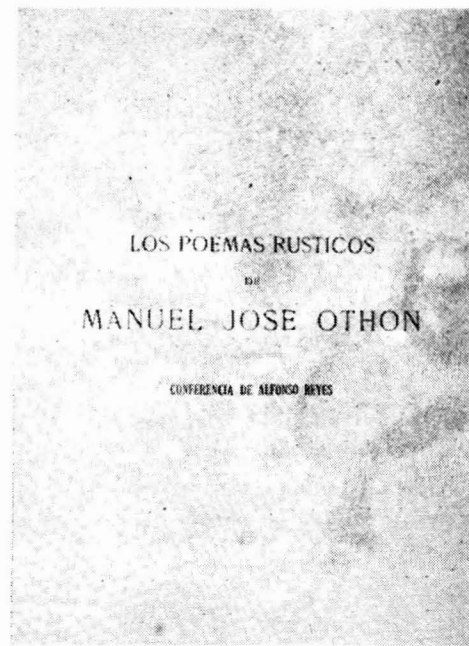
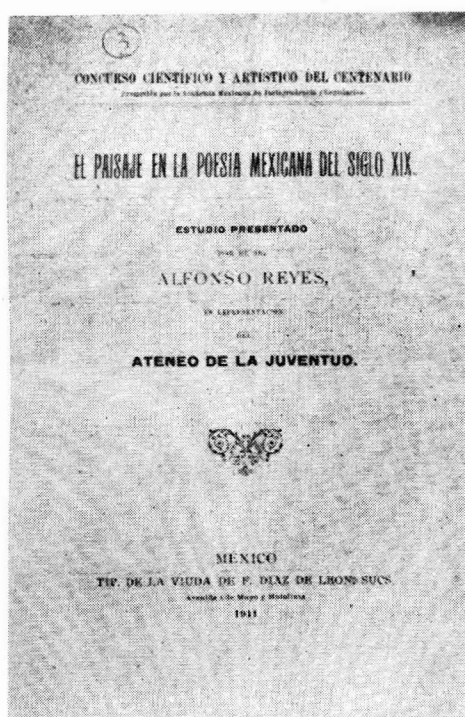
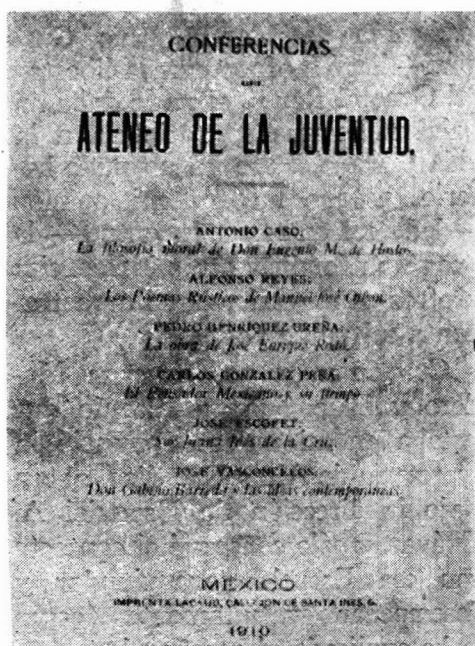


HISTORIA DOCUMENTAL DE

MIS LIBROS

Por Alfonso REYES



II. De las "Conferencias del Centenario" a los "Cartones de Madrid"

1. El tránsito

Y A he dicho que, entre las *Cuestiones estéticas* y mis libros posteriores, han de pasar unos cuatro años. Para cubrir el tránsito que va de aquella obra a los *Cartones de Madrid*, —de mis últimos días en México a mis prime-

ros días en España, pasando antes por París—, debo recordar aquí las dos "Conferencias del Centenario", por escrúpulo bibliográfico y aunque no se trate de verdaderos libros. Aún tuve tiempo de leer y de publicar estas conferencias antes de mi viaje. Nunca las he recogido en tomo.

El ensayo sobre *Los "Poemas rústicos" de Manuel José Othon* figura en el folleto: *Conferencias*



Grupo formado por don Alfonso Reyes, su hermano el Ministro de Justicia licenciado don Rodolfo, y varios amigos que felicitaron efusivamente a don Alfonso, por el magnífico éxito que obtuvo en su examen profesional.

