

EN agosto de 1939, Borges publicó en la revista *Sur* un ensayo sobre *La biblioteca total*, imaginación creada por Kurd Lasswitz, de la que decía: "En la obra *El certamen con la tortuga* (Berlín, 1929) el doctor Theodor Wolff juzga que es una derivación, o parodia, de la máquina mental de Raimundo Lulio; yo agregaría que es un avatar tipográfico de esa doctrina del Eterno Regreso que prohijada por los estoicos o por Blanqui, por los pitagóricos o por Nietzsche, regresa eternamente". Justo era relacionarla con ella, pues dado un número finito de elementos (en este caso los signos del alfabeto) se llega a un número limitado de combinaciones, y agotadas éstas, sólo queda repetirlas indefinidamente. Borges traza la historia de la idea apenas vislumbrada por Aristóteles, formulada por Cicerón con intervención del azar y con imagen tipográfica que repiten Pascal y Swift, razonada por Lewis Carroll basándose en las palabras de un idioma, exornada por Huxley de monos y máquinas de escribir, hasta llegar a Gustav Theodor Fechner cuyas ideas aprovecha Lasswitz para imaginar en uno de sus relatos la ilusoria biblioteca abarcadora de todas las obras pasadas, presentes y futuras, formadas con las posibles combinaciones de los 25 signos alfabéticos.

Hay en Borges una conciencia clara del horror de la invención, la cual le conmueve como le conmueven otras invenciones monstruosas. Ya se siente en el ensayo la tragedia que encierra la biblioteca total como símbolo del caótico destino humano, y que se desarrollará más tarde en un cuento recogido en *Ficciones*. "Uno de los hábitos de la mente es la invención de imaginaciones horribles... Yo he procurado rescatar del olvido un horror subalterno: la vasta Biblioteca contradictoria cuyos desiertos verticales de libros corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira". Esta divinidad enloquecida es la que preside la creación del mundo en las herejías gnósticas que tanto le atraen, con sus esfuerzos para justificar la existencia del mal en el mundo y con su cortejo de fantasmas, reflejos, copias invertidas del orden celeste que acentúan nuestra radical nadería.

El drama se sugiere en las líneas finales del ensayo que luego recogerá en el relato: "Todo, pero por una línea razonable o una justa noticia habrá millones de insensatas cacofonías, de fárragos verbales y de incoherencias. Todo, pero las generaciones de los hombres pueden pasar sin que los anaqueles vertiginosos —los anaqueles que obliteran el día y en los que habita el caos— les hayan otorgado una página tolerable". Estos anaqueles caóticos nos inician en la metáfora biblioteca-universo que desenvolverá en su ficción *La biblioteca de Babel*.

Hemos visto que Borges la llamó un horror subalterno, pero partiendo de ella expresó el horror fundamental de un mundo sin sentido en el que se combinan elementos extrahumanos y suprahumanos: la divinidad con sus misterios, la no humanidad con su fría desolación.

La arquitectura de la biblioteca en la que entran la geometría y los despliegues numéricos, une la aridez de las cosas sin participación humana con el misterio de la magia y la cábala. Los espejos que la duplican, las escaleras de caracol que se desenvuelven interminablemente, el vacío donde los cadáveres se desintegran, el edificio que es un nuevo laberinto, traen el concepto angustiante de lo infinito.

Borges, en una conferencia dedicada a Poe, analizó algunos de los procedimientos utilizados por el artista para crear un ambiente de irrealidad y horror, y destacó entre ellos la arquitectura laberíntica del colegio donde se educa el protagonista de William Wilson. En *El jardín de senderos que se bifurcan* las imaginaciones sinuosas de Ts'ui Pên, rebasan el jardín, la novela que inventó, el pueblecito inglés donde se desarrolla el drama, y llegan a abarcar el tiempo, la tierra y los astros. El gangster encerrado en su quinta de Triste-le-Roy que es también un laberinto de salones, escaleras, estatuas y estanques simétricos, intuye que el mundo es otro laberinto de angustia. La ciudad de los inmortales es en sí algo monstruoso como el universo, más cruel que los mismos laberintos que urdieron los hombres, porque ellos los crearon con un fin y en la ciudad de los inmortales nada tiene sentido. Pero esta ciudad, en el temor del tribuno Rufo, rebasa las murallas y amenaza todo el orbe, como la casa de Asterión excede sus límites y se multiplica por la tierra.

Junto a esta metáfora del infinito, Borges introduce en su biblioteca otros símbolos semejantes. Las superficies bruñidas de los espejos figuran y prometen la eternidad; Dios se oculta bajo la forma de la esfera y el círculo en que se inscriben se disuelven los polígonos de la biblioteca. Las postergaciones infinitas aparecen como una de las soluciones para encontrar el "hombre del libro". El tiempo cíclico —otra concepción que lo atrae por el horror de su círculo insalvable, la irrealidad del autómata eternizado en la repetición de un gesto y el placer de sus posibilidades estéticas— figura también como interpretación última del enigma del universo-biblioteca.

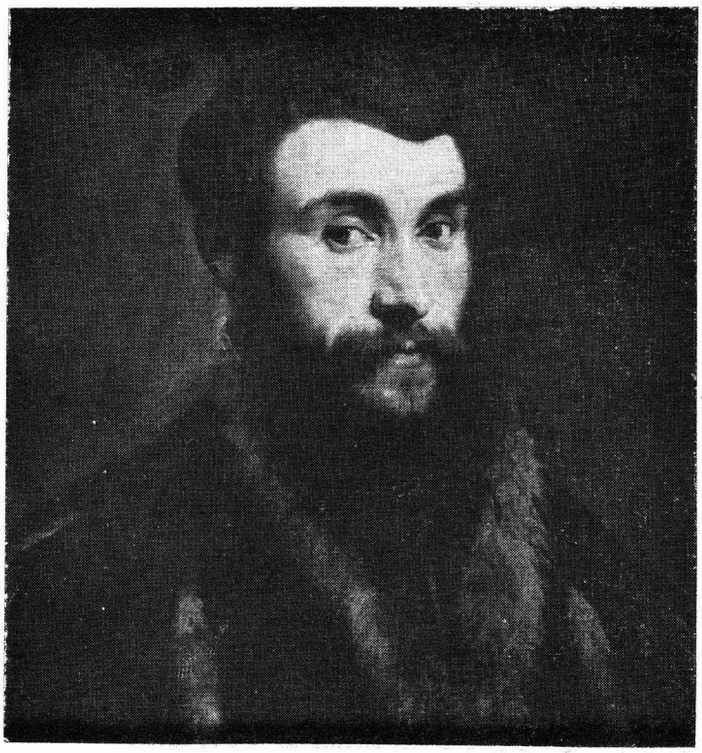
El esquema de las limitadas combinaciones de un número de signos queda enriquecido por el doble drama de los hombres tironeados entre la esperanza y la desesperación. Así, Borges es capaz de expresar en una frase el descubrimiento de quien se enfrenta de pronto con el milagro: "Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fué de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza". Pero también está en su obra la desolada sabiduría de quien ha tocado la nada: "Las vindicaciones existen (yo he visto dos que se refieren a personas del porvenir, a personas acaso no imaginarias) pero los buscadores no recordaban que la posibilidad de que un hombre encuentre la suya, o alguna pérfida variación de la suya, es computable en cero". Nadie encontrará la clave de su destino; peor aún, puede encontrar una falsa clave de su destino.

La ingeniosa hipótesis de Cicerón de que una tirada afortunada de letras (manejadas como dados), puede recomponer un verso de Ennio, se transforma dramáticamente en sectas que practican el azar para dilucidar los misterios de la creación y del tiempo: "La secta desapareció, pero en mi niñez he visto hombres viejos que largamente se ocultaban en las letrinas, con unos discos de metal en un cubilete prohibido, y débilmente remedaban el divino desorden".

El hecho de hablar guarda también una doble cara. En él está la misma magia de los números y del nombre secreto de Dios que nos hará todopoderosos: "No puedo combinar unos caracteres *dhcmrlchtdj* que la divina Biblioteca no haya previsto y que en alguna de sus lenguas secretas no encierren un terrible sentido. Nadie puede articular una sílaba que no esté llena de ternuras y de temores; que no sea en alguno de esos lenguajes el nombre poderoso de un dios". Esta idea vuelve también a menudo en las obras de Borges y es el eje central del relato titulado *La escritura del dios*. Pero junto a ella Borges nos da la visión negativa del escritor como autómata: "Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos —y también su refutación". El escepticismo puede alcanzar diversos grados desde la simple experiencia del autor incomprendido, o más radicalmente del hombre que sabe la imposibilidad de comunión humana ("Tú, que me lees ¿estás seguro de entender mi lenguaje?"), hasta la sensación de irrealidad y fracaso ("la certidumbre

(Pasa a la pág. 20)

TRES SIGLOS (XVI XVII y XVIII) DE PINTURA MEXICANA



LA Universidad Nacional Autónoma de México inició en la Ciudad Universitaria sus actividades divulgadoras del arte con una exposición de la pintura que floreció en Nueva España. Este movimiento plástico reviste gran importancia ya que, por sí mismo, fué el más valioso en toda América. Su estudio revela cómo el arte del viejo mundo se trasladó a las tierras nuevamente descubiertas y floreció con intensidad insospechada, hasta crear verdaderas escuelas que, si se derivaron de las europeas, llegaron a alcanzar matices de personalidad y de regionalismo, para obtener con los años características nacionales.

La iglesia renacentista necesitaba de la pintura con fines decorativos y de enseñanza. Adornar templos y monasterios en tal forma que no desdijesen de los suntuosos adoratorios indígenas, para atraer a los fieles y enseñar a éstos, por medio de la escritura plástica, sin palabras, los principios de la religión católica.

Es así como la pintura mural, ejecutada con la técnica clásica del fresco, que tantas obras maestras había producido en Europa, se prolonga al Nuevo Mundo y nos deja una serie de ornatos murales que van desde la ingenua reproducción de los motivos indígenas, aun con grecas y frisos, hasta la suntuosa decoración renacentista de la escalera de Actopan; o cuadros que ofrecen, al lado de la sabia sencillez de los primitivos, la emoción *giottesca* de los murales de Epazoyucan.

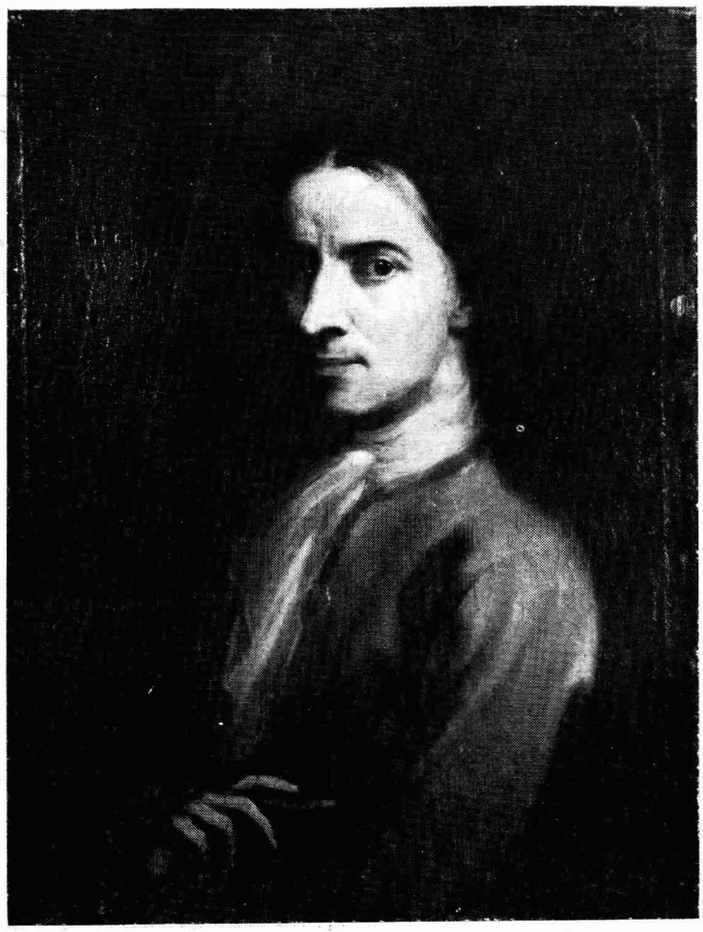
Pero el Renacimiento abandona la solemne inmovilidad del muro para lanzarse en el cuadro pintado al óleo, a la conquista, quizá más mundana pero no menos avasallante, de mayor número de fieles. Así surgen los retablos deslumbradores, las imágenes aisladas, los retratos de damas y caballeros que llevan el arte pictórico hasta los palacios y las casas. Italia y Flandes palpitan como generadores de estas obras y más tarde España agrega su acento viril al concierto. Pintura fácil, de dibujo sensual, de colorido brillante, como si la capital de Nueva España hubiese podido recoger en los reflejos de su lago el resonar de los pintores venecianos, colma los anhelos de arte y de lujo que envuelven la corte del virrey don Luis de Velasco el primero y se prolonga hasta principios del siglo XVII.

Mas todo cambia, sobre todo en el arte siempre propicio a expresar las inquietudes variables del pueblo. Así, nuestra pintura del 1600 resuena con los graves tonos del arte español y se torna, por unos años, adusta, severa, de temas y ejecución sombríos; como si pretendiera hablar más al espíritu, sediento de misterio, que al mundanal goce de los sentidos.

Cuando la Nueva España se va convirtiendo en México, desligándose sin desconocer su filialidad de la Metrópoli, una nueva expresión de arte va definiéndose al parejo de su estado social: el barroco mexicano. Una pintura suntuosa, de tonos azules y otoñales, de reflejos dorados de crepúsculo, pone un toque personal e inconfundible al momento.

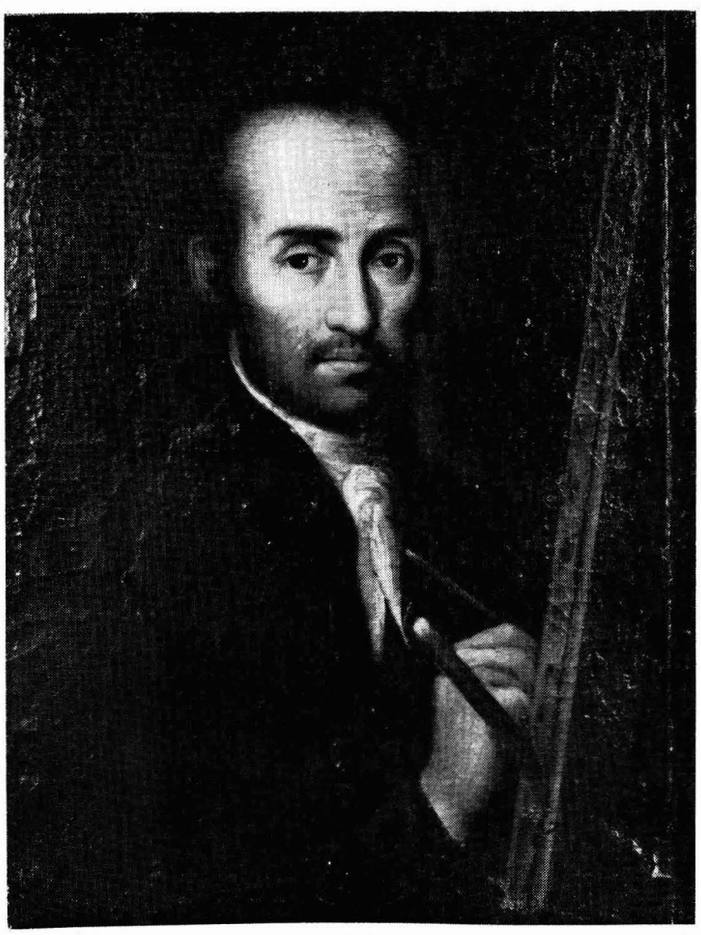
El apogeo del arte religioso, escultura arquitectónica o arquitectura escultórica, acarrea natural decadencia en la pintura: llega a ser esclava del revuelo de los retablos que sólo la aceptan como algo complementario. Además, en el mundo entero la pintura se mueve en un ambiente de suavidad idealista, en busca de

Por Manuel TOUSSAINT



...el retrato lleva el arte pictórico a los palacios...

una ensoñación que bien pudo ser la *Isla de Citerea*, pero que, en pinceles menos hábiles, degeneró en lo dulzón e inconsistente. Pero el arte nunca desfallece si tiene un mínimo refugio. En Nueva España los pintores, dotados de genio, pero ahogados en tal meloso ambiente, encuentran tabla de salvación en el retrato. Así surgen, magníficos, desde el de la excelsa monja, hasta el muy sincero y no menos admirable, de la niña que tiene un clavel en su mano.



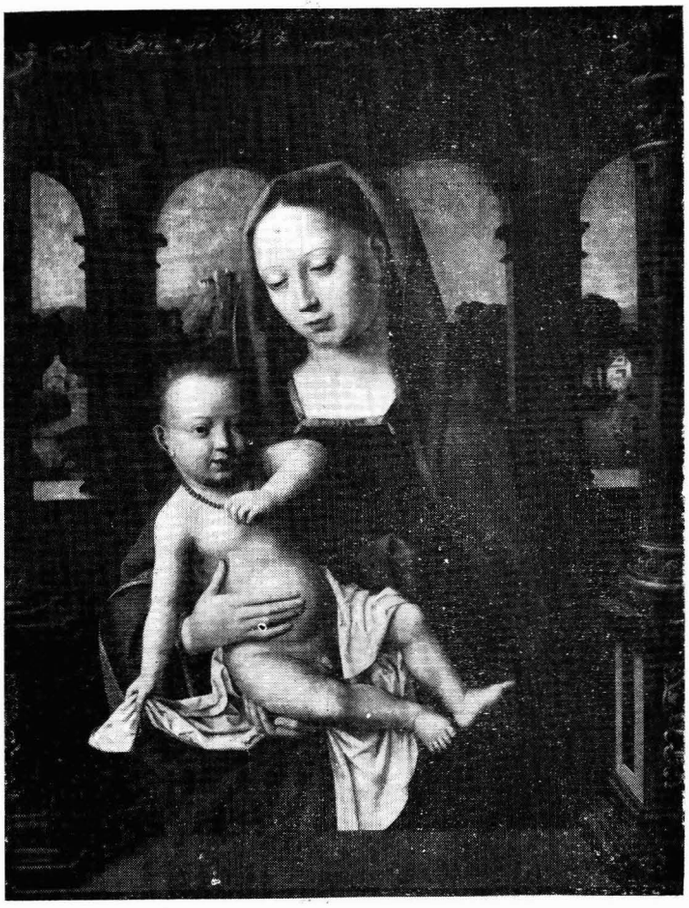
...el arte nunca desfallece si tiene un mínimo de refugio...

La pintura religiosa de fines de la colonia, gazmoña en imaginación y técnica, dejaría un lamentable fin a nuestra breve reseña, a no ser por el impacto del pintor genial que a la sazón florece en España. Como un eco acogedor de su voz, un mestizo deja unos cuantos cuadros en que está hablando el realismo cruel que expresa las inquietudes del tiempo. Congruente con sus ideas y su arte, el artista muere en la lucha por la independencia de su patria. Así termina el ciclo artístico de nuestra pintura colonial.