S U M A R I O

LA FERIA DE LOS DIAS • LOS DIAS ENMASCARADOS por Emmanuel Carballo • ELEGIAS DE PROPERCIO, versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño • LOS RESTOS por Carlos Fuentes • ALFONSO MENDEZ PLANCARTE (1909-1955) por María del Carmen Millán • LA EXPRESION DE LAS FUERZAS EXTRAÑAS EN LEOPOLDO LUGONES por Emma Susana Speratti Piñero • POESIA PURA Y ARTE ABSTRACTO por Tomás Segovia • ARTES PLASTICAS (Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo) por J. J. Crespo de la Serna • EL CINE por Martín Palma • LIBROS por Carlos Valdés, Fausto Vega y Carlos Villegas

García

del Ateneo de la Juventud (México, Imp. Lacaud, 1910, pp. 15-60), y fué leído el 15 de agosto ese mismo año del Centenario. Hubo ecos favorables, y otros no precisamente desfavorables, pero un tanto burlescos. Las burlas más bien se dirigían contra el Ateneo en conjunto, sin ningún motivo especial.

Esta conferencia merece ya algunos retoques, pero veo que todavía se la cita y se la acepta en lo esencial. Fué reproducida, con otros estudios sobre Othón de Victoriano Agüeros, José López Portillo y Rojas, Luis G. Urbina y Jesús Urueta, entre los preliminares de las *Obras de Manuel José Othón* publicadas por la Secretaría de Educación Pública y al cuidado de S(alvador) N(ovo) en 2 volúmenes, México, 1928.

Con *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* representé al Ateneo en el Concurso Científico y Artístico del Centenario, promovido por la Academia Mexicana de Legislación y Jurisprudencia. La conferencia se publicó en folleto aparte, (Tip. de la Vda. de F. Díaz de León, Sucs., 1911); y por cierto quedó incompleta. En una nota final ofrecí que la redondearía más tarde. Nunca lo hice. Algunas páginas de este folleto, por ahora olvidado y aun entiendo que superado por la crítica posterior (Torres Bodet, Carmen Millán), pasarían a la *Visión de Anáhuac* como he de explicarlo más adelante. A este momento corresponde la elaboración de *El plano oblicuo*, cuya reseña dejaré para el día de su publicación, 1920.

Sobre esta conferencia (salvo una rápida crónica de *El Diario*, 14 de febrero de 1911: "Piensa como debe pensar, con su cabeza") no conservo comentario alguno, sea por lo corto de la edición, acaso agotado entre los miembros del Foro, sea porque el libro *Cuestiones estéticas*, que acababa de llegar entonces, se llevó toda la atención de la crítica. Con juvenil desenfado, me atrevía contra el popular "salmista" Manuel Carpio, haciendo donaire de su sandia religiosidad, la cual —dije— se reduce a un pueril asombro (menos que pascaliano, naturalmente) ante la infinidad de mundos y "globos" que el Inmenso Criador (*sic*) lanza por los espacios. No señalé suficientemente, en cambio, los aciertos de aquel poeta, aunque no los disimulé tampoco. A media lectura, tuve la pena de ver que un deudo de Carpio abandonaba el sa-

lón. Una hora después, no sé por qué causa, me encontré con don Justo Sierra. Ya le habían contado el suceso:

—Me dicen que acaba usted de sacrificar a Carpio. ¿En aras de qué divinidad?

—En aras de la Belleza, Maestro.

—Bien hecho, bien hecho.

Acontecieron desgracias y tremendas convulsiones sociales. A Díaz sucedió De la Barra, y a éste, Madero. Me casé en 1911. Nació mi hijo al año siguiente. Llegó la Navidad de 1912, y con ella, la rendición de Linares, en que la estrella de mi padre declinó para siempre. Vino la calle de la Amargura, el confinamiento en Santiago Tlaltecotl, de donde mi padre salió para caer frente a la Puerta Mariana, Palacio Nacional, 9 de febrero de 1913, entre seis y siete de la mañana. Poco antes, aquel intachable liberal me había permitido aceptar el cargo de Secretario en la Escuela de Altos Estudios, cargo para el

cual me había nombrado Pino Suárez por iniciativa del director Alfonso Pruneda y por diligencia de Luis Cabrera que manifestó singular empeño en el caso. "Sigue tu camino —me había dicho mi padre—. El mío se apresura ya a su término y no tengo derecho de atraerme en tu carrera."