BREVE RESEÑA DE LA EXPOSICION

EL Dr. Nabor Carrillo, Rector de la Universidad Nacional de México, inauguró el martes siete de septiembre, en el amplio Salón de Lectura de la Biblioteca Central de la Ciudad Universitaria, la exposición *Tres Siglos* (XVI, XVII y XVIII) *de pintura mexicana*, organizada por la Sección de Artes Plásticas de la Dirección General de Difusión Cultural, del propio Centro de Estudios, y montada por el museógrafo Carlos Fernández Serrano.

Esta exposición —en la que figuran cincuenta y cinco óleos, de los cuales 38 están ejecutados sobre tela, 10 sobre madera y 7 sobre lámina, en su mayoría provenientes de las Galerías de San Carlos y del Instituto Nacional de Bellas Artes—, es la primera de una serie encaminada a ofrecer a los universitarios y al público en general, una panorámica de las artes plásticas en sus diversas épocas y modalidades, en la forma más didáctica y clara posible. Las exposiciones serán complementadas a base de conferencias que ilustren los temas expuestos.



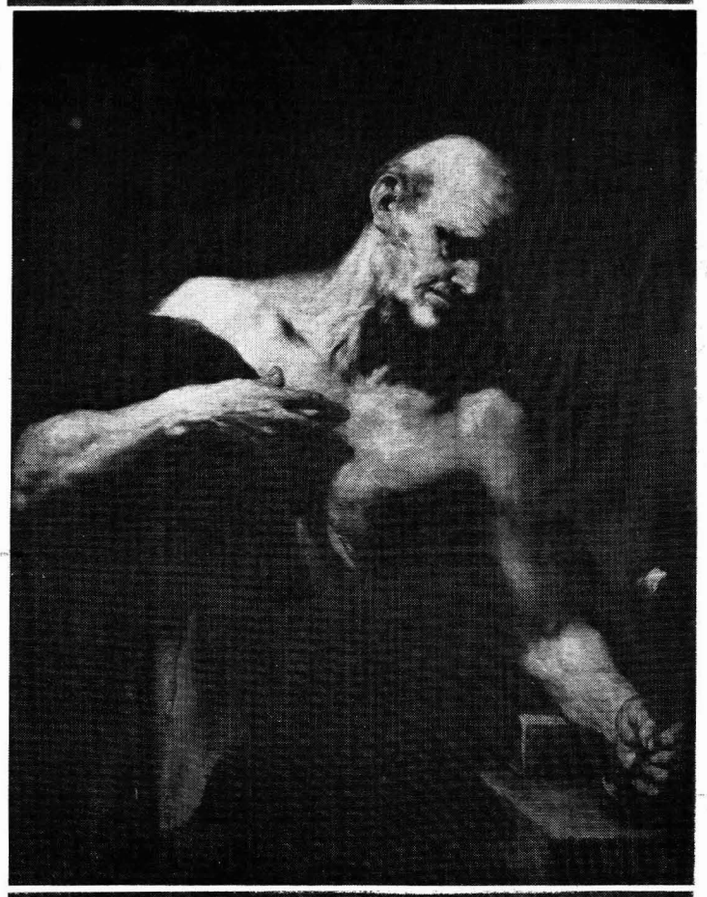
...la iglesia necesitaba la pintura para fines decorativos...

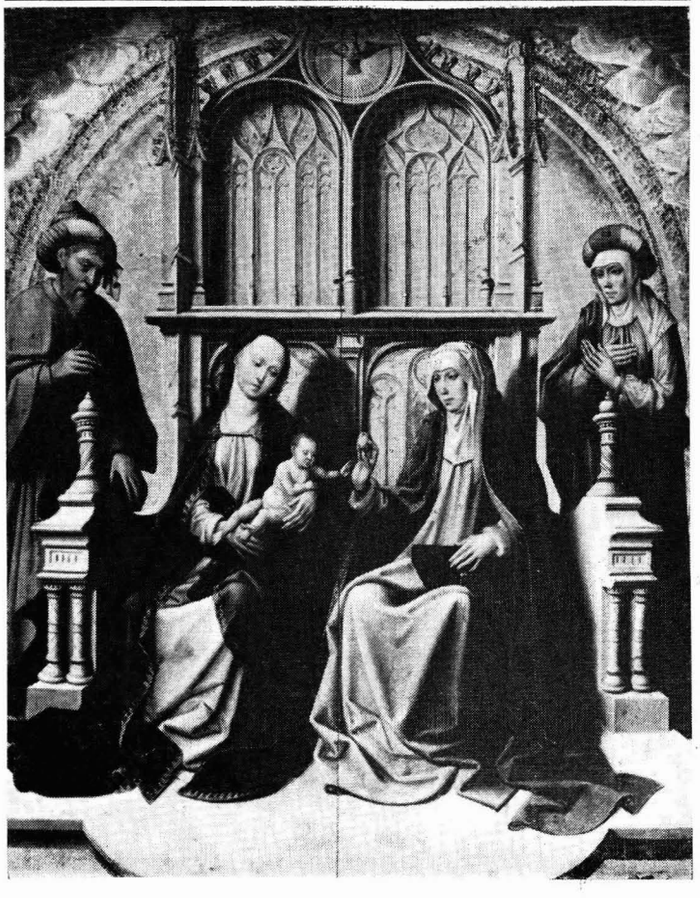
Dentro del acervo presentado, hay un lote —antecedente europeo— de trece cuadros probablemente realizados por El Tiziano, El Tintoreto, Luis de Morales (El Divino), El Españoleto, Murillo, Velázquez, Zurbarán y El Greco. Existen, además, dos óleos co-

rrespondientes a las escuelas de Westfalia y de David Gerardo, así como un cuadro atribuído a Martin de Vos y otro anónimo.

El resto pertenece al período colonial, y de él obtenemos la siguiente relación: Uno de Sebastián Perines, el primer pintor de fama mundial que aparece en México. Cuatro de Baltazar de Echave Orio, autor de los cuadros para el retablo de la Casa Profesa, a principios del siglo XVII, y los del templo de Santiago Tlaltelolco. Toda su obra, ingenua y rica, de pleno Renacimiento. Su pintura sensual, de perfección técnica, está desprovista de complicaciones espirituales. Cuatro de Alonso López de Herrera, excelente pintor que

floreció a principios del siglo XVII e ingresó a la orden de los dominicos. Cuatro de Baltazar de Echave Ibia, hijo y discípulo del primer Echave. Se caracteriza este pintor por el afán y delectación con que reproduce fondos de entonación azulada, algunos bellísimos. Su obra no ha sido descubierta sino hasta en los últimos tiempos. Tres de Sebastián López de Arteaga, de origen sevillano, introductor de la modalidad barroca en la pintura mexicana y autor de "La incredulidad de Santo Tomás", ejecutado, según la leyenda escrita en el cuadro, en cumplimiento de una sentencia inquisitorial. Tres de Luis Juárez, que en 1633 acabó de pintar





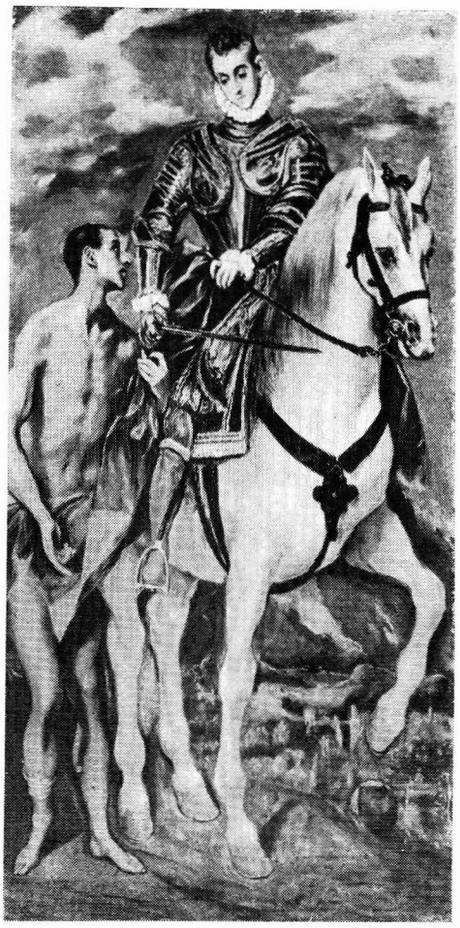
una serie de cuadros para el convento de La Merced, de la ciudad de México. Uno de José Juárez, uno de nuestros grandes pintores, hijo del anterior y discípulo de López de Arteaga. Su dibujo, a pesar del barroquismo, es de una precisión encantadora. Su hija casó con Antonio Rodríguez, dando origen este matrimonio a la dinastía de artífices Rodríguez Juárez, que empieza a principios del siglo XVII y concluye ya bien entrado el XVIII. Dos de Baltazar de Echave y Rioja, hijo del segundo Echave. No recibe las enseñanzas de su padre ni de su abuelo sino de López de Arteaga. De obra escasa, sus cuadros son sombríos, de fuerte claroscuro. Tres de Juan Correa, de los más famosos pintores de su tiempo; de obra numerosa y,

por lo mismo, desigual. Floreció de 1674 a 1714. Cuatro de Juan Rodríguez Juárez, que disfrutó de gran prestigio por el valor de su arte. Cuatro de Juan de Ibarra, que alcanzó gran fama en su tiempo, comparándosele con el Correggio y con Murillo. Tres de Miguel Cabrera, el más famoso pintor mexicano del siglo XVIII. Dos de Juan Patricio Morlete Ruiz, uno de los nombres de mayor prestigio dentro del grupo de Cabrera. Uno de José de Alcíbar, destacado también dentro del grupo cabrerista. Uno de Francisco Eduardo Tresguerras, famoso arquitecto guanajuatense que, aunque no fué notable como pintor, dejó bastantes cuadros. Y dos de Rodríguez Alconedo.

SAN MARTIN CABALLERO

FOLKLORE

Por Virginia R. R. de MENDOZA



EXISTEN tres santos a caballo a quienes el pueblo de México llama "los santos charros": Santiago, San Hipólito y San Martín Caballero. El nombre de los tres aparece consignado en el Martirologio Romano y tanto el primero como el tercero gozan de un gran favor. El primero aparece relacionado con la conversión de los indígenas al catolicismo, desde los días de la conquista el Apóstol Santiago participa en la rendición de los chichimecas de Querétaro lo mismo que en el ataque que hicieron a Guadalajara los indígenas del Mixtón; además desempeña un gran papel en las danzas de Moros y Cristianos, y se le atribuyen numerosas leyendas.

San Martín Caballero —que es el nombre con que se le conoce entre el vulgo— además de tener dedicados numerosos poblados y templos, ha pasado al folklore de México en aspectos muy curiosos, que son los que motivan este trabajo.

Conviene antes que todo, fijar la personalidad histórica de este santo; San Martín de Tours, de él se sabe que: Martín (nombre que significa consagrado a Marte, dios de la guerra), fué hijo de un legionario que hizo armas bajo el reinado del emperador Galerio, habiendo nacido en la pequeña población de Sabara, perteneciente a Pannopia, allá por el año 316. Uno de tantos cambios de guarnición llevó a su padre a Pavía, donde Martín aprendió los esplendores del culto cristiano, fijándose, a los diez años y con el consentimiento de su padre, en el deseo de formar parte de los catecúmenos. Enrolado a los quince años como hijo de veterano, se distinguió desde un principio por su valor y por la caridad que tenía para los pobres. En cierta ocasión, encontró durante lo más crudo del invierno, en las puertas de Amiens, a un desdichado casi desnudo. No teniendo nada que darle, San Martín se quitó la capa que llevaba, la cortó en dos con su espada y dió la mitad al mendigo. A la noche siguiente, se le apareció Jesucristo cubierto con el trozo de capa. Después de esta visión Martín solicitó del obispo de Tours, la gracia del bautismo. Cuatro años más tarde, habiendo obtenido permiso para separarse de las armas, fué en busca de Hilario, obispo de Poitiers, en 356, quien lo puso entre el número de sus acólitos.

Durante el destierro de Hilario, Martín fué a Pavía donde se convirtió a Jesucristo la madre del guerrero a instancias de éste, así como otras muchas personas.

En seguida se puso a combatir el arrianismo. Expulsado de Milán por los arrianos, vivió algún tiempo como solitario. Cuando supo Martín que Hilario había podido regresar a su diócesis en 360, regresó también él, fundando entonces un monasterio en Ligugé. Sulspicio Severo, testigo ocular refiere que San Martín resucitó en Ligugé, delante de numeroso público, dos muertos de dos días, uno de ellos converso a quien ni siquiera se había dado el bautismo todavía, y el otro, rico propietario de las cercanías, llamado Lupicino.

Ungido obispo de Tours, en 372, San Martín fundó un monasterio en Marmoutier, donde estuvo viviendo en unión de ochenta religiosos.

La Liturgia romana llama a San Martín el "maravilloso resucitador de los tres muertos". En efecto, dicen que cuando iba a Chartres, atravesó un poblado pagano y que tocado por las lágrimas de una pobre mujer que le presentaba el cuerpo inanimado de su hijo, resucitó a la criatura, delante de todos los del pueblo, cuya conversión logró.

Cada uno de sus pasos estuvo marcado por prodigios y conversiones; los ídolos, los templos de los falsos dioses y los árboles, objetos de supersticiones druídicas, desaparecieron en los alrededores de Tours, y otros lugares. Este gran santo murió el 11 de noviembre del año de 396, siendo ahora uno de los patronos de Francia. [1]

La leyenda del santo en Irlanda tiene otro aspecto igualmente interesante. El doctor O'Suilleabhaim, en el Instituto de Folklore de Indiana, E. U. A., refirió la siguiente:

La fiesta de San Martín es el 11 de noviembre, en una buena parte de Irlanda se celebra el 9 o el 10 del propio mes, y en ella tiene lugar un extraño rito que aún perdura. La víspera de la fiesta cada familia mata una gallina, un gallo o un cordero como sacrificio; la sangre del animal es rociada en los cuatro rincones de la casa y con ella se pone una cruz en la frente de cada uno de los miembros de la familia. Al día siguiente la carne del ave o del animal es comida en una especie de fiesta, y existe en aquel país una leyenda acerca de que San Martín fué muerto por trituración en un molino; en consecuencia, ninguna rueda de molino debe girar en ese día. Y es verdad que hasta tiempos modernos no puede trabajar ninguno de los molinos el día de la fiesta de San Martín, ni en tiempos viejos podía una rueda cualquiera girar el citado día. Ahora bien, la historia que relata la muerte del santo es verdaderamente curiosa y es probable tenga un origen muy lejano. Se dice que cuando San Martín llegó a Irlanda, ya que no es un santo del todo irlandés, lo hizo el día de su fiesta (parece que tuvo su fiesta antes de ser muerto) a un molino donde su dueño trabajaba con gran ahinco. San Martín le dijo: —Usted no debería moler tanto este día, porque es el de mi propia fiesta. — El molinero rápidamente respondió: —¿Cómo puede usted tener un día de fiesta propio? ¿No tuvieron todos los Santos un día de fiesta, justamente hace diez días? (La de Todos los Santos). Rápidamente el molinero le tomó por el cuello, le arrojó dentro del molino y lo trituró. [2]

Piensa el relator que esta celebración, así como su origen puede ser una fiesta de cosecha, como la que era celebrada en Babilonia y en el Medio Oriente. Existen descripciones de cómo las mujeres de aquella nación se sentaban y lloraban mientras molían su grano, porque el dios de la cosecha les había dado el alimento y estaba siendo triturado entre las piedras del molino. Además, esta leyenda puede estar mezclada con la de San Jorge de Capadocia, cuya túnica fué llevada a Inglaterra por los cruzados.

Las leyendas que sobre este santo circulan en México son más o menos como sigue: [3]

Se refiere que San Martín era un hombre muy rico y en una ocasión oyó decir al cura en el sermón que Dios daba ciento por uno. Deseando tener más bienes de fortuna, repartió todo su dinero entre los pobres. Cuando ya no le quedaba sino su caballo y su capa, yendo de camino encontró un buen día a un niño al que preguntó: —Dime, ¿dónde está Dios? A lo que él contestó: —Allá al frente, y señaló la iglesia.

Entonces Martín se dirigió al templo y en el altar vió un Crucificado y pensó: —Pero, ¿con qué me pagas si no tienes ni con que cubrirte? Abandonó el templo y al encontrar al niño otra vez le dijo: —¿Con qué me ha de pagar Dios si está desnudo? He dado todo y tengo hambre. El niño sacó de su morral un pan, lo dió a Martín y al comerlo éste quedó tan satisfecho como si hubiera asistido a un gran banquete. El niño le dijo: —¿No quieres que yo te pague por Dios? —Cómo, tú ¿pero con qué?, ¿cómo puedo esperar que tú me pagues? A lo que el pequeño respondió: —Venga usted para mi casa. Y lo condujo y encontraron un cuarto con mucho dinero, diciéndole: —Es tuyo, y Martín contestó: —No, con eso no me pagas, yo dí mucho más. Fueron a otra estancia mucho más amplia y con más ricos tesoros y Martín dijo al niño: —No, esto es mucho más de lo que yo dí; pues si quieres te daré una granja, y al decir esto le mostró el cielo abierto. Martín quedó deslumbrado por unos instantes, cuando volvió a la realidad se ha-

lló con que nadie de su familia existía, habían pasado varios siglos; entonces comprendió que le había hablado Dios en figura de niño y se hizo santo.

Mas entre las creencias del pueblo de México este santo goza de otros prestigios, que comprueban haber pasado la tradición de Europa a América en sus varios aspectos, pues San Martín tiene fama de caritativo y de socorrer a los pobres, existiendo la expresión de que parte la capa con los necesitados; pero además también protege las siembras y las cosechas. [4]

La generosidad que se le atribuye ha sido desviada por las gentes, el poder de proporcionar dinero mediante prácticas mágicas, da a su culto un carácter pagano en el que aparecen invocaciones, conjuros, oraciones y creencias supersticiosas. Todo lo cual aparece muy difundido por diversas regiones del país.

Entre las invocaciones se encuentra la siguiente:

San Martín Caballero,
a mis puertas te pido:
fortuna, felicidad y dinero.

Seguido del siguiente ritual: se riega hacia la calle, frente a la puerta de la casa, bastante agua bendita al tiempo que se dice:

Esta agua que yo te riego
se me convierta en dinero. [5]

Como ejemplo de conjuro aparece con objeto de hacer retornar a las personas y reconquistar su cariño:

¡"San Martín Caballero, tú que habitas por los campos tráeme a (Fulano) a pu-

... San Martín Caballero, protector del amor ...

ros caballazos... A Fulano de tal tráemelo, tráemelo, San Martín Caballero, rendido de amor ... !" [6]

Con apariencia cristiana, mezclada con verdaderas oraciones; mas con intención pagana y ritos para alejar el mal de las casas y obtener beneficios materiales existe la siguiente oración:

En el nombre de Dios Todopoderoso,
Señor San Martín Caballero,
saca la sal de mi casa,
dame suerte, trabajo y dinero.
Que esta agua que yo te riego
en las puertas de mi casa
se convierta en suerte, felicidad,
fortuna y dinero.

(Tres credos a la Divina Providencia). [7]

Parece que este taumaturgo ha sido adoptado por las mujeres de vida galante como patrono, para lo cual además de tener un lugar dedicado a su imagen, le ponen una lámpara de aceite, riegan agua a la puerta de sus casas y lo invocan en la siguiente forma: "¡*San Martín Caballero, dame amor y dinero ...!*" [8]

La imagen de este santo impresa en cromos a colores, representándole en su calidad de soldado romano, a caballo y partiendo su capa con un pobre, aparece numerosísimas ocasiones en repisas, arriba de las puertas de entrada, con una lámpara de aceite, en tortillerías, misceláneas y comercios en pequeño en los barrios populares, con la creencia de que obtendrán seguras ganancias.