Todavía el Presidente Madero —a través de Alberto J. Pani y por mediación de Martín Luis Guzmán— llegó a ofrecirme la libertad del General Reyes, si yo le daba mi palabra de que se retiraría a la vida privada. Pero yo no pude hacerlo, porque no era mi opinión —dada mi extrema juventud— la que podía dominar otras influencias y otros compromisos que arrastraban a mi pobre padre.

Cuando a su vez cayeron Madero y Pino Suárez, hice lo que estaba en mi mano: renuncié la secretaría de Altos Estudios, ahora bajo la dirección de Ezequiel A. Chávez, y sólo conservé el contacto con esa Escuela para fundar y desempeñar gratuitamente (como lo he explicado al reseñar las campañas de la Generación del Centenario) la primer cátedra de Historia de la Lengua y la Literatura Españolas. Pedro Henríquez Ureña, que era muy pobre, me trajo todos sus ahorros para que no se me obligara a cambiar de actitud. Acompañado de Pedro Henríquez Ureña, solicité de cierto amigo muy querido y muy admirado que se apartara de un cargo público, lo que no se pudo lograr. Inútilmente hice otros esfuerzos y aun rechacé la oferta de una alta secretaría particular. Anhelé poner tierra y mar de por medio y alejarme de la *vendetta* mexicana. (Léase, entre líneas, mi *Ifigenia cruel*). Obtuve el título de abogado el 12 de julio de 1913. Me nombraron segundo Secretario de nuestra Legación en París (hoy Embajada), nombramiento con su poquillo de destierro honorable. Empecé el viaje a París a bordo del paquebote *Espagne*, (un barco que muchos mexicanos recuerdan), el cual salió de Veracruz rumbo a Saint-Nazaire el 12 de agosto. Y en París permanecí hasta agosto del siguiente año, poco después de comenzada la guerra.

Sin duda que mi primer contacto con París me fué provechoso, pero lo calificaría yo mejor si lo llamo un provechoso desconcierto. Eran aquellos mis primeros pasos en tie-

(Pasa a la pág. 10)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo Flores.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

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

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Número doble: „ 1.50

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

COMPañía HULERA EUZKADI, S. A.—
ABBOTT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPañía MEXICA-
NA DE AVIACIÓN, S. A.—ELECTROMOTOR,
S. A.—FERROCARRILES DE MÉXICO, S. A.—
FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S.
A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.
(ICA).—INSTITUTO MEXICANO DEL SEGURO
SOCIAL.—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASIS-
TENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA,
S. A.—PETRÓLEOS MEXICANOS.

LA RISA

ENTRE los muchos libros que quisiéramos escribir y que seguramente nunca escribiremos, figura una meditación sobre el tema plural de la risa, la sonrisa y los diversos significados que ambas han adquirido al tamiz de nuestro tiempo.

BIBLIOGRAFIA

NO hemos sido los primeros en imaginar una investigación semejante. Hay, al contrario, amplia bibliografía —precisamente contemporánea— en torno al asunto: Bergson (cuyo *Ensayo sobre la significación de lo cómico* leímos hace varios años); Koestler (autor de un ambicioso *Insight and outlook* que la pereza nos mueve a soslayar día tras día); Alfred Stern (cuya *Filosofía de la risa y del llanto* hemos explorado a medias); Pierre Daninos (compilador de una *Vuelta al mundo de la risa* que alguna vez hojeamos en una librería), y Freud, y tantos otros que calla nuestra memoria o desconoce nuestra flaca erudición.

UNA SOSPECHA

PERO sospechamos que todas estas obras se fincan generalmente en disecciones más o menos implacables, en las que la voluptuosidad del análisis por el análisis mismo relega a un plano indiferente la viva realidad del objeto analizado. Que estos cientos, o millares de laboriosas páginas, si cumplen con frecuencia su propósito especulativo, siempre desestiman el verdadero problema.