1 *Novedades*, 11 de noviembre de 1944.

2 *Four Symposia on Folklore*. Edited by Stith Thompson. Bloomington, Indiana. Series núm. 8, 1953, p. 25.

3 Procede de Cerritos, San Miguel Allende, Gto., 1890. Comunicó: Manuel Guevara, 50 años. Recolec., en México, D. F., 11 de febrero de 1951.

4 Texmelucan, Puebla. Comunicó la señorita Natalia de 50 años. Recolec., agosto 16 de 1951.

5 Procede de Acámbaro, Gto. Severina López, 42 años. 30 de diciembre de 1946.

6 Procede de México, D. F. Comunicó: Amelia Ibarra, 30 años. Abril de 1940.

7 Hoja impresa con la imagen del santo.

8 Procede de México, D. F. Comunicó: Amelia Ibarra, 30 años. Abril de 1940.

ENTREVISTA CON ANGEL MARIA GARIBAY K.

(Viene de la pág. 4)

transmitir lo que hemos preparado. Fuera de México —después de la gloriosa obra de Seller, que abarca muchos aspectos de la literatura y que sigue teniendo vigencia en muchos puntos—, debemos mencionar como ejemplo de nuestros días, el gran trabajo de Charles E. Dibble y Arthur J. O. Anderson, de la Universidad de Utha, que están dando a la luz el Códice Florentino, en texto y versión, y llevan publicados en inglés seis libros de la gran obra de Sahagún. Hace poco nos consultaron a McAfee y a mí para el libro VIII (De los reyes y señores). Cada vez que tienen alguna dificultad, nos consultan también de Estados Unidos, Francia e Inglaterra. Leonhard Schultze y Walter Lehmann, en Alemania, han publicado excelentes estudios en esta materia: el primero, de la Universidad de Malburgo, el libro IV de Sahagún (comentario del Tonalamatl o sea el Libro de los destinos) y el segundo el Libro de los Coloquios, también de Sahagún, hallado en la Biblioteca Secreta del Vaticano. Ernst Mengin, en Copenhague, en su monumental recopilación de manuscritos americanos (Cuerpo de códices americanos de la Edad Media), lleva publicados cinco volúmenes de manuscritos mexicanos; por ejemplo, el manuscrito XXII —unos anales históricos de la nación mexicana—, de la Biblioteca de París, escrito en papel de maguey.

Para concluir la entrevista, el doctor Garibay nos habla de los trabajos que tiene entre manos, diciéndonos: "Fuera de la publicación de mi Historia, que estoy a punto de terminar, me propongo publicar, si hallo editor, una serie de textos en su lengua original, con su versión, introducción y comentarios. En el terreno del estudio personal, ahora precisamente estudiamos McAfee y yo el libro VI (retórica, filosofía y teología), de Sahagún, del Códice Florentino, cuya paleografía hemos terminado y estamos en la versión. Después intento la edición inglesa de mi Historia, que me ha sido pedida por tres editores. Aún no resuelvo a cuál darla. Además, en forma accidental, he sustentado algunas lecciones y conferencias sobre estos temas en la Universidad Nacional. No dejaré de mencionar la revisión de los mexicanismos del Diccionario de la Academia Mexicana de la Lengua, procedentes de lengua náhuatl, que he iniciado ya por encargo de la propia Institución, de la cual soy Individuo de Número.

"Como es poco el tiempo que puedo dedicar a esta parte de mis aficiones, pues tengo otras tareas de mayor importancia, cada vez será menor el tiempo que dedique a este renglón".

UNA FICCION DE JORGE LUIS BORGES

(Viene de la pág. 15)

de que todo está escrito nos anula o nos afantasma").

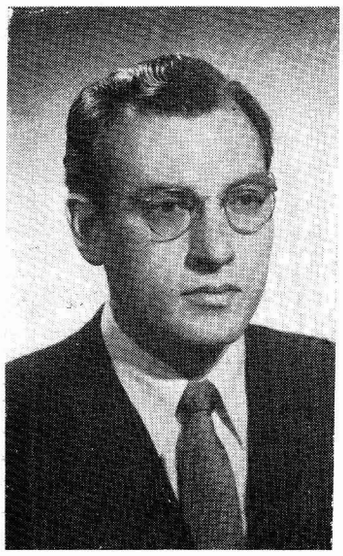
Este cuento de Borges es un ejemplo de su arte de escritor, insuperable en la capacidad de dar a una construcción metafísica o a un problema intelectual la vida de una "aventura" del pensamiento. Aventura en su sentido estricto: con todo su dramatismo, sus sorpresas, sus anhelos, sus desfallecimientos y sus fracasos. Recuérdese el utópico Hexágono Carmesí, el Hombre del libro, los inquisidores oficiales y los bibliotecarios, los peregrinos, los sectarios y los impíos.

La ironía se mezcla a veces con la tragedia y va desde la casi burda descripción de "un dialecto samoyedo-lituano del guaraní, con inflexiones de árabe clásico" hasta los títulos de volúmenes con imágenes superrealistas o creacionistas: "Trueno peinado" y "El calambre de yeso", subrayados por el comentario: "Esas proposiciones, a primera vista incoherentes, sin duda son capaces de una justificación criptográfica o alegórica ..." Y no falta tampoco la poética y levemente burlona alusión a Virgilio: "Miles de codiciosos abandonaron el dulce hexágono natal"... (*Dulcia linquimus arva*).

LA MUSICA

Por Salvador MORENO

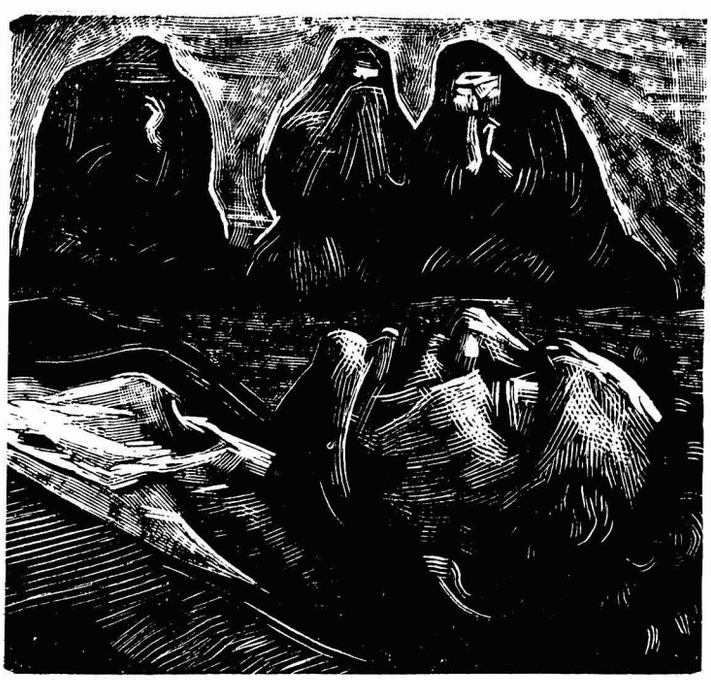
• *Silvestre Revueltas, Genio Atormentado,* por el doctor Guillermo Contreras. La aparición de un libro sobre la música o los músicos mexicanos es, o debiera ser, motivo de plácemes, ya que la bibliografía musical mexicana es casi inexistente. Un libro sobre Silvestre Revueltas resulta doblemente interesante, ya que se trata de un auténtico compositor, de un artista sincero, de un músico completo, hasta donde la época y la vida se lo permitieran. Pero no es ésta, al parecer, una biografía del atormentado compositor, sino más bien un estudio biotipológico, según declara el propio Contreras, y aunque ocupa solamente una tercera parte de la obra, notamos siempre, en el constante análisis y psicoanálisis que se extiende por toda ella, la preocupación y actitud del autor, que no son las del biógrafo, sino las del hombre de ciencia. El protagonista está visto de cerca, admirado, siempre comprendido, ya que Guillermo Contreras (hermano del violinista y compositor Salvador Contreras) lo conoció íntimamente. No se trata, pues, de un estudio gratuito, aunque quizás sí resulte excesivo, por referirse a un artista cuya



Juan Manuel Anzaldúa

música, poco escuchada, aún no ha sido impresa. Es posible que un día, habiéndose hecho, por fin, mayor justicia a la obra del compositor, y habiéndose escrito su biografía, este libro adquiera más significación y ocupe el lugar que le corresponde. De los grabados que acompañan el texto, el de Leopoldo Méndez es sin duda el mejor, el más sentido, el más fiel: Revueltas muerto y tres figuras, casi simbólicas, que parecen meditar, llorar y como aplaudir en silencio.

• Acaba de aparecer, editado por El Colegio de México, el primer volumen en la importante obra en curso de publicación de Adolfo Salazar, *La Música en la Cultura Griega* (después vendrán *La Era Monódica en oriente y occidente y los teóricos en la edad Media y del Renacimiento*). Este primer tomo, de cerca de setecientas páginas, dividido en dieciséis capítulos (con una sinopsis al principio de cada uno de ellos), sorprende a quienes saben que de la música de los antiguos griegos, apenas si se tiene noticia. En su Nota Preliminar el propio Salazar lo advierte, agregando además, que de los pocos teóricos del tema (once) no hay dos que se encuentren de acuerdo. Si el autor, que no pretende unificar criterios, se aventura con asunto tan problemático es, principalmente, por un prurito de historiador profesional. Coincidiendo con la publicación de este libro, acaba de llegar a México otro más de Adolfo Salazar, editado por la Revista de Occidente de Madrid. Lleva por título: *Conceptos Fundamentales en la Historia de la Música* y es según su autor, una refundición del publicado hace años, con otro título, por la Orquesta Sinfónica de México. Adolfo Salazar, que como es bien sabido, radica en México, acaba de ser objeto del homenaje de los críticos y musicólogos argentinos, por su libro *La Música de España,* editado por Losada, y considerado allí el mejor libro del año. (La foto de Adolfo Salazar que publicamos, fué hecha en Roma por el famoso representante de artistas, recientemente fallecido, Paul Bechert).



Silvestre Revueltas, por Leopoldo Méndez

• *El Centro de Compositores Mexicanos,* establecido en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales, inició su primera serie de conciertos. En el primero se escuchó el *Cuarteto Nº 1* de Revueltas y el *Cuarteto Atonal* de Carrillo, magníficamente interpretados por el Cuarteto Bredo. En el segundo merece consignarse la primera actuación en público de Juan Manuel Anzaldúa, que dirigió, con la Orquesta de Cámara, su *Divertimento* (estrenado por Herrera de la Fuente en el último concierto de esta orquesta en Bellas Artes). Este *Divertimento,* que no pretende ser otra cosa que lo que indica su nombre, nos pareció menos interesante que la obra suya presentada por la Orquesta Sinfónica Nacional el año pasado, en la que Anzaldúa se reveló como un auténtico compositor.

Adolfo Salazar

• La *Dirección de Difusión Cultural* de la UNAM organizó, con fines un tanto experimentales, algunos conciertos en la Ciudad Universitaria; para probar las posibilidades acústicas de los diversos auditorios, así como las de llevar a ese lugar un poco distante, al público de los conciertos. En uno de ellos participaron la soprano Thelma Ferrigno y la pianista Leticia Flores. En otro, exclusivamente el Trio Clásico de Alientos.

• El guitarrista *Gustavo López,* en sus tres recitales de la

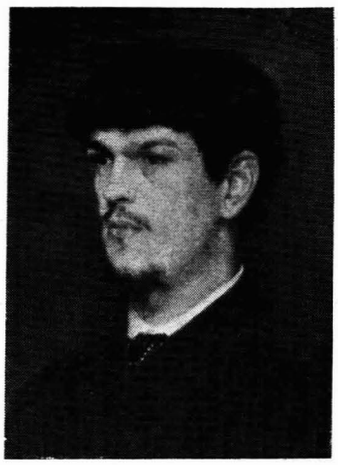
Sala Ponce, ha demostrado tener magnífica preparación para el concertismo. Capacidad respaldada, además, por un artista serio y verdadero.

• También en la Sala Ponce, y también en un recital de guitarra, escuchamos, en su primer concierto formal, a *Alberto Salas*. Lo primero que pudimos apreciar fué la calidad de su sonido, profunda y tierna, cualidad esencial para ser un buen guitarrista. Alberto Salas ocupará, en muy poco tiempo, un lugar envidiable entre los mejores de nuestros guitarristas.

• La Orquesta Sinfónica Nacional, inició su temporada de otoño con el músico húngaro Georg Solti; temporada de siete conciertos, dirigidos exclusivamente por él, lo que dará mayor cohesión y seguridad a la orquesta. Al escribir estas notas, la temporada se encuentra en pleno desarrollo. En el próximo número de la *Revista Universidad de México,* tendremos ocasión de referirnos a ella como se merece.

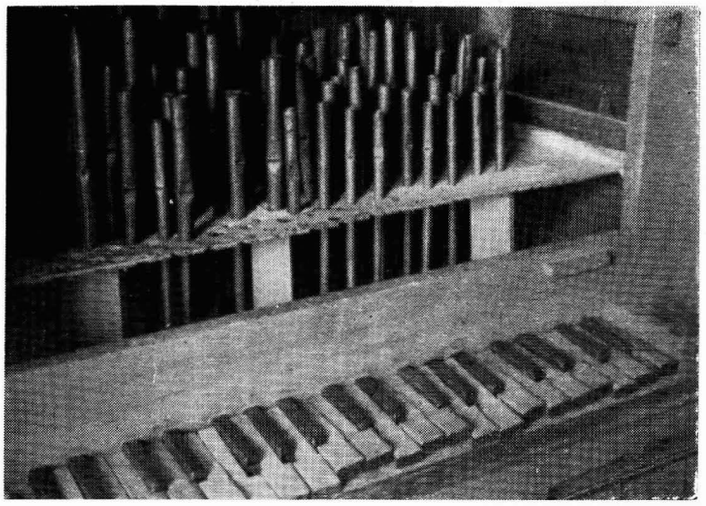
• Los tres primeros recitales de *Walter Gieseking,* el extraordinario de despedida (aunque en realidad todos los conciertos de este pianista resultan extraordinarios), y el dedicado a los estudiantes, del Conservatorio, han sido, sin duda, uno de los acontecimientos del año musical. El dedicado a obras de Debussy fué el de mayor transcendencia, ya que además de estar considerado Gieseking, con razón, su mejor intérprete, la música del compositor francés tiene siempre nuevas revelaciones para el auditorio verdaderamente sensible.

• La cantante norteamericana *Leslie Frick*, ofreció un recital de despedida antes de salir para Europa. Esta artista sabe verdaderamente cantar, es decir, tiene "escuela". La mitad del programa la dedicó a la música para canto en español. Su perfecta dicción, aparte de sus otras cualidades técnicas y artísticas, le valieron el aplauso unánime del público. La parte de piano estuvo a cargo del excelente acompañante Jesús Oropeza.



Debussy

• Para celebrar el primer aniversario de la *Revista Musical Partitura,* editada por un grupo de estudiantes de la Escuela Superior Nocturna de Música, se efectuó un concierto en el que participaron el pianista Ricardo Mungarro (uno de los principales animadores del grupo), Carmen Vela (que deberá encauzar mejor sus estudios, ya que posee magníficas cualidades vocales), el joven violinista José de J. Cortés (que deberá suprimir esa J inútil y estorbosa para su futuro nombre de cartel), acompañado muy bien por Luz María Aragón, y tres estudiantes de clarinete, futuros instrumentistas de nuestras orquestas.



Organo colonial mexicano (siglo XVII)

La inquieta Socorro Sala

• La soprano *Socorro Sala,* a quien nuestra Universidad ayuda con una pequeña beca para su sostenimiento en Roma, continúa estudiando, cantando, inquietando a cuantos la rodean y dando a conocer lo mejor de la música mexicana.

• También en Italia continúa la mezzo-soprano *Oralia Domínguez* quién acaba de grabar, junto con la Schwarzkopf, Di Stefano y Siepi, el *Réquiem* de Verdi.

• Otra cantante mexicana, *Margarita González,* gracias a sus posibilidades vocales, a su mucho espíritu, y a su calidad de artista, está logrando un lugar entre las mejores de Europa. En un concurso celebrado en Munich obtuvo, entre sesenta cantantes, el séptimo lugar, y en el importante concurso de Ginebra, el quinto.

• En la Universidad de Costa Rica, *Martha Arthenack,* ofreció un recital en el que, como ya es costumbre entre nuestras cantantes, una tercera parte del programa estuvo dedicada a los compositores mexicanos.

• Las principales conferencias sobre asuntos musicales en las últimas fechas se debieron al profesor *Ernesto Martín* de Colombia, quién bajo los auspicios de la Dirección de Difusión Cultural, sustentó en la Escuela Nacional de Música una sobre la música en su país, y un ciclo, sobre *El Romanticismo en las Sinfonías de Beethoven* (con reducción al piano de las partituras por el propio conferencista). La conferencia dicha por *Carlos Chávez* en la Asociación de Periodistas, sorprendió al auditorio por el tono filosófico, no empleado jamás por el maestro Chávez en conferencias anteriores.

• La *Sociedad Mexicana de Musicología,* que preside el Dr. Jesús C. Romero, anuncia un ciclo de siete conferencias para los cuatro miércoles de octubre y los tres primeros jueves de noviembre. Conferencias a cargo de los profesores encargados de cada una de las secciones de dicha Sociedad.

EL PEQUEÑO MUNDO

Tras ocho años de trabajo, el profesor Mauro Pellicciolli ha terminado la restauración de la "Cena" de Leonardo. Usó una laca nueva a base de hule.

*

Seguimos allí: Premios del VIII Festival Cinematográfico: Grandes premios a la película soviética *Amigos fieles* y a la norteamericana *La sal de la tierra.* Mejor actor, Charles Vanel, en *El caso Mauritzius*; mejor actriz, Rosaura Revueltas; mejor director, Alberto Cavalcanti, por *La canción del mar.*

*

En la Bouzaréah, cerca de Argel, se ha instalado un nuevo horno solar; cuenta con un espejo de 40 toneladas y servirá primordialmente para la fabricación de abonos químicos.

El señor Dbronrarov, Vicepresidente de la comisión científica y técnica de navegación cósmica del club central aéreo de la URSS, anunció que, de aquí a diez años, su país estará en la posibilidad de crear un satélite a la Tierra.

El ballet de la Opera de París va a Londres, mientras el ballet de la Opera de Londres va a París. Se entrecruzan Serge Lifar y Michael Somés, Yvette Chauviré y Margot Fonteyn.

Picasso ha expuesto una serie de matrices para cerámica, pintadas. Son, así, piezas doblemente originales, ya que tanto el dibujo como la leyenda se ven al revés. Todos los temas son tauromáquicos.

*

Se ha expuesto, en Santiago de Compostela, el "Codex calixtinus", escrito e iluminado en 1140 y los no menos famosos tapices de la "Historia de Aquiles", según Rubens, y el único ejemplar del "Hombre bebiendo en la fuente", según Goya.

*

Mientras tanto, el gobierno francés inauguraba, en Versalles, el mobiliario restaurado de los "petits apartements de Luis XV. La última en usarlo fué madame Du Barry.