LA FERIA



DE



LOS DIAS

SUPUESTOS

ANTE todo, nosotros daríamos por supuestos ciertos axiomas fundamentales: la risa y la sonrisa son instrumentos que el espíritu utiliza en su propia higiene; el hombre las requiere y ejercita para alcanzar a través de ellas una liberación y una depuración peculiares; y ellas por su parte sólo acontecen plenamente en las inteligencias dotadas de mayor flexibilidad, cuales son la del niño, la del loco y la del sabio.

UNA ENFERMEDAD

LUEGO señalaríamos, que una de las enfermedades de la época actual podría quizá diagnosticarse evocando la presente decadencia del bien reír y del bien sonreír. Decadencia que determina a su modo un clima de grave indigestión mental y de abandono a bajas, precarias concupiscencias. Decadencia, en fin, que no es menos ostensible por el simple hecho de que unos cuantos pueblos o personas aisladas hayan mantenido su congénita y especial pericia en tamañas artes; pues recordemos en efecto que la excepción confirma la regla.

ETIOLOGIA

Y aclararíamos que en el progreso de tal enfermedad han coadyuvado sin duda un cúmulo de doctrinas, comportamientos y pasiones coetáneos, los que en fuerza de evadir la generosidad de la infancia, la complejidad de la locura y los riesgos de la sabiduría, han asesinado el sereno placer de vivir, orillándonos a un camino lleno de infortunadas asperezas que las retóricas habituales no logran disimular.

FINAL

ESTO diríamos, o aún mucho más. Y así, al cabo, tendríamos que proclamar a la risa (y en particular a su mejor variante, la sonrisa, privilegio del ánimo delicado) como un medio eficaz para salvarnos simbólicamente de la trágica agonía de nuestro mundo.



CARLOS Fuentes pertenece, por la índole de sus cuentos, a un tipo de literatura que se puede catalogar de "ingenio", de "ficción", tipo de literatura que verbalmente imita la vida. Sus materiales de trabajo son más producto de una poderosa inventiva que de una recreación de "hechos", de acontecimientos inscritos en un tiempo y espacio determinados. Entre él y los cuentistas anteriores se

LOS DIAS



Carlos Fuentes. (Foto de R. J. L.)

del lenguaje, Fuentes un púgil que a golpes somete a las palabras. Los problemas que ambos plantean en sus cuentos son de índole no sólo distinta sino contradictoria.

Los días enmascarados (1954),¹ primer libro de Carlos Fuentes, nos pone delante de un cuentista ampliamente dotado, capaz de colocarse, en forma rápida, entre los principales del país. No constituye una hipérbole afirmar que su



El hombre de la orquídea



La emperatriz Carlota

ENMASCARADOS

Por Emmanuel CARBALLO

establece un punto y aparte. Un similar desligamiento se advierte con la mayor parte de los cuentistas de su promoción. Mientras éstos retratan el ambiente en que viven, Fuentes inventa un ambiente ficticio pero verosímil, fantástico pero real. Aquéllos trabajan con evidencias, éste con probabilidades. Aquéllos, al encasillarlos, resultan realistas, éste, fantástico. En Fuentes la imitación adquiere rango de creación, en

ellos la creación es desvaída imitación.

En literatura, la antítesis de ficción no es verdad sino "hechos". Verdad en literatura es congruencia, "fidelidad a su propia naturaleza". Igualmente puede ser verdadero un cuento realista que uno fantástico. Difieren éstos, exclusivamente, en su concepción del mundo, de la vida, en la lógica peculiar que los sustenta. Tan útil, en su acepción más inmediata, puede ser uno como otro. Desde el punto de vista social, un cuento realista es documento de aceptación o de rechazo, uno fantástico, revolución, protesta. En este sentido, la única literatura inútil, por conformista, es la oficial, la ortodoxa: aquella que, premeditadamente, sirve de portavoz a bajas consignas, aquella que con plena conciencia atenta contra su propia constitución, contra sus leyes fundamentales. Si toda obra literaria es propagandística, no todas son demagógicas: la propaganda va asimilada al texto, la demagogia es postiza. Aquella es "expositiva", ésta "discursiva". Cualquier tipo serio de propaganda supone una concepción de la vida, un sistema filosófico. La demagogia, en cambio, no implica correlación entre arte y filosofía: se presenta desarticulada, incidental.