... Este gigoló *resulta un buen chico...*

EL TEATRO

Por J. S. GREGORIO

SE representa *Gigoló,* pieza en cuatro actos de Paul Geraldy y Robert Spitzer, en traducción de Eleazar Canale M. Este traduce bien, aunque se dedica casi por completo al género chico. En esta vez, el nombrecito de la comedia no nos hacía esperar una excepción a la regla, ni su autor principal —Paul Geraldy— cuyo *Toi et moi* nunca nos ha interesado. Cuando vimos que el productor de *Gigoló* era un cronista social confirmamos nuestras sospechas.

La obra no nos desengañó; es una antigualla más o menos bien hecha sin ningún valor artístico. Ha sido montada con fines comerciales, el "selecto público" la aplaude día tras día; no cabe duda, cumple su cometido: proporciona ganancias. Además, la afortunada realización escénica hace de la necesidad virtud, sacando ventaja del foro reducidísimo y llegando incluso a la novedad de sustituir ciertos objetos de uso común por meros diseños de alambre, según la moda elegante impuesta por decoradores y "escultores". La dirección es ágil y las actuaciones entusiastas. En fin, si *Gigoló* no tuviera pretensiones de ser una obra teatral y fuera nada más una simple "revista" o *show* habría que aplaudirla. Pero no ocurre tal y esto es lo que importa.

¿Vamos a aplaudir una pieza sólo porque divierte a la "gente", o por una factura habilidosa que encubre un contenido deleznable? ¿Vamos a tener que coincidir con la Señora de Perengano y los cronistas que se extasían con las proezas amatorias de este *gigoló* que, después de todo, resulta un buen chico? No. La facultad de juzgar es uno de los atributos del ser humano —o debiera serlo— y su ejercicio contribuye —o debiera contribuir— a la realización del hombre. El éxito de obras de tercera categoría como ésta, y la proliferación de salitas por todos los rumbos de la ciudad con fines exclusivamente comerciales en nada beneficia al desarrollo del teatro en México. De ahí que se haga indispensable la creación, por parte de las autoridades oficiales, de una gran compañía nacional en donde tantos esfuerzos dispersos se disciplinen y se organicen, en donde la preocupación máxima sea de carácter *formativo.* Formar, eso es lo importante. Formar autores, directores, actores, técnicos; formar un público inteligente y sensible, capaz de dejarse conquistar por lo bueno. El teatro comercial crece demasiado. ¿Cuándo le hará contrapeso el verdadero teatro, el que, solemne o alegre, irradia potencia espiritual?

• MaríaTeresa Montoya ha organizado una breve temporada de homenaje a don Jacinto Benavente en el Teatro Ideal. He aquí un comediógrafo de poca aceptación en el medio intelectual y bastante alejado de nuestra sensibilidad. Ya se echaba de ver desde 1922, cuando llovieron las protestas en su propia patria porque le otorgaron el Premio Nobel de Literatura. Empero, no ha faltado quien lo comparase con George Bernard Shaw.

La copiosa producción de don Jacinto llena una época y tanto que, quizá por eso, nos parece hoy algo antañona. Sin embargo fué, según dice Azorín, "un escrtior culto, elegante, ameno", juicio revelador, pues trasluce a maravilla las virtudes de Benavente pero, también, sus innegables limitaciones.

La señora Montoya ha puesto *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán,* comedia en tres actos que escribiera Benavente hace unos treinta años y, por lo general, no incluída entre sus obras principales. A nosotros no dejó de interesarnos, a pesar de la actuación convencional —no tan criticable porque la pieza misma lo es— de la *troupe* montoyesca y de la pésima escenografía —el mobiliario, sobre todo— que se le atribuye a Julio Prieto. Como en otras piezas más recientes de don Jacinto los personajes son judíos. ¿A qué se debe? ¿Qué interés tenía Benavente en lo judío? ¿O quizás era para no ofender a los "cristianos"? Porque la tesis —cínica, escéptica, conforme al gusto de don Jacinto— choca con las buenas costumbres (creo que ya no hace falta poner *buenas costumbres* entre comillas). *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* sanciona el amor incestuoso de una pareja de medios hermanos, amor, o mejor, delito con atenuantes, es cierto, ya que ellos ignoraban su parentesco. El cinismo está en el compositor Werner (personaje caricaturesco de risa diabólica) que les da la bendición a sabiendas.

En la comedia no todo es desvergüenza. La conciencia de la crisis le imprime un sello especial dándole, mediante observaciones y requisitorias, una indudable categoría, lo cual constituye un rasgo que aproxima a Benavente con Shaw.

No andaba tan descaminado el escritor que los comparaba. Claro que el autor irlandés calaba más hondo, pero ambos tienen de común, también, cierto positivismo finisecular; poseen un espíritu laico, tienen algo de librepensadores, compartiendo, además, el amor por el teatro y la maestría técnica. Si Shaw es superior se debe a que insufla mayor vida a sus personajes. Los de Benavente, en cambio se alimentan de la retórica.

Una última palabra sobre la impreparación de ciertos viejos actores: Ricardo Mondragón, esposo de la Montoya, dice con toda tranquilidad "programa" en vez de "pogrom", término ruso conocido por todo hombre culto, cuyo significado se puede ver en cualquier diccionario enciclopédico.

• Vimos la reposición, dentro de la temporada 1954 de la Unión Nacional de Autores, de *La mujer legítima,* pieza en tres actos de Xavier Villaurrutia, muy bien dirigida por Luis G. Basurto. Encabezando el reparto se encontraban Anita Blanch —que la estrenó hace unos diez años— y Augusto Benedico. Ellos estarán muy bien en *Don Juan Tenorio* pero no en una obra de Villaurrutia. En cambio, Tara Mac Nair y Antonio Carbajal revelan grandes dotes, ella en ese papel que tanto nos recuerda a la malvada niña de *Infamia.* El mecanismo de esta obra de Lillian Hellman lo tiene la del poeta mexicano: la historia de una calumnia, los atisbos psicológicos. ¿Qué de extraño si Villaurrutia admiraba tanto a la Hellman? La construcción en ambos es excelente, pero, en *La mujer legítima,* no convence el final; el desarrollo de la pieza no hace explicable ese súbito entendimiento de los dos hermanos que pretende solucionar el conflicto, y solucionarlo casi amistosamente. El tono discreto y pudoroso de Villaurrutia contrasta con la aspereza de la autora norteamericana.

Alguien recordaba que *La mujer legítima* no agradó nunca a los jóvenes intelectuales amigos de Villaurrutia, pero, a nuestro juicio, es una obra que honra al teatro mexicano, sin que por ello la consideremos como extraordinaria. Villaurrutia era talentoso, hacía bien las cosas, pero nada más.

En esta ocasión la escenografía la arruinó un tanto. El retrato de la desaparecida debía constituir, mientras figura en escena, un foco de atención permanente, ya que sirve para explicar la conducta anómala de su hija Marta. Una pintura, o una fotografía mayor, de carácter diferente, hubiera sido lo indicado. La Madona que se entrevé exactamente en el centro se justificaría en otro sitio.

• En *Una ciudad para vivir* (ocho cuadros divididos en dos

actos, según dicen los programas), el productor Orive Alva y el autor y director Ignacio Retes se propusieron hacer más cine que teatro. La obra consiste en una sucesión de estampas simples y directas, sin atacar problemas de unidad o estructuración y sin preocupaciones por el material expresivo. A Retes le ha importado la agilidad cinematográfica y no el trazo de los caracteres o la arquitectura de las situaciones. Por eso, aun cuando la pieza tiene cierto contenido noble (la prefiguración de la ciudad del porvenir), no llega a sentar ninguna tesis y sí sólo a proporcionar una modesta salida al conflicto del protagonista que decide trabajar con sus manos para poder subsistir, abandonando el ingrato oficio de escritor.

En Retes volvemos a encontrar al director de amplia visión y proyección cinematográficas y a un autor menos vulnerable. *Una ciudad para vivir* es ante todo un triunfo escénico (plataforma giratoria en un foro no teatral), a pesar de los cambios de luces innecesarios y artificiosos y de los tropiezos de ciertos actores que decían "producción" en vez de "dirección" y se equivocaban constantemente.

EL CINE

Por FOSFORO II

• El cine: "Hércules sin empleo".

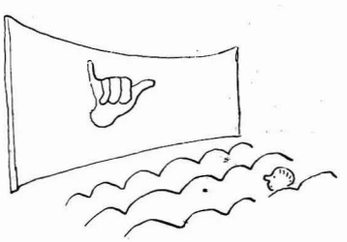
• La cinematografía ha logrado el milagro industrial de sanforizar, en menos de medio siglo, a varios millones de seres. Para mantener el ritmo equilibrado entre la mayor producción y el menor esfuerzo, el cine exige que el espectador no pueda ya estirarse ni encogerse. Ante una situación dada, llorar; ante otra, reír. Emociones de enchufe: la institución de las "estrellas". Ellas ayudan a captar, instantáneamente, toda una gama de estados de ánimo que ya no es necesario preparar, comprender, o vivir. Errol Flynn: valentía. Martine Carol: sensualidad. Eric von Stroheim: odio. Ann Harding: abnegación. Cada uno, es la oblea de acto puro. Cada vez que sus siluetas parpadean en la pantalla, toda circunstancia de lugar, tiempo, o lógica se suspende para que las virtudes y pecados capitales brillen, encarnados en quienes, hasta ayer, por completo ajenos a este destino emblemático del Siglo xx, prestaban sus servicios en la fuente de sodas, en el Uniprix, en la granja de Alabama.

• Andrés Henestrosa —Mark Twain de las letras patrias— dixit: Lo mexicano es lo crepuscular; luego Arturo de Córdoba hace el único cine de profunda raíz nacional.

• Ver para vivir. Vivir para ver. Los niños, señor, ya no leen a Defoe y Stevenson porque *ven* a Robinson y a Long John Silver en el cine, la televisión y los monitos. ¿Y no existe todo un cataclismo de revistas hechas para verse, no para leerse: Life, Look, Quick, Peep, Rip, Strip, la jitanjáfora de cemento? El reino del cine es el de los ojos, a expensas de cualquier otra percepción. Los ojos del público son los botones que el cine aprieta para generar su energía: en los noticieros, se chifla o se aplaude a un jefe de Estado, porque se le *ve*; en el Cinemascope, se desea a una mujer, porque se la *ve*. No se podría amar a las estrellas cinematográficas —*comme il faut*— en la oscuridad.

• Hollywood y el puritanismo: todas las cosas son obra de Dios, o del diablo.

• "La fábrica de sueños". Como el Gumbril de la novela de Aldous Huxley (a quien bastaban unas barbas postizas para sentirse El Hombre Com-

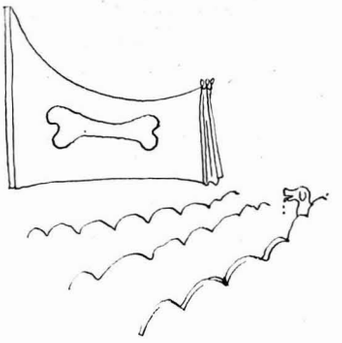


pleto) el cinemadicto penetra en la cueva oscura, pegajosa de novios y muéganos, y se convierte en gran gourmet, profundo catador, luchador heroico, amante prodigioso. ¡Cuántos cueros cabelludos, arrancados domingo a domingo en las polvosas praderas, no guardará en el armario!

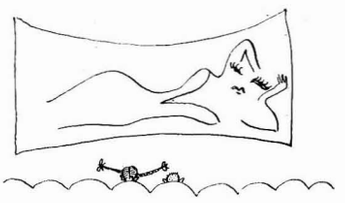
• Si Henry James hubiera otorgado al cine sus definiciones: "La mera encarnación monstruosa de inaudito resonante Ruido".

NOTICIERO

• *Kino-Pravda.* Piotr Ivanovitch se pasea, una espiga en el ojal, hierba rusa entre los dientes, a orillas del Volga. Los boteros cantan. Las robustas hijas del pueblo bailan. Un anciano mujik recita proverbios. Piotr Ivanovitch regresa a Leningrado e inventa la penicilina, la pintura al óleo, la granada de mano y la llave de sol.



• *Sol de Medianoche.* Es la noche de San Juan. Las señoritas suecas nadan desnudas, cabezas llenas de jacinto, en la laguna. Las familias protestantes espían detrás de las cortinas, escoba en mano.



• *De Sica Zavattini.* Llueve sobre el Trastévere. En una esquina, comitiva de curas en bicicleta se cruza con manifestación comunista. Un niño chupa desconsoladamente cáscaras de limón. Excursionistas franceses cantan "Alouette" cabe el Coliseo. Un burócrata pensionado se dirige al Montepío. Dos adolescentes enamorados arrojan centavos a la Fuente de Trevi. Un perro gime siguiendo la carroza fúnebre de su amo. Mujeres preñadas se arrojan al Tíber. Un banquero gordo se lima las uñas. Es la historia de un adulterio.

• *Café Dupont.* Mientras se desviste, Jacqueline decide que en toda confesión hay un elemento de voluptuosidad. Por eso, hay que confesarse en la cama. ¡Marranos! Ellos la arrastraron a ésto. ¡Qué habrá sido de Jack, el soldado americano que le regalaba cigarrillos en el pajar, allá, en Normandía?

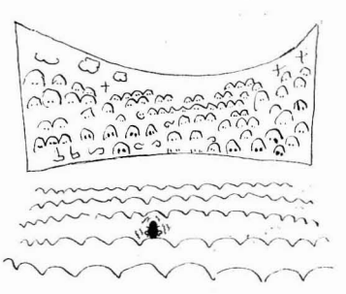
• *Big Ben.* Aparentemente, acaba de ser robado el Primer Folio de Shakespeare.

• *La jungla de asfalto.* Tony Sorrento es un muchacho rudo con corazón de oro. Cachetea a las chicas y a veces asalta bancos. Tony quiere un lugar en el mundo, ser un "big shot". Pero entonces recuerda a su madre. Como la de Whistler, Mom vive sentada junto a la pared, de perfil, y sólo habla italiano. ¿Cómo regenerarse, ser un buen americano? Tony construye un submarino en el sótano de su casa, se dirige al Estrecho de Behring y vuela todas las instalaciones militares que amenazan al mundo libre. Lo reciben en la Casa Blanca. La novia del barrio vuelve a abrirle los brazos. Toda la familia es objeto de un recibimiento con serpentinas en Manhattan.

• *Altos de Jalisco.* Nubes. Máximo y Magdalena se aman con pasión turbulenta. Pero sus familias sostienen un odio secular, viejo como los montes y el río. Más nubes. Magdalena es liquidada por su padre, El de la Voluntad de Hierro. Los indios se pasean con antorchas, estoicos. Máximo se lleva el cadáver de Magdalena a caballo, y las guitarras rasguean "El Jinete".

• Sine qua non: todo en el cine es previsible, pero todo debe aceptarse con sorpresa.

• Habría que investigar la relación profunda entre sexo e industria en el cine norteamericano. Estas texturas neumáticas, senos Firestone, sonrisas Neón, caderas General Electric, de las Marilyns, viven un poco de la mímesis con los muebles de cromo y los toldos de plástico, del estado de amalgama entre el hule y la carne.



• El cine casi nunca es arte porque no admite la recreación. No tolera otro contorno, otra configuración, otras sensaciones que los enfáticamente dictados en sus diez o doce rollos, proyección de 120 minu-

tos. No deja márgenes de conciencia al espectador porque éste —hombre o comunidad— no le interesa: el cine es para *el público*. El cine, dirigido al público, busca expresarse en sentido unívoco, sin posibles dudas o interpretaciones acerca de lo que quiere decir: este es el bueno y este es el malo; este pequeño montaje indica que nuestro héroe ha perdido la razón; este movimiento de cámara significa que tú, cretino de la fila H, debes prever un asesinato; este "close-up" de una flor subraya la intensa melancolía de nuestra heroína. Su filosofía es la de pan, pan, vino, vino. Y todo arte —la poesía, en primer término— vive de la significación múltiple, de llamar al pan guadaña, risa, piedra, de explotar continuamente en la sangre de la participación. De ser, un poco, riesgo, y también, responsabilidad: lo que nunca ha sido el cine.

• Ver de nuevo *El acorazado Potemkin* o *Un perro andaluz* es volver al tiempo de las promesas. No se les dé más rango que ése. Aquí están las pruebas. Mueran las promesas.

• Y el parto de las cámaras sólo dió a luz un bombín y un par de zapatos viejos y grandes.

• La idea de los Estados Unidos como lo inocente, lo puro, lo no-contaminado, es una de las norteamericanas centrales. Gran parte de su literatura podría resumirse en este sentimiento; el mismo Henry James, ¿no está enfrentando la inocencia —"vulgar" pero sana— de sus turistas norteamericanos, al refinamiento enfermizo aristocrático, incomprensible a la espontaneidad, del europeo? "God's Country" es un dato de conciencia inmediato, y conduce a la justificación, a la épica, al optimismo. La justificación requiere "villanos" que la sometan a prueba (El Gran Jefe Pies Morados, Pancho Villa, Kaiser, Gestapo, NKVD). La épica, da todas las soluciones de antemano (recompensas, castigos, las tropas de la Unión salvan las situaciones con cronómetro; todo criminal está sentado, ya, sobre la silla eléctrica). El optimismo vislumbra la perfección absoluta del mejor de los mundos. Gregory Peck derrota, *single-handed*, a las fuerzas villanas, extranjeras, mal vestidas, anti-higiénicas. El que la hace, la paga. Happy Ending.

• "Celuloide eres, y en celuloide te convertirás".

LIBROS

ALFONSO REYES

NATURALEZA DE AGUILA

Por Emmanuel CARBALLO

"Y hay naturalezas de águila, aves de presa del espíritu, poetas de alegría superior para quienes la felicidad es la belleza". Alfonso Reyes pertenece a este tipo de naturalezas. Al ponernos en contacto con su obra perdemos tierra; ya en las alturas, el cautiverio resulta, paradójicamente, beneficioso, nutricio. Pero toda lectura tiene final. La caída siempre que se trate de su obra será dolorosa: nuestra relación con él es indirecta, de lectores. (Y un lector siempre es una espera, una cosa pasiva condicionada en su existir a la aparición de un nuevo libro). Una solución ficticia para prolongar nuestra estancia en esa constelación de la Vía Láctea —El Aguila— consiste en tomar la parte por el todo, una obra —en este caso *El cazador**—por la vida, entablar conversación con ella: apócrifos Eckermanns con un Goethe ausente.

Toda comparación es arbitraria; entre nosotros, funesta. El pródigo siglo XIX mexicano sobreestructuró a sus escritores: Píndaros, Virgilios, Marciales... Pero hablar, asociándolos, de dos escritores de la misma familia —naturaleza—, es menos peligroso. Reyes como Goethe tiene tantas caras como géneros existen en literatura. Como el germano es un pedagogo, sin pedantería, porque nunca se lo propuso como meta; un alacrán hembra, entrañable alimento; el pastor —en lenguaje homérico— de la literatura de su país. A ambos se les acusa de un mismo vicio: el de perfección en la obra, el del excesivo aprendizaje, nunca colmado, en la vida. A Goethe nos lo presentan con una "vieja peluca" de cortesano; a Reyes, con una anacrónica túnica griega. Ambos tienen "que soportar cortesanías de monumento público". Goethe ahuyentaba a los inoportunos, "turistas del intelecto", "mostrándoles sus colecciones osteológicas"; Reyes, dándoles lecciones de cocina, hablándoles de su actual dieta, ambos, en primer término, permaneciendo con la "máscara oficial" o Goethe, en detrimento de la esposa de Eckermann, atrapó a éste entre sus garras, conversó en vez de escribir libros de notas. Reyes, cortés "como indio mexicano", respeta la tranquilidad de las mujeres: escribe libros de notas, carece de secretario. Goethe es, por extensión, una águila bicéfala; Reyes, una solitaria águila azteca.

El mejor elogio que de ambos podemos hacer —los panegíricos suelen ser contraproducentes— consiste en leerlos, signo irrefutable de la actualidad de un escritor.

La segunda edición de *El cazador* de Alfonso Reyes convida más a una descripción de sus excelencias, a hacer una breve antología de sus expresiones afortunadas, de sus ideas más jugosas, que a intentar una obvia valoración que, al declarar en tono ecuánime: "éste es uno de los libros más bellos y sugerentes que se han escrito en México durante nuestro siglo", no arrojaría más luz sobre sus méritos.

El libro se abre con una "divagación" sobre el tiempo: "hablar del tiempo es hablar de las grullas", del hombre: "¿Qué es el hombre? El hombre es un ser que habla del tiempo con sus semejantes", que habla de las grullas cuando es agricultor en la vida o en la literatura, asociándolas con la época propicia para arar; cuando es un aburrido ciudadano, el hombre identifica el tiempo con la política: "Las conversaciones del tranvía sobre la política se parecen, en este sentido, a las conversaciones sobre el tiempo: son una manera de salir del paso". Los políticos, a su vez, hablan de éste. "Es decir: de nada", burlando así a los que creen que conversan con sus amigos de los "secretos públicos". Aquí Reyes se burla de los filósofos: el domingo veintitrés de enero de mil novecientos trece —fecha en que escribe esta divagación— "el día amaneció despeinado y ojeroso".

Otro domingo, *Domingo siete* de diciembre del mismo año, le sirve de pretexto para hablar de la verdad y sus matices de mentira. A veces, la verdad resulta inoportuna y, lo que es más, innecesaria —como en el cuento que relata de Juanito y las brujas—; ansiar este tipo de verdad "es una inercia lógica, una solidificación del espíritu, y una falta de educación". A veces se presenta como una verdad a medias: "la de los políticos, la de los médicos, la de todo el que formula diagnósticos o dice la buena ventura por sociología, química, astronomía o quiromancia; la de los augures de toda especie, que ya en los dichosos tiempos de Catón soltaban la risa al encontrarse". "La verdad es, en esencia, un modo de oportunidad. Es, vista desde afuera, una adecuación.

—"Y, vista por dentro, un estado de ánimo, como la alegría o la pena —oigo decir al otro escéptico". Claro, el Alfonso Reyes de esta divagación es un frívolo para los que anuncian un porvenir mejor, para aquellos que están seguros de que la mejor de las formas de la vida es la presente. Los lógicos "mecanistas" le responderán, indignados, que "la verdad innecesaria es una verdad absoluta". El conoce de antemano la objeción, pero no le convenece: su ojo derecho se llama dogmatismo; su izquierdo, escepticismo.

La postura de Reyes en esta divagación se asocia con la que sustenta en *Un intérprete de Renán*. Así como Pierre Lasserre usó del autor de *La vida de Jesús* "como de un patrón para apreciar valores actuales", Reyes usa a Lasserre para insinuar la conveniencia de "apreciar —simultáneamente— el mundo desde dos opuestas perspectivas". Ilustra el comentario con una fábula: "Un hombre se propuso un día no tener ideas preconcebidas, no tener prejuicios; y este mismo día perdió la vista. Al siguiente se colgó de una sola idea, como desesperado, y fundó en ella todo un sistema del mundo: y siguió a ciegas. Al tercer día meditó en sus dos experiencias. Y como al hacerlo tuviera que confrontar la

* ALFONSO REYES, *El cazador. Ensayos y divagaciones* (1910-1921). Segunda edición. Tezontle. México, 1954. 216 pp.

desconfianza en todas las ideas —de la antevíspera— con la fe en una sola idea —de la víspera— recobró súbitamente la vista.

—"¡Eureka! —salió gritando a la calle—. Y de hoy más mi ojo derecho se llamará dogmatismo, y mi izquierdo escepticismo". Moraleja: "Vete a las antípodas, hijo mío".

En *Madame Caillaux y la ficción finalista,* Reyes reivindica el misterio, recuerda la sola verdad absoluta sobre la que se funda la naturaleza humana: "el hombre es inexplicable", incongruente; separa las pepitas de oro de los minutos lúcidos" de las incontables arenas de los "minutos ciegos". La mayor parte de los actos del hombre no están regidos por la finalidad: "Ni premeditación, ni no premeditación, ni ambas cosas a la vez, ni ninguna de ellas. Sino otra cosa. ¡La eterna otra cosa (oh hijos del azar y del misterio) que no nos es dable definir!" "Desconfiemos, pues: el mundo y nuestra conducta son incongruentes". La razón está de parte de los coros de Eurípides, no de la lógica finalista.

Sir Edward Gray y la tragedia del símbolo le sirve para contraponer el acto social con el acto revolucionario. El hombre en compañía de hombres es una avispa sin aguijón. Lo que dice no importa, es más, importa que no diga nada. El hombre del centro, cuyo papel consiste únicamente en ser símbolo, en encarnar a su grupo social, habla con un aire de "inmovilidad trágica": "el valor de sus palabras está en ser suyas, está en el poder sobrehumano del centro; que no presuma, pues, de sutil, de fantástico o de innovador. Merezca, en silencio, el honor de encarnar el centro; respete la invisible fuerza geométrica confiada a sus manos; domínese, castíguese, mátese". Lo que dice es "como el aire, invisible de puro ambiente. Cada una de sus palabras es neutra, y hasta la sintaxis que las liga está toda predeterminada. El oído se desliza, oyéndolo, sin tropiezos ni sobresaltos. Aseguro que hablaría con tono monótono y sin mover las manos: los ojos, cargados de vida, revelarían —a pesar de la serenidad de la boca— toda la tragedia de ser símbolo; de no poder tronar y estallar, de ser encarnación de lo fijo; de no poder crear ni matar, de ser la encarnación de lo eterno". Si el hombre del centro debe parecerse a los del círculo, éstos deben identificarse entre sí: "Ya no importa lo que seamos, lo que valgamos: para ser sociales, para conversar con los demás, hemos de ser como ellos, parecernos a todos. Hacerse sentir es ser grosero. ¡Ay del que quiera hablar como lo que es! Ni al más fino y depurado escritor toleraría la sociedad un modo distinto de charlar. Un hombre puede escribir, si quiere (¡oh solitario milagro de escribir!), que gusta de la aventura; pero las Furias Sociales no le pueden consentir que sea aventurero. Al llegar al círculo, tiene que neutralizarse, escondiendo a punto su aguijón. Si le toca el centro del círculo, llorémosle ya como lloraríamos al amigo convertido en estatua".

El grupo humano en que vive Alfonso Reyes trata de convertirlo en el hombre del centro, quiere que lo encarne como símbolo. Pero el hombre del centro, por definición, es el que más se parece a sus semejantes, el menos personal; sus actos siguen la corriente, nada tienen de revolucionarios. Reyes no posee la facultad mimética, es uno —individual— en la obra y en el obrar. No es —como quieren los "alejandrinos de todas las épocas" — "un manso y aseado cordero"; por el contrario, es una "hermosa bestia de la tierra: el hombre desnudo"; "representa la existencia humana en su crudo aspecto de problema, de asombro, de guerra y de símbolo confuso".

En el ensayo *De la lengua vulgar,* Reyes parece responder a los que lo atacarán, cuando aparezca *El deslinde,* de no usar una terminología más coherente, precisa y científica: "¡Oh, no me deis a mí tales lenguajes como el de la filosofía moderna, que consta de meras voces artificiales y casi idénticas en todos los idiomas del mundo! Este *esperanto* de la filosofía podrá ser muy lógico, mas no es lenguaje". Reyes es un hombre revolucionario que lucha con el lenguaje, un poeta —en prosa y en verso— que rescata las palabras de su función de "clisés", convirtiéndolas en vida, en bulliciosa sangre de su obra. (El hombre del centro —conviene aquí insistir en él— se expresa con cadáveres, utiliza el esperanto).

"La lectura monótona —dice en *La lectura estética*— es el ritmo neutro y adecuado para la fácil comunicación de las ideas. Los trozos recitados con énfasis salen afuera sucios con ese tamo, ese flogel o pelusilla de la pasión". La lectura monótona se identifica con la lectura estética porque no trata de persuadir, de demostrar: apela a la inteligencia de los hombres, no a su pasajero entusiasmo. La lectura enfática "es inmoral; busca la victoria". "Es una de las formas posibles del engaño". Necesita para triunfar de la persuasión sensible o emocional de sus lectores: intenta demostrar. La lectura monótona "es la lealtad del lector: a través de ella, parece que la obra leída resuena por su sola virtud. La lectura enfática pertenece aún a la era de la onomatopeya; no así la monótona, que es la propia de la cultura. Si aquélla es asiática, ésta es ateniense". El énfasis es patrimonio de la oratoria; la monotonía de la lectura estética.

Alfonso Reyes suele publicar sus notas con el título de *Epílogos* (Ver *Epílogos de 1953.* Revista *Universidad de México,* Vol. VIII, Nº 6, febrero de 1954). En el ensayo *Los libros de notas* nos habla de otro escritor que hacía lo mismo: "Rémy de Gourmont solía publicar sus libros de notas bajo el nombre griego de *Epílogos".* En este ensayo, además de citar a un escritor que lo antecedió en publicar esta clase de libros, se refiere a la causa que los origina: "Los libros de notas —pulso febril del tiempo— serán la literatura de mañana, y ya casi son la de hoy".

Entre las clasificaciones que usa en *Temperamentos de escritor* encontramos dos, para nosotros fundamentales: Escritores que escriben y escritores que no escriben. En México para adquirir la ciudadanía literaria, los escritores deben pertenecer a la segunda categoría: constituye un acto social puro. Un escritor que no escribe complace a todos los de su oficio: "En ese: la tranquilidad de todos reposa en ese". Puede —"el que más se parece a todos resulta el primero"— llegar a la Academia de la Lengua. Cuando este tipo de escritor quebranta los sabios preceptos —en el ensayo *Los orígenes de la guerra literaria en España* se encuentra un ejemplo magistral— se le aplica "ese delicado procedimiento, corona de la destreza y la discreción, que hoy conocemos con el nombre de la *conspiración del silencio".* El santo patrono de la literatura mexicana debería ser —de ser alguno— Juan Alfonso de Baena, el del Cancionero, creador de este sutil procedimiento. El ejemplo que es peligroso seguir, el del propio Alfonso Reyes, el escritor mexicano que más escribe, que más enemigos tiene.

De las citas es un ensayo en el que Reyes nos confiesa cuándo y por qué usa las comillas: "De mí diré que sólo siendo indispensable las uso —las citas—, porque han comenzado a avergonzarme: son el signo de lo no incorporado, de lo yuxtapuesto, de lo que no sabemos; ellas sirven admirablemente para exhibir el cuerpo extraño incrustado en nuestro organismo. No puedo pasarlas: me punzan en la garganta como los mosquitos en el vino de que se quejaba Quevedo". Previamente, y de modo genérico, había afirmado: "No se debe citar para ennoblecerse con la cita, sino para ennoblecerla".

Mrs. Amyot, protagonista de un cuento de Edith Wharton, ha legado a la posteridad su nombre, símbolo de la inexactitud. Poseía dos "dones fatales: una memoria genialmente obtusa y una extraordinaria fluidez verbal". Todo lo recordaba, pero lo recordaba a medias. "El amiotismo es nuestra ley: errar es de humanos". "La inexactitud no es siempre fruto espontáneo. Soberbia flor de invernadero, es hija del leer y del escribir, y pudiera representársela como un hombre que hojea un libro de prisa. La cultura produce primero, y después se pudre: de aquí la inexactitud".

Montaigne y la mujer posee una de las más certeras imágenes del autor de *Los ensayos*: "Visto así, en conjunto, parece indudable que Montaigne es un ejemplo más de esta especie de desamor que acompaña siempre al egoísmo". Cree, refiriéndose a los *Ensayos,* "que no hay mejor medio para ignorar la fisonomía de un hombre que conocerlo por milímetros".

La cuarta y última parte del libro está formada por *Unos manuscritos olvidados.* Reyes dedica estas páginas a Jesús Acevedo "que sonreía tan amablemente cuando lograba sorprender, como en una vislumbre, el alma confusa de sus amigos". Acevedo ya nos era rostro familiar, es uno de los personajes, junto con Carbonel, de *La entrevista* de *El plano oblicuo* (1920). La narración es autobiográfica. Acevedo aparece en ella disfrazado, se apellida Robledo. Es aquí, como lo pinta la dedicatoria de *El cazador,* un ser "ávido de almas". Aparte de que sus rasgos espirituales coinciden en la ficción y en la vida, Reyes lo delata —página 39— cuando lo nombra por su propio apellido: "Acevedo ya le ha entendido, y corta como un rayo"... Líneas después el error se subsana: de nuevo vuelve a ser Robledo. Un descuido momentáneo del autor ofrece la pista de este curioso dato.

(Pasa a la pág. 32)

FERDINAND ZWEIG, *El pensamiento económico y su perspectiva histórica.* Breviarios, 93. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 216 pp.

El material que ofrece la experiencia de la época mercantilista, dice el autor al principio, es lo que constituye actualmente el mayor interés de nuestra generación. Cada generación comprende profundamente unas épocas y se distrae en ellas sin alcanzar de otras más que un conocimiento superficial. De esta manera, el autor hace ver cómo, un determinado momento histórico, puede recobrar a veces la atención de los investigadores. La escuela canonista de la Edad Media, por ejemplo, caracterizada por la doctrina de *iustum pretium* y *iustum salarium*, ha dado lugar a nuevas consideraciones. La escuela socialista, que solía ser considerada como perteneciente a los estudios políticos y sociales, ha tomado hoy gran importancia a los ojos del economista moderno, y la ayuda prestada en los últimos tiempos, por la escuela marxista, para llegar a una mejor comprensión de la economía monopolística tan relacionada con el supuesto de la lucha de clases, ha contribuído a fortalecer esos lazos entre la economía y la escuela socialista.

Más adelante, y para mostrar el sentido de la preponderancia histórica de los pensadores, Zweig establece comparaciones entre algunas figuras del pensamiento económico. Hace ver cómo, vgr., aunque Carlos Rodbertus esbozó primero que Marx la tesis del socialismo científico y la ley de la plusvalía, éste tiene una importancia fundamental; porque, para la permanencia histórica de un pensador, lo que cuenta es la medida de su influencia y no necesariamente la originalidad de pensamiento.

Se destaca en la obra la sección referida a los pensadores inmediatamente relacionados con Carlos Marx. En la parte dedicada a Lenin se plantean con claridad las circunstancias de la actitud de este personaje y se muestran las principales facetas de su pensamiento. Desgraciadamente esta sección se ensucia al final con el agregado, tendencioso y un poco risible, de una conversación imaginaria que el autor entabla con Lenin quien, actuando allí de acuerdo con su posición imaginaria, habla de *corrupción* del Estado ruso, de *chauvinismo social* y llama estúpidos a nuestros contemporáneos soviéticos. Algunas frases como "sólo los que sufren pueden renovar el socialismo", dan una impresión curiosa puestas en boca de Lenin. Zweig sigue aquí, en suma, la misma técnica de Renan que, al hablar de Cristo, lo presenta como un hombre limpio y magnífico, pero ataca seriamente a los cristianos.

E. L.

MARIANO RUIZ-FUNES, *Criminalidad de los menores.* Imprenta Universitaria. México, 1954. 400 pp.

Esta obra cuyo tema tanto preocunó siempre al doctor Mariano Ruiz-Funes, con una nota preliminar de Julián Calvo y un breve prólogo del autor, después de una *Introducción* que comprende los dos primeros capítulos: *Interpretaciones genéticas* y *Clasificaciones de los menores delincuentes*, desarrolla la etiología de la delincuencia del menor en los siguientes intitulados: *El medio ambiente, El cinematógrafo, El medio familiar, La profesión, La escolaridad, La vagancia, La herencia, La edad, Factores psicológicos, Enfermedades físicas, El alcoholismo, Las enfermedades mentales, El sexo* e *Interpretación etiológica de la delincuencia de los menores.* A continuación aborda lo que a nuestro entender, sin menoscabo del valor científico de lo anterior, contiene el mensaje fundamental del libro: la parte llamada *Problemas penales y criminológicos*, donde a través de varios capítulos ofrece metódicamente un panorama de la delincuencia del niño y del adolescente, para concluir propugnando una nueva manera de ver tal realidad, a la luz del amor y la comprensión, pues, citamos textualmente al maestro, *el menor está fuera del derecho penal.* Las siguientes páginas las dedica a la *Jurisdicción de menores* y al estudio de *Un Código del menor*, enunciado sobre la base de la más elemental justicia, que no nos permite tomar como decisiva la conducta criminal del menor para castigarla, pues solamente es episódica y, por lo mismo, susceptible de prevención, o cura, pero no de condena penal. Para terminar, enfoca la actualidad de la delincuencia de los menores, agravada después de la última conflagración mundial, ilustrando su acierto con multitud de estadísticas e investigaciones realizadas en tal campo por eminentes estudiosos. Una extensa bibliografía cierra el libro, uno de los más importantes que se hayan escrito sobre tema tan trascendental.

A. L.

V. GORDON CHILDE, *Los Orígenes de la Civilización.* Breviarios, 92. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 291 pp.

Uno de los objetos primordiales de esta pequeña obra es la de indicar que la historia justifica aún la confianza en la idea de progreso, cuando es enfocada con un criterio científico, o sea impersonal, objetivo. "La actitud científica se muestra, [dice el historiador Gordon Childe], en el hábito de formular juicios imparciales sobre los hechos, dejando a un lado los sentimientos personales". Con la historia no debe ocurrir lo que a Don Quijote con el Retablo de Maese Pedro. Hay que ser un espectador, tener la conciencia de *estar sentado en la butaca.* Por esto, agrega el autor que "la importancia atribuída por los hombres de ciencia al número y a la mensuración, no deja de tener relación con la exigencia de adoptar una actitud impersonal. El número, como siempre, condena lo humano al ostracismo. La tarea que el historiador debe realizar tiene que ser, como se deduce de lo dicho, un destacar lo significativo, lo esencial del progreso y no confundir los adelantos con las regresiones. Si el historiador limita su perspectiva a períodos breves, los altibajos parecen más notables que el progreso. Hay que tener, entonces, una visión amplia. Todos estos propósitos los realiza con acierto V. Gordon Childe.

E. G. R.

GUSTAV BARTHEL, *Historia del arte alemán.* Breviarios, 87. Fondo de Cultura Económica. México, 1953. 252 pp.

El autor de este tratado se preocupa por deslindar los cambios que tuvo el arte alemán en las etapas de su desarrollo: la situación geográfica y la historia de Alemania son las causas de que su arte esté íntimamente unido al movimiento artístico europeo; el arte alemán siempre ha estado en lucha entre lo propio y lo extraño; esfuerzo que se puede compendiar en la frase de Goethe: "muere y realízate", que cada época ha seguido con provecho. 1) Cuando Carlomagno logra la unidad política y religiosa de su imperio, nace el arte occidental: el nuevo espíritu cristiano adopta las formas de la antigüedad. 2) El arte otónico, en su contemplación de lo divino relega las formas clásicas; encuentra sus propios materiales expresivos que servirán de base para la futura grandeza del arte alemán. 3) En las épocas sálica y estáufica la arquitectura y la pintura alcanzan una gran perfección formal. 4) En Alemania se impuso el goticismo, pero se le imprimió un carácter propio. 5) En la alta Edad Media el "estilo blando" tiende a representar la realidad, en oposición a la tendencia anterior espiritual y abstraccionista. 6) En la generación clásica, rica en número y calidad de artistas, se destaca Durero, quien encarna el espíritu humanista del Renacimiento. 7) El arte alemán tarda mucho en asimilar el influjo italiano, pero aunque tarde lleva al barroco a su más alto grado de perfección. 8) El siglo XIX aspira a lo inalcanzable y el actual busca en el arte abstracto nuevas perspectivas.