Creí conveniente referirme a la verdad y utilidad de la obra literaria, porque repetidas

veces se atacó al libro que comento, tachándolo de nocivo en su finalidad, de falso en su factura. Al condenar este libro, sus impugnadores, de paso, condenaban todo un movimiento: el fantástico. En literatura es válida la coexistencia pacífica entre las diversas modalidades estéticas. Para juzgarlas no hay que basarse solamente en criterios políticos y éticos, hay que recurrir, principalmente, a los literarios. Se puede aceptar o rechazar determinada "propaganda", pero no por eso invalidar la creación de que emana. Lo que sí es abominable es la demagogia, verdadero germen de descomposición intrínseca en la obra, que en vez de invalidar, autoinvalida. La bondad estética o la falacia de este libro no reside en las ideas, sí en la manera de tratarlas.

El único cuentista con el que tal vez tenga que ver Carlos Fuentes, y la semejanza es poco probable, es Juan José Arreola: ambos cultivan la literatura narrativa de filiación fantástica. Arreola proviene, en su obra madura, de Borges y Kafka. Fuentes de Swift, Poe y, entre los modernos, de Lawrence y Michaux principalmente. Arreola por los modelos que sigue está más cerca que Fuentes de la tendencia que practica. Las únicas notas que aproximan a estos dos cuentistas son la ironía y la protesta. Arreola es un orfebre

autor fué la revelación más importante del año que acaba de transcurrir: tiene sentido de la proporción, del diálogo; sabe pintar, en unas cuantas frases, una situación, un personaje; posee la facultad de contar una historia, de urdir una trama, de combinar el plano de la realidad con el de la más pura fantasía.

Chac Mool, el cuento más hecho del libro, atestigua lo dicho. (Pasa a la pág. 16)



Chac Mool



Don Diego

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Ave. de la Universidad 975.
Tel. 32-03-00.

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

W. Rautenstrauch y R. Villers

**EL PRESUPUESTO EN EL CONTROL
DE LAS EMPRESAS INDUSTRIALES**

(Sección de Economía. 352 páginas. Empastado. \$ 32.00)

Nicolai Hartmann

ONTOLOGIA - I. FUNDAMENTOS

(Sección de Filosofía. XVIII - 384 pp. \$ 26.00)

Sor Juana Inés de la Cruz

AUTOS Y LOAS

(Tomo III de las "Obras Completas". Biblioteca Americana. XCVIII - 740 páginas. \$ 40.00)

Jaime Torres Bodet

TIEMPO DE ARENA

(Letras Mexicanas. Volumen 18. Empastado. 352 pp. \$ 18.00)

E. R. Curtius

LITERATURA EUROPEA Y EDAD MEDIA LATINA

(Lengua y Estudios Literarios. 2 Vols. 904 pp. \$ 62.00)

BIBLIOTECA PORRUA

ARTE EN MEXICO

EL ARTE EN MEXICO DURANTE EL VIRREINATO
Resumen histórico

Por MANUEL ROMERO DE TERREROS
México, 1951. 160 páginas. 150 láminas. En tela. \$ 25.00.

LA ARQUITECTURA DE MEXICO EN EL SIGLO XVI
Por PABLO C. DE GANTE

Segunda edición revisada y aumentada. México, 1954.
xxiv-328 páginas. 250 láminas. En tela. \$ 30.00.

LA CATEDRAL Y LAS IGLESIAS DE PUEBLA

Por MANUEL TOUSSAINT

México, 1954. xvi-248 páginas. 244 láminas. En tela. \$ 40.00.

EL PLATERESCO EN MEXICO

Por LUIS MAC-GREGOR

México, 1954. 48 páginas. 120 láminas. En tela.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

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



**Yo necesito
AZUCAR**

A mayor esfuerzo, mayor necesidad de un energético de acción inmediata.

Si usted practica algún deporte, tome azúcar: es el más sabroso, a la par que el mejor energético que brinda la Naturaleza.

El azúcar NO ENGORDA.

AUMENTE LA CAPACIDAD DE TRABAJO DE USTED Y LOS SUYOS, CONSUMIENDO MAS AZUCAR

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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

RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO.



ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.
INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 70 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS 103.004,480.71

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

REVISTA
ARTES
DE MEXICO
N U M E R O

5y6

LA PINTURA
MURAL
CONTEMPORANEA

TEXTOS DE
CARLOS PELLICER
RAFAEL GARZA LIVAS
ANTONIO RODRÍGUEZ
DAVID ALFARO SIQUEIROS

9 REPRODUCCIONES
A TODO COLOR
121 EN HELIOGRABADO

TEXTO EN INGLES
DE VENTA EN LAS
MEJORES LIBRERIAS



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

*Bibliotheca Scriptorum Graecorum et
Romanorum Mexicana*

ARISTÓTELES: *La Poética*. Traducción, introducción y notas de Juan David García Bacca. \$ 10.00. (Agotado.)

CICERÓN: *De los Deberes*. Traducción directa del latín, por Baldomero Estrada Morán, con una introducción de A. Gómez Robledo. \$ 13.00.

EUCLIDES: *Elementos de Geometría*. Precedidos de la axiomática de la Geometría. "Euclides", por Hilbert. Traducción del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

HORACIO: *XL odas selectas*. Traducción en verso, introducción y notas por Alfonso Méndez Plancarte. \$ 10.00.

CORNELIO NEPOTE: *Vida de los Ilustres Capitanes*. Introducción, versión española y notas por Agustín Millares Carlo, 337 pp. \$ 15.00.

OVIDIO: *Heroidas*. Introducción, versión española y notas por Antonio Alatorre, 470 pp. \$ 25.00.

PLATÓN: *Diálogos: Apología, Eutifrón, Critón*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00. (Agotado.)

PLATÓN: *Diálogos: Banquete, Ión*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

PLATÓN: *Diálogos: Hipias Mayor, Fedro*. Traducción directa del griego por Juan David García Bacca. \$ 15.00.

SALUSTIO: *Conjuración de Catilina*. Traducción directa del latín, por Agustín Millares Carlo. \$ 8.00.

SALUSTIO: *Yugurta y Fragmento de las Historias*. Traducción directa del latín, por Agustín Millares Carlo. \$ 13.00.

SÉNECA: *Cartas morales* (Vol. I). Traducción de José María Gallegos Rocafull. \$ 25.00.

SÉNECA: *Cartas morales* (Vol. II). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 25.00.

SÉNECA: *Tratados morales* (Vol. I). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 8.00.

SÉNECA: *Tratados morales* (Vol. II). Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 15.00.

SÉNECA: *Consolaciones*. Traducción directa del latín, por José María Gallegos Rocafull. \$ 15.00.

VARRÓN: *De las cosas del campo*. Traducción del latín, por Domingo Tirado Benedit. \$ 15.00.

XENOFONTE: *Recuerdos de Sócrates. Banquete. Apología*. Versión directa, introducción y notas, por Juan David García Bacca. 539 pp. \$ 25.00.

XENOFONTE: *La Ciropedia* (Vol. I). Traducción directa del griego, por Demetrio Frangos. \$ 15.00.

XENOFONTE: *La Ciropedia* (Vol. II). Traducción directa del griego, por Demetrio Frangos. \$ 15.00.

ARISTÓTELES: *Ética nicomaquea*. Versión directa, introducción y notas por Antonio Gómez Robledo. \$ 26.00.

Imprenta Universitaria

Steele

LOS MUEBLES
DE ACERO DE
MAYOR DEMANDA
PORQUE
SON...



EMINENTEMENTE
FUNCIONALES Y

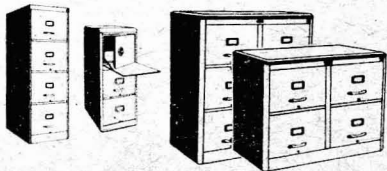
*Lucen más
Duran más
Satisfacen más*

Los Muebles "STEELE" son eminentemente funcionales y constituyen la mejor, más moderna y completa línea de muebles aerodinámicos de acero de bellísima presentación y calidad insuperable. Todas las unidades son "Supremizadas", proceso exclusivo que las preserva del óxido y multiplica los años de su duración. Acabado standard en gris o verde olivo. Opcional en caoba o nogal.