C. V.

A. S. TURBERVILLE, *La Inquisición Española.* Breviarios, 2. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 154 pp.

Este libro de Turberville, que alcanza ya la tercera edición española, permite pasear a grandes trancos entre las motivaciones religiosas y políticas que, en España, dieron sitio al surgimiento de la Inquisición.

Con ecléctica pero aguda mirada, el autor revisa el curso de los procedimientos inquisitoriales, el carácter de la organización y la posible veracidad de sus cronistas.

El largo período de muerte a los herejes, se inició en España el 6 de febrero de 1481, día en que se llevó a cabo el primer auto de fe con la quema de seis personas. Turberville apunta que, al principio, las quemas fueron mucho más numerosas, pero como entonces no se llevaban estadísticas, es difícil tener una idea del número de personas que se purificaron en la hoguera. Mientras algunos cronistas como Pulgar, secretario de la reina Isabel, dicen que el número de herejes sacrificados llegaba a 2,000, otros, como Llorente, señalan un increíble total de 32.000 casos de *relajación en persona*; pero Turberville anota que los sistemas de cálculo de Llorente resultan siempre fantásticos y sus cifras invitan a la duda.

Todo el manejo inquisitorial se muestra en el libro. Se ve cómo, por ejemplo, aunque la Iglesia "no puede derramar la sangre de sus hijos, ni aún la del más reacio" los inquisidores pudieron salvar este obstáculo dejando simplemente la ejecución del reo al Estado. Turberville hace notar que semejante ardid, no libraba a la Inquisición de la responsabilidad ética, pues el veredicto de "relajación" que el Estado traducía en sentencia de muerte, era transmitido por medio de un eufemismo (relajación) universalmente entendido y cuando el Inquisidor dictaba la pena conocía perfectamente su equivalencia. De igual manera se relatan los abusos de que el pueblo español era víctima: el más insignificante agravio personal contra un funcionario de la Inquisición se consideraba un acto herético, y el culpable era castigado por cometerlo.

Al final de la obra se discuten las defensas que hicieron de la Inquisición española hombres como De Maistre, Balmes y Menéndez y Pelayo. Estos hábiles defensores aceptan por ejemplo que la Inquisición utilizaba normalmente la tortura, pero al hacerlo no hacía sino seguir los procedimientos en boga de la época; todavía en el siglo XVII los tribunales de España tenían el saludable hábito de aplicar las "empulgueras" y la calza.

Turberville rechaza a estos abogados haciendo notar que, aún los más celosos defensores de la Inquisición, no pretenden hoy en día justificar todos sus actos. Al final señala las horrendas lacras de la Inquisición que "tendió a falsear los valores morales" y prolongó el castigo de los sentenciados, a generaciones de descendientes que se suponían manchados por la "mala sangre". Pero también se reconoce en el libro que la Inquisición no fué la única culpable de los espantosos desenfrenos a los que se llegó en España en el intento de proteger la ortodoxia. No todos los funcionarios de la Inquisición fueron indignos y crueles, muchos de ellos obraban convencidos de su santa actitud. Sólo un formidable equívoco general hizo posible tal vez la consumación de los horrores inquisitoriales.

E. L.

MANUEL DURÁN. *Ciudad asediada.* Tezontle. México, 1954. 95 pp.

El poeta español Manuel Durán, nos entrega en su *Ciudad asediada* un haz de poemas que giran alrededor de un tema citadino. La "Calle del centro", "Los puentes", "El banco en el jardín", "El vagabundo", "Rascacielos", "Anuncios luminosos", etc., nos muestran una ciudad en todas sus facetas. Hay una frecuente combinación lírica entre lo mecánico —el tranvía, los elevadores, los anuncios luminosos— y los elementos poéticos tradicionales —el crepúsculo, los pájaros, el silencio—. Se podría decir, por ello, que este libro es una especie de fábrica —con sus fundiciones, sus máquinas, su grasa y su ruido— de palabras hermosas, un tractor de pétalos o un camión de espuma. Se nos habla de:

"... la cólera de los trenes
que pasan, heridos, a lo lejos".

O de:

"... los horribles huecos
que son todo lo que queda cuan-
(do desaparece
un ser amado".

Además de lo mecánico que los ojos del poeta descubren en la ciudad, Durán halla en ésta, también combinada con elementos sentimentales, la cotidiana procesión de vendedores de periódicos:

"El vidrio empañado del hori-
(zonte
vibrará ahora con los gritos
(de los vendedores de
(periódicos".

O percibe el vagabundo que espera:

"llegar al reino del Gran Men-
(drugo y la Cáscara Eterna".

Manuel Durán tiene una característica que le da un carácter especial a sus poemas: una frecuente nitidez. Sus poemas, en brazos de la fantasía, no dejan casi nunca de tener un sentido objetivo. Da, por así decirlo, un tratamiento solar a los paisajes citadinos, ve en pleno día no sólo las plazas, las

calles, los rascacielos, sino también la noche, la niebla, la oscuridad. Si Manuel Durán no se distingue especialmente como poeta creativo, como poeta que desordene de manera extraordinaria la realidad, sí es, en cambio, un poeta que entra a la caverna de la poesía actual con la antorcha saludable de la claridad.

E. G. R.

LUIS GARRIDO, *Alfonso Reyes.* Colección Cultura Mexicana, 12. Imprenta Universitaria, México, 1954. 120 pp.

Alfonso Reyes en su larga carrera cuenta con una obra numerosa y espléndida, sus títulos acusan la más variada actividad literaria. En su *Obra poética* (1952), en la que aparecieron poemas fechados dentro de un extenso período que se inicia en 1906, confirmó su gran calidad de poeta; unas veces hermético y otras accesible, pero siempre demanda la atención de los lectores; sólo ofrece esencias. En sus ensayos aporta algo propio, su sensibilidad, la que no discrimina —como en la mayoría— a su intelecto bien dotado; sus facultades nunca se contraponen, sino que se asocian con la fortuna de un hombre renacentista que pone alma y cuerpo en cada una de sus palabras. Prefiere el cuento a la novela; en esta forma sintética también imprime el espíritu moderno de lo esencial. Los escritores jóvenes mucho aprovecharán estudiando atentamente la obra y la vida de Reyes, quien en repetidas ocasiones ha expresado la esperanza de que su fidelidad a las letras sirva de ejemplo a los jóvenes.

C. V.

MAX AUB, *La poesía española contemporánea.* Imprenta Universitaria. México, 1954. 230 pp.

A Max Aub le duele España. Es el mal de Unamuno. Pero a Max Aub le duele toda la Tierra, el suyo es un dolor que sólo tiene su llaga principal en España, porque su generación estuvo allí en el momento de la herida cuando, como decía Lorca, España era el único país del mundo en que la muerte era espectáculo nacional.

Y aquel dolor, que muchos llevamos dentro con mayor o menor dignidad, sirve con frecuencia a Max Aub para medir la estatura de los poetas pero, a veces, su valoración es un tanto injusta. De Manuel Altolaguirre, por ejemplo, se dice en este libro que "tiene un pequeño venero de poesía", que "tiene un donaire infantil de *prontos*, por lo que sus mejores versos son casi siempre los primeros de sus poemas". Esto no es acertado; Altolaguirre es uno de los más nítidos poetas españoles contemporáneos, y algunos de sus poemas alcanzan tal unidad que no es posible decir, como no sea con un criterio formalista, que sus mejores versos son éstos o aquéllos. Hay que fijarse en ese mismo poema que Max Aub incluye en su libro. Hay que recordar aquel otro que empieza: "Mírate en un espejo y luego mira / estos retratos tuyos olvidados. / pétalos son de tu belleza antigua, / y deja que de nuevo te retrate / deshojándote así de tu presente, etc. Los poemas de Altolaguirre adquieren rara vez ese tono esotérico de algunos de León Felipe.

Para Max Aub hay grandes y buenos poetas: y entre los grandes que no siempre son muy buenos tiene, por cierto, a León Felipe y a Unamuno; entre los buenos a Manuel Machado; entre los buenos que a veces son grandes a Juan Ramón y entre los grandes que, "cuando se les acopla el verso" son buenos, a Antonio Machado. Con los ejemplos es siempre difícil estar absolutamente de acuerdo, pero cuando dice Max Aub: "El mundo lo han hecho, lo han plantado los grandes poetas, y los buenos poetas lo han adornado", basta encarnar las frases con algunos de los ídolos propios para ponerse de acuerdo. Yo dejaría, por ejemplo, entre los *grandes poetas que no siempre son buenos*, a Pablo Neruda (y creo que Max Aub estaría conmigo en este caso). Neruda no es ya de los que sólo adornan el mundo, es de los que lo plantan, aunque a veces tenga que recurrir al discurso político. A Manuel Altolaguirre, pongamos por caso, habría que dejarlo de todas maneras entre los buenos poetas. El poeta deseable, desde luego, sería uno siempre grande y bueno, un hacedor del mundo que también lo adornara, un gigante de oro.

Max Aub no encuentra más salida para el arte contemporáneo que la del realismo socialista. Cree que son los partidarios de Oriente en Occidente los únicos que pueden dar hoy obras importantes "porque sólo ellos son capaces de protestar, de rebelarse". Pero no se aclara en el libro cómo piensa el autor que puede guiarse aquel realismo. Tal vez la solución, hay que insistir en ello, está en un neorrealismo orientado a conciliar esos dos mundos entre los que el artista vaga ahora, con un andar de péndulo: el mundo de "la imaginación" y el de la realidad.

A esto se dirige acaso la protesta de Max Aub que se lamenta del excesivo amor a *los raros*, a *los malditos*. "No niego la importancia de los raros, pero como condimento —dice—. ¿Quién se sustenta de la sola pimienta, o de sal y clavo? Sin duda, sin ellos, a la poesía le faltaría sabor, pero sin los demás la poesía no existiría. Pido sencillamente un mundo más ancho." Y muchos lo pedimos con él.

E. L.

Francisco Monterde Fernández. Imprenta Universitaria. México, 1954. 222 pp.

Este libro de arte ofrece reproducciones de la obra del malogrado pintor Francisco Monterde Fernández, quien después de concienzudo aprendizaje logró dominar varias técnicas y materiales, conocimientos que con su voluntad creadora y el entusiasmo de la juventud empleó en los más diversos caminos. Buscando siempre un estilo propio se dejó influir por opuestas corrientes artísticas, hasta que con los años su talento creador pudo asimilarlas, y dar los frutos esperados. Como artista tuvo problemas de muy diferentes índoles: escenografía, ilustración de libros, retrato, paisaje, que supo plantear y resolver satisfactoriamente, dando a cada obra una forma adecuada a sus necesidades plásticas. Completan a este libro opiniones sobre el desaparecido pintor de algunas autoridades en artes plásticas mexicanas.

C. V.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN, *Las paredes oyen.* Biblioteca del Estudiante Universitario, 6. (Segunda edición.) Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1952. 190 pp.

Comedia de enredos en tres actos. No es preciso alabar una vez más la obra de Juan Ruiz de Alarcón, pues todo mundo conoce o ha oído elogiar en la escuela o en cualquier otra parte, las excelencias de su trabajo.

Hablaré entonces, directamente, de *Las paredes oyen*. Todo mundo cree que los autores clásicos de los Siglos de Oro, son unos viejos de larguísimas barbas, que se mueren de polvo y de aburrimiento y que escribieron una serie de cosas

PRETEXTOS

De Andrés HENESTROSA

Ignacio Manuel Altamirano escribió poco, si bien siempre dentro de un límpido estilo. Su ideal era, dice Urbina, verter dentro de la más depurada forma, como esculpido vaso corintio, el vino puro de la sangre indígena. Su genio literario, el caudal de su información, la materia prima que acumuló desde su niñez, bronca y pueblerina; la aparente facilidad que trasciende sus páginas, crearon en sus contemporáneos la certeza de que debiera escribir más, y hasta le inventaron una fama de escritor perezoso. Porque nunca faltan quienes, de buena o de mala fe, doliéndose o gozando con ello, acusen a los escritores que quieren exaltar o aplacar que escriben poco, de pereza, y toman la parquedad en las meras apariencias. Altamirano era un hombre de tradición oral, más que escrita, como indio que era. No en balde encontró en la cátedra, en la tribuna, en el diálogo, la tierra de sembradura que reclamaba su bullente espíritu. Eso sin olvidar que era un escritor, pero también un hombre de acción, como lo han sido hasta ahora los mejores americanos. Una mitad escritor y otra mitad soldado, eso fué ese indio ejemplar. ¿No decía Darío que era América tierra de poetas y de generales? La letra es milicia, se pudiera decir, como se dice de la vida.

A una de estas dos razones se puede deber la parquedad en los escritores de este rango: a que pronto llega el momento en que la conciencia de la perfección es mayor que la capacidad creativa: este el caso de Pedro Henríquez Ureña, pongamos por ejemplo. O bien que viniendo del mundo indígena, de la tradición oral, no se alcanza a desbojar la lengua española que en cierto modo nos es extraña, del halo de lengua de dioses que tuvo para los nativos mexicanos desde que la oyeron hablar. Este el caso de Altamirano. Inconscientemente, aunque no corra una gota de sangre india por nuestras venas, en todo escritor americano, obera esta verdad. Eso explica que el escritor purista de nuestras tierras lo sea por manera más extrema que los españoles. Altamirano nunca superó muchas de las vivencias del pasado indígena. Ya no creía en ídolos, como tampoco creía en dios; pero le quedaban ésta y otras supersticiones. Guardaba sacramente, como el cáliz la hostia, al indio del pasado. En 13 nací, en 13 me casé, en 13 he de morir, acostumbraba decir. Y así fué. ¿Y no aplazó por algunos años la conclusión de El Zarco, *sólo por no reanudarla desde el capítulo XII en que se había detenido por rehuir el número agorero? Como recordarán los lectores, el techo del local en que escribía se vino al suelo no bien el maestro ganaba la puerta de la calle . . .*

Escribía poco, por no dejar el testimonio de una página precipitada, a medio hacer, con las máculas de la improvisación. Aplazaba con frecuencia sus colaboraciones, prometidas al impulso de la certeza de que "tenía con qué querer", como dice el pueblo, por evitar el dramático encuentro con el monstruo de la expresión escrita, con lo que crecía la leyenda de escritor perezoso. Cuando le aquijoneaban sus propios reproches, venciendo resistencias soberanas, tomaba la pluma y vertía al papel aquellas cosas que a solas, mientras caminaba, mientras dormía, había memorizado, aunque sin cerrar la puerta a las sorpresas que pudieran llegar mientras escribiera. De allí la conseja de que improvisaba. Así escribió esa joya que es La Navidad en las montañas. *Francisco Sosa había alcanzado de Altamirano la promesa de escribirle algo para* El álbum de Navidad *que se imprimía en el folletín de* La Iberia, *periódico de Anselmo de la Portilla. Pero pasaban los días sin que se cumpliera. Desesperado don Pancho Sosa casi lo secuestró durante tres días, alejando a todo aquel que pudiera interrumpir la creación a que Altamirano estaba entregado. A medida que las páginas iban saliendo corrían a la imprenta. No de otra manera se escribió el* Facundo, *el* Ulises criollo, *el* Martín Fierro, *la* Historia de mi madre . . . *Cuando el escritor mexicano publicó* La navidad *en forma de libro, trajo a cuento el suceso. Y decía como doliéndose de una acusación injusta, que Sosa "conociendo mi decantada pereza" casi lo había secuestrado para que escribiera aquellas páginas, de verdad inmortales.*

Miren, pues, lo que reclaman escritores farragosos, las muchas razones que suelen concurrir para que un escritor de quien se espera mucho, escriba poco.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

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

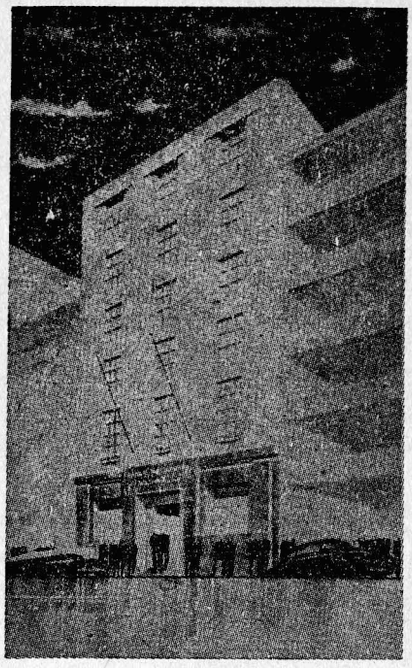
Imprenta Universitaria

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

y sus divisiones

BEICK FELIX STEIN	5 de Febrero 174
CASA BAYER	San Juan de Letrán 24
COMPAÑIA GENERAL DE ANILINAS	Insurgentes Norte 200
DIVISION DE INSECTICIDAS	Atenas 38-B
DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA	Av. la Paz y Tecoyotitla
FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"	Calzada de la Viga No. 54
INSTITUTO BEHRING	Av. la Paz y Tecoyotitla
LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION	Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.
LABORATORIOS CODEX	Nardo No. 75
LABORATORIOS FARQUINAL	Nardo No. 185
MERCK-KNOLL-SCHERING	Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



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

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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

SIEMPRE PRODUCTOS DELHER DE CALIDAD ADELANTE

Delher, S.A.

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

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

PEPSI-COLA

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

Una Prueba lo Convencerá . . . !

Material fotográfico alemán
de la fábrica más antigua
en el mundo

ROLLOS, PAPELES, CAMARAS

ADOX

la marca de confianza en

DISTRIBUIDORES GENERALES

SCHINKEL, S. A.

CHIHUAHUA 101 (COL. ROMA) - APDO. 21830

14-45-80 —:— 14-49-16 MEXICO 7, D. F.

Reg. No. 42248 S.S.A. Prop. No. B-3489/5418

difíciles y poco divertidas (y muchas veces no les falta razón); pero he aquí que cualquiera que lea esta comedia por primera vez, se dará cuenta de que se trata de una obra fresca, brillante, pero sobre todo terriblemente divertida. Aunque claro que no deja de andar por allí su moraleja como en todas las obras de este autor y que llega a molestar un poco a las gentes que están acostumbradas al teatro moderno en donde el "mensaje" está muy bien disimulado y no molesta en absoluto; pero claro, este defecto no es de la mayor importancia y por otra parte en *Las paredes oyen* está mucho menos marcado que en cualquiera de las otras obras de Alarcón. No voy a decir que es una obra que debe leerse como un acto de cultura elemental, pues no quiero dar aquí la impresión de estar haciendo una nota didáctica y a lo mejor nadie me lo creería. Creo que es una obra que debe leerse de cualquier manera.

H. M.

Poesía indígena. **Selección, versión, introducción y notas de Angel Ma. Garibay K. Biblioteca del Estudiante Universitario, 11. (Segunda edición.) Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1952. 220 pp.**

En rigor, no existió una literatura escrita en lengua náhuatl, careciendo de un alfabeto, su numeroso acervo poético tuvo que ser trasmitido oralmente de generación en generación; cuando la conquista española determinó su decadencia, los misioneros recogieron parte de la dispersa producción, que de otro modo se hubiera perdido para siempre. De dos fuentes se tomaron los poemas que aparecen en este libro: del manuscrito del padre Sahagún, y del titulado *Cantares mexicanos*, cuyo origen se desconoce. Esta poesía anónima fué creada para acompañar los bailes —canto individual o colectivo—, en alabanza de dioses y príncipes, modalidad que se aproxima a nuestros géneros épico y sacro, además existen otros poemas que se acercan más a nuestra lírica; su mundo poético-mitológico varía su tono, del regocijo a la tristeza, según las circunstancias; pero su contenido, oscuro para nuestra ignorancia, sólo nos permite entrever sus dioses cruentos, sus batallas, y su desprecio epicúreo por la vida terrenal; sus recursos expresivos son pobres, las ideas se repiten, las imágenes en su mayoría se limitan a aves de plumaje fino, piedras preciosas y flores; sus intereses, como los de casi toda poesía primitiva, son reducidos. La selección, versión, introducción y notas de Garibay K. son meritorias en todo concepto.

C. V.

Sor Juana Inés de la Cruz, *Los empeños de una casa.* Biblioteca del Estudiante Universitario, 14. (Segunda edición.) Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1953. 200 pp.

Esta comedia de enredos, de Sor Juana, se publica por segunda vez en la Biblioteca del Estudiante Universitario.

Ya el doctor Jiménez Rueda hace el debido elogio y nos proporciona los datos biográficos de Sor Juana en el intersentasímo prólogo de este libro. Es indudable que Sor Juana era una mente extraordinaria que suplió su poca experiencia con inteligencia, disciplina y cultura tremendas para escribir su teatro. Nos da en *Los empeños de una casa* la situación barrocamente complicada de una comedia de enredos muy de su época y del teatro español. Usa muchas veces del artificio dramático, falto de lógica, para ayudar a la complicación de las relaciones amorosas de los personajes; pero lo emplea tan bien, tan en sus lugares y con tanta gracia, que uno se olvida de que esto es permitido sólo en la farsa y que la obra de Sor Juana no lo es. La comedia es más entretenida que chistosa; tiene un ritmo tan rápido que no da lugar a posibles ausencias mentales. Hay una escena de una gracia fresca y brillante en el tercer acto, que parece desusada en una mentalidad tan severa como la de su autora; sin embargo, esta escena es una de las mejores en toda la obra.

Esta comedia no tiene ningunas pretensiones y nadie puede exigírselas: no es otra cosa que un divertimiento y cumple esta misión. *Los empeños de una casa* es una obra en tres jornadas y en verso, que en esta edición viene acompañada de un sainete segundo que fué representado junto con la obra durante el segundo intermedio. Es un juguete, un paso de comedia en el que los personajes tratan de ser los autores contemporáneos de Sor Juana, que se reúnen para criticar y silbar la obra.

H. M.

Libro de Chilam Balam de Chumayel. **Prólogo y traducción de Antonio Mediz Bolio. Biblioteca del Estudiante Universitario, 21. (Segunda edición.) Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1952. 196 pp.**

El núcleo de códices mayas más importante que se conoce es el *Chilam Balam*, compilado en el siglo XVIII por uno o varios indios instruídos en las letras europeas. El *Libro de Chilam Balam* tomó su nombre del sacerdote cuyas profecías aparecen al final del manuscrito, encontrado a mediados del siglo XIX en el pueblo de Chumayel. El contenido de este texto no es otro que el de la tradición oral maya que pasó de padres a hijos, hasta que hubo alguien capaz de consignarla por escrito; en los textos no sólo se encuentra la cultura maya, sino que se deja ver el influjo cultural de occidente; su lenguaje cuando explica fenómenos físicos es simple, pero cuando en alegorías se refiere al porvenir es ininteligible; su tono general es religioso: las profecías abundan, se usa el acertijo como fórmula de iniciación religiosa; la historia también ocupa un lugar: cronologías sintéticas que los mayistas llaman "serie de los Katunes". Este libro, cuya traducción directa del maya se acredita a Mediz Bolio, presenta aspectos interesantes no sólo para el investigador: en sus páginas hay fragmentos de belleza extraordinaria.

C. V.

Siete poetas y un grabador, **Talleres Gráficos del Estado. Aguascalientes, 1954. 64 pp.**

Este librito, al que se entra por un estrecho "Pórtico", poema de Gallardo Dávalos, donde se habla de mármoles pentélicos, trovadores y fuentes de Juvencio, cumple mal la aspiración del poeta que, según literal expresión, pretende dar "más gloria y prez a sus mayores". Pero como para muestra basta un botón, y expresar un juicio, dadas las circunstancias, sólo sería posible a costa de nuestras buenas maneras, optaremos por lo primero, permitiendo brevemente a cada uno de los vates, la oportunidad —no siempre oportuna— de su propia palabra: "¡Cuánto tiempo sin verte! ¡Cómo lloro!", Brand Sánchez; "¡Ay de la pena que lloro!", Gallardo Topete; "Con luz de llanto sus ojos", Pérez Vázquez: "la lluvia matinal de sus pupilas", Sandoval; "Hay en el aire un llanto", M. Barba; "¿Por qué será que ellos lloran?", García Varela; y, por último —reconocemos el acierto— "...se quejan de veinte mil maneras" y "en fila india transcurre la idiotez" Westrup.

A. L.

ICAZBALCETA Y SU "BIBLIOGRAFIA"

«El más importante trabajo de don Joaquín García Icazbalceta es sin duda su *Bibliografía Mexicana del Siglo XVI.** Esa obra, "de las más perfectas y excelentes que posee nación alguna" (Menéndez y Pelayo), consumió cuarenta años de la vida fecunda de su autor y por unánime ascenso le granjeó el título de "verdadero fundador de la bibliografía mexicana moderna" (Medina). A los sesenta y ocho años de su publicación, en 1886, la *Bibliogafía* de Icazbalceta sigue siendo un instrumento de trabajo indispensable y un legítimo orgullo para la cultura mexicana: con ella conquistó México el primer lugar en esta clase de estudios en el continente americano, después sólo compartido con Chile gracias a la obra ingente de don José Toribio Medina.

»La obra del polígrafo mexicano no es sólo un acervo de descripciones bibliográficas minuciosamente hechas. Para la historiografía presenta además el aliciente de contener toda una serie de verdaderas monografías acerca de diversos puntos de indudable interés histórico —"Introducción de la imprenta en México", "De las recopilaciones de leyes", "Los médicos de México en el siglo XVI", "La industria de la seda en México", "Noticias de los autos de fe celebrados en México"—, sobre los cuales todavía son válidas sus conclusiones y apenas si se ha adelantado gran cosa en su conocimiento posterior. Lo mismo puede decirse de la treintena de biografías —entre las que destacan las de fray Pedro de Gante, don Francisco Cervantes de Salazar, don Francisco Marroquín, fray Alonso de la Vera Cruz, Dr. Vasco de Puga, fray Domingo de la Anunciación, fray Bartolomé de Ledesma, fray Pedro de Feria, fray Benito Fernández, fray Pedro de Agurto, fray Maturino Gilberti, fray Alonso de Molina, fray Juan de Córdoba, P. Pedro de Morales, fray Juan de Gaona, fray Bernardino de Sahagún, Dr. Diego García de Palacio, fray Antonio de los Reyes, fray Elías de San Juan Bautista y fray Juan Bautista— con que Icazbalceta adornó su obra. A su vez, los documentos que transcribe literalmente o extracta por extenso —el *Túmulo Imperial*, las "Noticias acerca de las antigüedades de los zapotecas" de fray Juan de Córdoba, el argumento del *Triunfo de los Santos*, los fragmentos inéditos de Sahagún, los extractos de la *Primera parte de los problemas y secretos maravillosos de las Indias* de Cárdenas, del *Arte en lengua mixteca* de fray Antonio de los Reyes y de la *Relación historiada* de Ribera Flórez, el prólogo del *Sermonario* de fray Juan Bautista— son de insigne rareza y de permanente interés literario e histórico.

«La escuela bibliográfica mexicana, en la que, tras de los venerables antecesores Eguiara y Beristáin, descuellan como figuras principales el propio García Icazbalceta, Andrade y León, requería una nueva edición de la obra del primero de éstos, escasa hoy —la edición original se publicó en 1886 y constaba de 362 ejemplares— y de muy elevado precio. Pero era inexcusable, sin alterar lo más mínimo el texto original, complementarlo y ponerlo al día, incorporando a él los esfuerzos de muchos investigadores beneméritos que siguieron sus huellas. El Fondo de Cultura Económica encomendó tal labor a don Agustín Millares Carlo, bibliógrafo él mismo de renombre internacional, que ha sabido cumplir airosamente su misión, con la colaboración de muchos bibliófilos e investigadores que supieron corresponder generosamente al empeño. Fruto del trabajo constante de diez años es esta nueva edición. En ella se adiciona la obra del insigne historiador mexicano no sólo en su parte puramente bibliográfica —sumándole sustancialmente las de Medina, León, Wagner, Valtón, etc.—, sino asimismo en muchas cuestiones de detalle, tanto en las noticias biográficas de los autores como en las jugosas disertaciones aludidas antes y que figuran en el cuerpo de la *Bibliografía*.

«El artículo preliminar sobre "Introducción de la imprenta en México", sobre todo, ha sido enriquecido con una importante investigación personal del señor Millares que viene a confirmar las conclusiones del autor con nuevos argumentos en favor de la primacía de Juan Pablos. Al final de ese artículo, ahora se insertan ochenta referencias documentales, relativas a impresores del siglo XVI, en lugar de las nueve que dió Icazbalceta. El más importante estudio bibliográfico que se añade es el de la *Doctrina Cristiana en lengua española y mexicana*, de 1550, de la que se denuncia la existencia de tres ediciones diferentes, datadas en el mismo año. En virtud de búsquedas ajenas y propias, los 118 impresos que conoció García Icazbalceta, se hacen ascender a 180 piezas bibliográficas de las que en gran parte han sido comprobadas, complementadas y en algún caso enmendadas las correspondientes descripciones. Entre las adicionadas —por no contar las fórmulas y tesis, que ya se incorporan orgánicamente, ni el jubileo de Gregorio XIV (1592), publicado antes por el propio Millares—, la de más relieve es sin disputa la *Carta y provisión real sobre la reforma gregoriana del calendario* (1583), de que ahora se da noticia por primera vez. Finalmente, se insertan como apéndice una relación de impresos mexicanos del siglo XVI cuya existencia consta sólo por referencias más o menos seguras, y otra de aquéllos cuyos datos esenciales desde el punto de vista bibliográfico sólo han sido hasta el momento objeto de conjeturas. No escapará a nadie su indudable utilidad para futuras investigaciones. Algunas "adiciones" por el género de las que recogió al final de su

* *Bibliografía mexicana del siglo XVI.* Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600. Con biografías de autores y otras ilustraciones, precedido de una noticia acerca de la introducción de la imprenta en México, por Joaquín García Icazbalceta. Nueva edición, por Agustín Millares Carlo. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Volumen especial de la "Biblioteca Americana", en folio, de 484 pp., encuadernación holandesa.

obra el gran bibliógrafo mexicano, permiten asegurar que en la medida de lo posible en obras de esta naturaleza, la presente ha recogido todo lo esencial que en la materia se ha publicado hasta el día mismo de su aparición. En el aspecto gráfico, las 50 láminas fuera de texto que contenía originalmente esta obra, se han aumentado hasta 157 (facsímiles de portadas y colofones), muchas de ellas a dos colores, aparte de los grabados intercalados. También se ha agregado un minucioso índice analítico.

«Don Primo Feliciano Velázquez pudo escribir que la *Bibliografía Mexicana del Siglo XVI* "inmortaliza a Joaquín García Icazbalceta y da gloria a la nación". La nueva edición de esta obra, que puede calificarse de monumental, es un inestimable servicio rendido a la cultura mexicana por el doctor don Agustín Millares Carlo. Constituye a la vez el justo homenaje debido a su autor y un timbre de orgullo legítimo para el Fondo de Cultura Económica que con ella, a los veinte años de su meritoria y honrosa labor editorial, rinde el merecido tributo a la imprenta mexicana.»

Cuando escribí lo anterior, de tono estrictamente informativo, para llenar las solapas de la cubierta que ampara al nueva edición de la monumental obra de Icazbalceta, me hallaba penetrado por un dilatado y cabal conocimiento del libro y de la gran significación que ha tenido y está llamado a tener todavía por muchos años para la historia de la cultura colonial de México. Aún me contienen sentimientos de admiración hacia la seriedad, la honradez y la peculiar técnica de trabajo del modesto y genial autodidacta mexicano. El tiempo y la ocasión no son propicios para el comentario ni para proseguir investigaciones posibles que, sin rectificar nada sustancial, traigan mayores esclarecimientos a las diversas cuestiones históricas que él abordó. Ditirambos ni elogios de clase alguna son necesarios para ponderar lo que se alaba por el simple hecho de existir. Quizá sí para apuntar lo que va de ayer a hoy: del ayer en que era posible trabajar con la acendrada dedicación, con la minuciosidad y el rigor, con el depurado interés científico y hasta diríamos con la abnegación con que puso a contribución su inteligencia y su esfuerzo don Joaquín García Icazbalceta, en la segunda mitad del siglo pasado, y del hoy que todos contemplamos y padecemos. Se trata de un destino histórico —ya sé que la historia no sólo se estudia y se escribe—, de una "agonía" que es indispensable rectificar en aras del ejemplo, del ejemplo humano del Icazbalceta que se siente palpitar en su obra, y de nuestra voluntad de hombres vivos que se pretenden fieles a sí mismos, a su capacidad y a su responsabilidad intelectuales.

Todo eso veo yo en el conocido lema de su ex-libris, honrosa cifra de una vocación: *Otium sine litteris mors est.*

J. C.

Hilarión Frías y Soto, Album *fotográfico*. Edición, prólogo y notas de Andrés Henestrosa. Las Letras Patrias, 2. México, 1954. 84 pp.

Este libro se inspira en la literatura picaresca española. Sus métodos son semejantes a los de Quevedo; pinta los vicios de la sociedad con el fin de moralizar y divertir a los lectores; los coloca frente a un espejo de aumento en donde se reflejan, agigantados, los defectos. Los tipos favoritos de la picaresca española son los mismos que trata Frías y Soto: *La traviata, El peluquero, El estudiante.* La técnica satírica de este escritor tiene antecedentes en las sátiras anónimas de nuestro siglo XVIII; pero Frías y Soto es un prosista culto y sensible, su criterio es de lo más avanzado dentro de su tiempo.

El *Album fotográfico*, como lo indica su nombre, es una serie de imágenes de tipos mexicanos, cada uno dentro del marco de su respectiva actividad social; las líneas que delimitan al modelo son parcas y producen un efecto de realidad. Las mujeres despiertan en Frías y Soto sentimientos románticos; pero no es ciego a las desdichas sociales de ellas, compadece su precaria situación social. Principalmente dirige su desprecio contra los detentadores del poder: el clero, los políticos y los ricos.

Frías y Soto antepone la verdad a cualquier otra cosa, aun a la misma literatura, la realidad es su máxima aspiración. No es raro pues su gusto por la fotografía, la que seguramente le satisface por la precisión de sus medios mecánicos que logran una copia fiel de la naturaleza.

Frías y Soto es un modelo de virtudes liberales. Cree que la moral se basa en la razón, y se burla de la superstición y del oscurantismo. En lo personal ama la verdad, la justicia, y la moderación; su mayor mérito es la integridad de su espíritu equilibrado que aún sabe reconocer los méritos de sus adversarios políticos; su carácter es elegante, escéptico y satírico.

Con conciencia social escribe para un público numeroso, al que procura educar por medio de la belleza y la verdad; es cuidadoso en su lenguaje; aunque por sus temas está expuesto al naturalismo, no cae en él, sino en un realismo que por la sana intención de su ironía es edificante.

Como Lizardi, también tiene conciencia de lo mexicano; lucha por destruir los sentimientos de inferioridad del público; habla en favor del mexicano víctimas de las circunstancias desfavorables, quien en igualdad de circunstancias no es inferior al hombre europeo.

Debemos el conocimiento de este autor injustamente postergado, al entusiasmo de Andrés Henestrosa por las letras mexicanas.

C. V.

Luis Rius, *Canciones de ausencia*. Universidad de Guanajuato. Guanajuato, 1954. 80 pp.

Luis Rius presenta un libro de poemas en los que predomina la melancolía serena que no degenera en gritos. Los artificios de su expresión permanecen casi invisibles: los adjetivos son elementales; las rimas asonantes, sordas; la métrica irregular, nunca brillante.

El paisaje es gris, provinciano, diáfano, encerrado en líneas rectas; la aldea y el campo mexicano tienen en la voz del poeta la claridad del jardín francés; sobrio paisaje que se aparta de la exuberancia barroca: a un mínimo de materia, un máximo de expresión:

"Mañana en el pueblo:
claro despertar del alma.
En el regazo del monte,
las calles aprisionadas
brilla en quebrados surcos,
al oro de la mañana".

El poeta pone sumo cuidado en la elección de sus materiales; descarta lo superfluo, deja sólo lo esencial; va por los caminos de la poesía pura donde tienen lugar las esencias, y los sentimientos decantados en largo proceso de estudio; en fin, Rius domina una técnica que somete todo movimiento del espíritu a la arquitectura del poema.

La emoción del poeta es evidente, no requiere falsos lujos verbales para manifestarse:

"Si a ti no fuera, corazón cautivo
¿adónde el sueño?;
¿dónde el ave del sueño posaría
su desgarrado vuelo?"

En los versos anteriores la economía de las palabras es estricta. La forma interrogativa nos da de inmediato el clima; la interrogación que se repite ahonda más la vaguedad del dilema que el poeta plantea: ¿qué objeto tendría el sueño si no existiera la emoción? La imagen "ave del sueño" apoyada por la afirmación de que posee un "desgarrado vuelo" parece agotar la posibilidad de poder añadir nuevos términos que definan al sueño angustiado del poeta. Pero aún agrega:

"Es tan frágil su pluma;
tan ásperos los campos y los
vientos".

Estos dos versos participan de la tónica general de la poesía de Luis Rius, quien poema tras poema habla en forma directa de lo triste que es la existencia del hombre y de lo inseguro de su destino.

C. V.

Bernardo Jiménez Montellano, *Poemas*. (Con una nota de José Luis Martínez.) México, 1953. 98 pp.

Cuando muere un poeta deja viva una parte silenciosa de su ser: son sus papeles, sus proyectos, una parte suya indefensa. Sus apuntes son, para el que debe rescatarlos con la imprenta, como un mapa incompleto que nos hubiera llevado al sitio en que se hallan las palabras que no dijo el poeta. Los poemas que forman este libro de Bernardo Jiménez Montellano son producto de varias edades, y por ese motivo no presentan un carácter organizado; leerlos viene a ser, para los que no conocimos de cerca al autor, cómo contemplar un grupo de retratos suyos tomados en distintas épocas.

El creador de "El arca del ángel", su mejor libro acaso, nos deja ver aquí su clara facultad poética:

"Un árbol crece a nuestro lado
y a cada palabra de tu voz
una hoja emerge,
como la lengua verde
que perdura por una semana
o un año, o para siempre,
en un retrato que impresione
un jardinero o un caminante".

Arbol de Eva y Adán que se contempla luego en el poema con espíritu singularmente cómico:

"Que vengan los fotógrafos del
mundo
y se tomen todas las placas
y lo hagan inmortal".

La comicidad de lo santo es un aspecto que insiste en presentarse:

"Cuando los santos se colocan
las alas,
"cuando los santos se colocan
la aureola".

Y esa insistencia de lo religioso cómico extrae de ciertos objetos relaciones metafóricas que siempre llevan a las mismas figuras. En las nubes, por ejemplo, espera con frecuencia ver dibujos angélicos:

"Las nubes dieron paso
al azul del cielo para
presenciar —desde la
celestial barandilla— cómo
una turba de ángeles
aplaudía mi último
par de banderillas".

O como dice en otro poema:

"Y entre el alto abeto asoma
la nube con la forma del ángel".

Las magníficas líneas que José Luis Martínez cita enlazadas en la nota inicial, son muestra indiscutible del auténtico poeta que latía en Jiménez Montellano: "Todos los hombres tenemos el mundo a nuestros pies, antes de estar muertos". "Después de la muerte, es costumbre dejar el mundo a nuestra espalda." "Es un muerto, además, comparable a una isla; rodeado de tierras por todos lados, menos por uno que viene a ser él mismo."

Sugestionado siempre por el cielo, prefirió tal vez por eso morir en el mar en donde "las extrañas regiones submarinas / y el extraño infinito azul de aves / que se pierde hacia arriba", lo acercaban al célico paisaje. El dramático poema trunco puesto al final del libro, relata un viaje del poeta hacia el seno del mar, y de este viaje nunca pudo retornar Bernardo Jiménez Montellano para escribir el fin de ese poema.

E. L.

Aristóteles. *Etica Nicomaquea*. Versión española y notas de Antonio Gómez Robledo. (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana). México, Imprenta Universitaria, 1954.

La Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana se enriquece considerablemente al incluir, en esta colección de obras bilingües, la *Etica Nicomaquea* de Aristóteles. Obra de importancia filosófica extraordinaria, viene a servir al universitario, al maestro e, incluso, al especialista, de manera asombrosa. Obra, como todo Aristóteles, de tal influencia en toda la historia filosófica occidental que, en una buena traducción, resulta documento indispensable para poder comprender gran parte del desenvolvimiento de las disciplinas éticas contemporáneas. La versión española y las notas son de Antonio Gómez Robledo, quien nos explica en el prólogo, los motivos que lo llevaron a realizar esta magna empresa. "He querido, nos dice, colocarme en un plano realista, haciendo lo que los mexicanos podemos hacer en general y lo que de nosotros demanda el universitario mexicano a quien debe servir esta Colección Bilingüe. Lo que él necesita es tener a su izquierda un texto orginal que merezca confianza, y a su derecha una traducción fiel que le ayude a la comprensión del primero." La *Etica Nicomaquea* del Estagirita, traducida por Antonio Gómez Robledo, debe ser saludada con toda clase de parabienes porque, además de cumplir una función estudiantil necesaria, llena un hueco que en todas las bibliotecas estaba reservado para una obra de estas magnitudes.

E. G. R.

Rodolfo Batiza, *Tres ensayos sobre el fideicomiso*. México, Imprenta Universitaria, 1954.

Esta obra se compone de tres ensayos. El primero, denominado: *El elemento contractual en la relación fiduciaria*, tiene la finalidad de demostrar la naturaleza contractual del fideicomiso mexicano, conclusión a que se llega una vez expuestos los antecedentes del derecho angloamericano respecto a la naturaleza del "trust" y de los contratos, y de ciertas corrientes jurídicas sudamericanas, antecedentes de la legislación mexicana, que per-

miten el tratamiento del problema a la luz de esta legislación.

El segundo ensayo, *La regla contra las perpetuidades en el trust y en el "fideicomiso"*, se refiere, en general, a la condición suspensiva a que puede sujetarse el fideicomiso, para lo cual se hace una exposición del problema paralelo existente en el *Common Law*, así como de las raíces que tiene nuestra legislación a este respecto en las de Panamá, Chile y Francia.

El tercer y último ensayo, *El fideicomiso de seguro de vida*, se orienta a explicar en forma sistemática, con la mira de implantarlo en México, el "trust", cuyo patrimonio consiste en una póliza de seguro, de diaria aplicación en Norteamérica. En este estudio se realiza un análisis de los problemas legales que su adopción originaría en el derecho mexicano.

La obra contiene, además, un índice de materias, un índice de autores y un índice analítico, y tres apéndices que, respectivamente, contienen las disposiciones reglamentarias del fideicomiso en la Ley General de Títulos y Operaciones de Crédito, las disposiciones relativas a operaciones fiduciarias en la Ley General de Instituciones de Crédito y Organizaciones Auxiliares y las circulares y oficios circulares dictados por la Comisión Nacional Bancaria, o por su conducto, para las instituciones fiduciarias.

J. J. R.

LAS REVISTAS

Agón, Cuadernos mensuales de filosofía, arte y letras. Núm. 1. Montevideo, abril de 1954.

En esta entrega se pide *El premio Nobel para Alfonso Reyes*, y se anuncia que el "próximo número será un homenaje —pobre tal vez— al mexicano universal en quien vemos el porvenir de la inteligencia americana". El cuento de Enrique Amorim, *Contrafuego*, está escrito con prosa limpia y ágil, y el de Valdés Laire, *Gregorio*, con humor y fantasía; ambos son lo mejor de este número.

Agón, Cuadernos mensuales de filosofía, arte y letras. Núm. 2. Montevideo, julio de 1954.

Ocupa la mayor parte de sus páginas el homenaje a Alfonso Reyes. Recogemos algunas opiniones: "Reyes tiene siete personalidades como los gatos siete vidas". "Penetrar en su obra —*lúcido caos* ha dicho en feliz síntesis Rodríguez Monegal— es aleccionadora tarea. La simple enumeración de sus títulos sobrecoge; la vastedad asombra; la calidad, en fin, admira". "Yo les sugiero, cuando vayan a México, miren las pirámides, la luz transparente, envolvedora, y, busquen a Alfonso Reyes..." El propio Reyes colabora con un breve ensayo, *El supuesto olimpismo de Goethe*: "La manía de convertir a Goethe en una figura de museo no le perdona ni a la hora de la muerte".

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Nº 22. México, 1954.

Manuel Toussaint abre la paginación de este número con una breve historia del Instituto de Investigaciones Estéticas, que tan eficazmente dirige. El Instituto fué creado en 1934, y desde entonces ha realizado una múltiple labor mundialmente reconocida. Entre las publicaciones más importantes que ha editado figuran, además de los *Anales*, *Planos de la Ciudad de México* (1938), del propio Toussaint, Justino Fernández y Federico Gómez de Orozco, la *Sillería de San Agustín* (1941), de Rafael García Granados, *El Romance español* y el *Corrido mexicano. Estudio comparativo* (1939), de Vicente T. Mendoza, *Arte Precolombino y de la América Central* (1944), de Salvador Toscano, *Arte Colonial en México* (1948), de Manuel Toussaint, *Arte Moderno y Contemporáneo de México* (1952) de Justino Fernández. Además, el Instituto se ha preocupado de fomentar la investigación de la Historia del Arte "fuera de la Universidad". Clementina Díaz y de Ovando estudia acuciosamente *La visión histórica de Ignacio Manuel Altamirano*.

Las principales teorías del autor de *El Zarco*, acerca de la historia, se resumen de la siguiente manera: "Altamirano está dentro del ambiente positivista-cientificista de su tiempo, de aquí su énfasis en la imparcialidad, esta imparcialidad es, desde luego, *su imparcialidad*; ha llegado a ella, al igual que los historiadores del positivismo, para hacerla un alegato incontrovertible, irrefutable, con instrumento que se descarga en los opositores. Altamirano usará este instrumento para lanzarlo contra esa corriente hispanizante que es también, a su manera, imparcial'.

"El mérito de Altamirano —concluye esta valiosa investigadora es haber creado un tipo en *El Zarco*— que responde a la realidad de otros semejantes de su tiempo; por lo mismo, no importan las 'deformaciones' que sufre el plateado, tampoco importa que *su imparcialidad* se haya venido abajo; pues el genio poético de Altamirano hace que los hechos en los cuales pretendió apoyar su alegato, los interprete con su propio sentir y pensar como ocurre siempre en la obra literaria auténtica, de manera que al elevarlos a categoría artística los potencia, muestra su realidad verdadera y da así su personal, subjetiva —claro está— visión histórica. Así supera el 'realismo' de su tiempo y podemos hoy descubrir en su obra una realidad tanto más profunda, humana y auténtica revelada por su imaginación creadora". Destacan, asimismo, en este número los trabajos de Justino Fernández sobre *El diario de Waldeck*; de Francisco de la Maza sobre *El urbanismo neoclásico de Ignacio Lastera*; de Pedro Rojas sobre *Lopándaro*, y el de Raúl Flores Guerrero sobre *El convento de Charo y sus murales*. Los *Anales* del Instituto de Investigaciones Históricas constituyen, en definitiva, la más importante publicación que se edita en México sobre estos temas.

Armas y Letras, Universidad de Nuevo León. Año xi, Núm. 8. Monterrey, agosto de 1954.

En *Rubén Darío y el modernismo en la literatura hispanoamericana* se expone para consumo de estudiantes, lo siguiente: "El modernismo se nos aparece hoy, en principio, como una nueva forma de revolución poética que tiene su origen en un constante afán de descubrir nuevas formas poéticas, liberando la creación estética de todo yugo preceptual". En *Bernardo de Balbuena* y la *Grandeza Mexicana* encontramos esta opinión implícita: "*La Grandeza Mexicana* habla por su sólo título: es lo grandioso, de la ciudad, en oposición a lo pequeño, mezquino, de los pueblos; las delicadezas de la corte que hacía despreciar las miserias del cortijo".

Artes de México, Núm. 4. México, mayo y junio de 1954.

Lo fundamental del número lo constituyen los estudios de Manuel Toussaint —*La pintura mural en México*— y Raúl Flores Guerrero —*Los muralistas del siglo XIX*—. Miguel Covarrubias incursiona por los mares del Sur —Polinesia, Melanesia y Micronesia—, deteniéndose no en las "bellas y condescendientes huríes y salvajes amables y valientes", sino en las artes de estos pueblos. Toussaint ordena sintéticamente el material de su trabajo: "Estas obras pueden clasificarse de la manera siguiente: pintura decorativa; imágenes y escenas bíblicas; de la pasión de Cristo, vidas de santos o simplemente religiosas; unas cuantas son de carácter histórico; otras mitológicas y finalmente retratos". La sabia mano de Vicente Rojo se deja ver en el formato suntuoso, acertado.

Chicalote, correo de nuevas poesías. Núm. 1. Huejotzingo, octubre de 1954.

El trashumante discurrir de Othón Lara Barba impide que sus empresas editoriales alcancen un mínimo de periodicidad, logrando, en cambio, mediante este bello "correo", averiguar el lugar donde se encuentra, constatar su afecto por la poesía. Jaime Sabines en *El poema de los muslos* se empeña en desmentir las apreciaciones que lo sitúan como el más apreciable de los poetas jóvenes.

Ideas de México, Año iv, Vol. i, Núm. 5. México, mayo-junio de 1954.

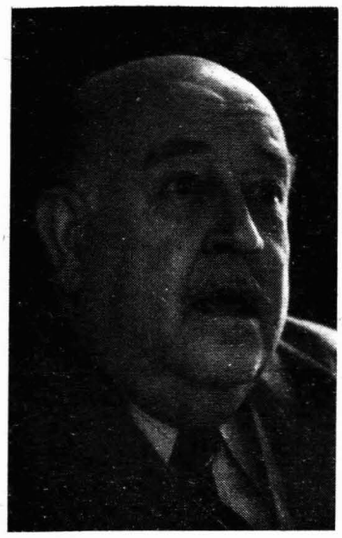
Del poeta negro Bernard B. Dadie, aparece más que un poema una reveladora confesión: "¡Porque no tengo auto / no soy, para ellos, un hombre! / ¡Porque no tengo un castillo / no soy, para ellos, un hombre! / ¡Porque no tengo cuenta en el banco / no soy, para ellos, un hombre! / Lo sé". José Pascual Buxó ofrece una muestra de su poesía, preocupada también por sus semejantes: "Lo llevan y lo traen, / lo empujan y acorralan, / y marcha / marcha sin más, / desnudo como el agua / pero no transparente. / amurallado y sucio, / desconocido aun para sus manos". *Fantasía y creación poética en Vico* es un sugerente ensayo de García Díaz: "un gran poeta vive en una proximidad inmediata a los sentidos, vive en la fantasía, y, lo que es más importante, vive en épocas de *niñez* o de *barbarie*. En edades no de reflexión, sino de imaginación; no de entendimiento, sino de fantasía. Homero, *padre y príncipe de los poetas*, nace en la barbarie antigua, y Dante, en la "retoñada barbarie de Italia". A veces los filósofos son más bárbaros y niños que los poetas.

Las Letras Patrias. Revista del Departamento de Literatura del imba. Nº 3. México, julio-septiembre de 1954.

El sumario de este número se abre con una sorpresa: *Fernández de Lizardi y los orígenes de la novela en México* de José Luis Martínez. Este inteligente crítico de nuestras letras tenía poco más de un año de no publicar. Los más pesimistas supusieron que había abandonado definitivamente la literatura; otros, más racionales, pensaron que pronto volvería a publicar. El ensayo que comentamos parece dar la razón a estos últimos. El párrafo final sintetiza admirablemente las tesis del estudio: "Su pluma tenía la socarronería aguda del mexicano. Supo aprovechar las circunstancias y preferir la burla y la ironía a la injuria. Al fin, quizá fueron más eficaces sus maliciosas sonrisas y sus sátiras que muchos denuestos y proclamas de los periodistas insurgentes. En sus últimos días llegó a comprender que su *Periquillo* tenía una particularidad innegable, la de ser la única obra novelesca propia del país que se había escrito por un americano. Pero nuestro primer novelista acertó no sólo a inaugurar el género de Hispanoamérica: acertó, además, al revelarnos nuestra nacionalidad cultural y a enseñar al mundo lo que era distintivo de México." González Guerrero reproduce en cuento —el único que de él se conoce— de Ramón López Velarde, hasta ahora no coleccionado: *El obsequio de Ponce*. El cuento en sí es deplorable. López Velarde sapiente en la autocrítica, no reincidió en esta breve fórmula narrativa. Su prosa atrae desde el primer momento porque se advierte en ella al poeta; en este cuento al esfumarse el poeta, se esfuma el mérito. El suplemento de este número está dedicado a Manuel José Othón. En el se incluyen poesías, la comedia en un acto y en verso *La cadena de flores*, dos prosas y varias cartas. Las obras que aquí se incluyen no están coleccionadas.

Summa, revista literaria. Núm. 4. Guadalajara, agosto de 1954.

La mayor parte de este número está dedicada al cuento. Unas breves reflexiones sobre cuento y novela de Salvador Echavarría y Arturo Rivas Sáinz abren el sumario. Para Salvador Echavarría la diferencia obvia que existe entre ambos es la dimensión: "El cuento puro es inextensible: la novela pura es incondensable". Rivas Sáinz con su peculiar lógica y estilo alucinado, pastoso, arbitrario, asocia el cuento "con la ingenuidad y, por ende, con la niñez". "La novela —dice— es forma de madurez, para adultos". Entre todos los cuentos incluídos destaca el de Tomás Mojarro, *La cartera*. Este joven autor aún no domina los problemas del cuento, pero apunta las disposiciones esenciales: sabe ordenar los sucesos en su secuela temporal, subrayar el énfasis —como quiere Forster— en la causalidad de los sucesos narrados; responde con éxito a las dos preguntas básicas del cuento: "¿y luego?" —la historia—, "¿por qué?" —la trama—. La creación de personajes, defectuosa, le impidió redondear su cuento. Desleídos poemas y reseñas bibliográficas que en vez de aludir a los libros que comentan, los eluden, cierran el número.



ALFONSO

Del diario de un joven desconocido, aporta, en moldes sintéticos, profundos esbozos de esta edad:

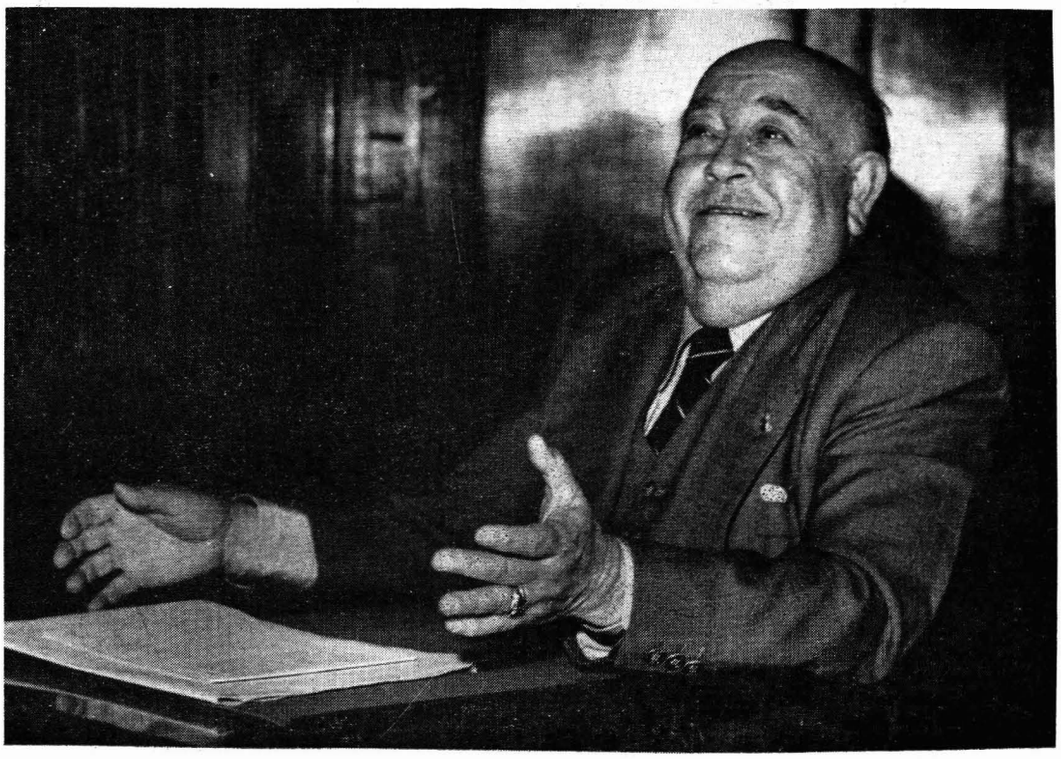
1. "Vivo aún tan enamorado del mundo, que el último que me habla tiene razón.'

2. "No me pidáis constancia, amigos: tengo que seguir a todos los pájaros del aire.

3. "Ya, ya veréis a lo que sabe salir de promesa y parar en fracaso definitivo.

4. "Los jóvenes son siempre algo fatuos, y sentencian desde arriba.".

Alfonso Reyes es el cazador perfecto: no hay en este libro una sola detonación que no alcance el objeto que se proponía. La lección que en él ofrece es perfecta: además de la preceptiva y la retórica, el escritor debe estar familiarizado con la caza, debe practicarla como un profesional.

REYES

(Fotos de Ricardo Salazar)