ARCHIVEROS AERODINAMICOS **Steele**

Cuatro modelos, tres en tamaño carta u oficio y otro en tamaño carta con Caja de Seguridad. Los dos modelos dobles tienen cubierta integral de linóleo. Reúnen todas las características de la línea de Muebles de Acero STEELE, de eficiencia y calidad insuperables.

Gavetas montadas sobre un sistema especial de balas de acero, para su perfecto deslizamiento. Con doble suspensión que permite sacarlas en toda su extensión. Chapa y botón automático de cierre en cada tiradera.



Pida mayores informes a:

H. Steele y Cia., S.A.

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



ELEGÍAS DE PROPERCIO

VERSION DE AMPARO GAOS Y RUBEN BONIFAZ NUÑO

Elegía 2, libro I.

Vida, ¿de qué te sirve aparecer con melena adornada
y mover de ropas de Cos los pliegues ligeros?
¿De qué, rociar el cabello con mirra Orontea?
¿Para qué a cultivos peregrinos venderte,
ferdiendo el esplendor de Natura con adornos comprados,
sin dejar que luzcan su belleza tus miembros?
Hazme caso: ningún afeite requiere tu rostro:
Amor desnudo no ama postiza hermosura.
Mira que la tierra produce colores hermosos,
que espontáneamente crece mejor la hiedra,
que surge el madroño más bello en los antros a solas,
y el agua sabe seguir no enseñados caminos;
relumbran las playas ornadas con naturales guijarrós
y dulcemente cantan sin arte las aves.
Así Febe Leucipea incendió, sin adornos, a Cástor,
y de igual modo a Pólux su hermana Helaira;
sin galas, la hija de Eveno, en las playas paternas,
causa fué de discordia entre Idas y Febo;
no al esposo frigio con falso candor atrajo Hipodamia
cuando fué conducida en el carro extranjero;
estaba libre su rostro de cualquier pedrería,
fué su color el que muestra las tablas de Apeles.
Es claro que el adorno no conquistó a sus amantes:
la ilustre belleza, el pudor, les bastaron.
Ahora no temo ser para ti inferior a los otros;
bastante amada es la joven que gusta a uno sólo.
Tú, sobre todo, a quien Febo ha donado sus cármenes
y la lira de Aonia gustosa Calíope.
Y no falta gracia única a tus palabras gozosas,
ni aquellas cosas que Minerva y Venus alaban;
por ellas, tú serás a mi vida gratísima siempre
con tal que los lujos miserables desprecies.

Elegía 17, libro I.

¡Y lo he merecido, pues que de mi amada pude alejarme!
A los alciones solitarios hoy me dirijo.
Como solía, mi nave no habrá de ver Casiopea,

y en litoral ingrato mueren todos mis votos.
Hasta los vientos te son serviciales, Cintia lejana:
mira qué crueles amenazas rugen los aires.
¿Ninguna dicha, acaso, me dará la aplacada tormenta,
y este puño de arena cubrirá mi sepulcro?
Tú, con todo, conviérte en más suaves tus crueles querellas:
juza el mar adverso y la noche pena bastante.
¿Acaso podrías con ojos secos pensar en mi muerte,
sin haber mis restos oprimido en tu seno?
¡Perezca el primero que haya dispuesto navíos y velas,
y que en contra del mar haya abierto camino!
¿No era acaso más leve de mi dueña vencer los caprichos,
—mujer excepcional, a pesar de cruel, es ella—,
que de este modo contemplar las costas cercadas por selvas
ignotas, y buscar los ansiados Tindáridas?
Si de algún modo allá mi dolor extinguieran los hados
y a mi sepultado amor una losa cubriera,
ella daría en mi sepulcro sus cabellos queridos,
y en tiernas rosas, blanda, mis huesos pondría;
ella gritaría mi nombre a mi ceniza postrera,
pidiendo que sin peso la tierra me fuese.
Y vosotras, hijas marítimas de Doris hermosa,
libertad en coro feliz las cándidas velas.
Si alguna vez Amor deslizándose tocó vuestras ondas
a un compañero amparad en las playas tranquilas.

Elegía 2, libro II.

Era libre, y pensaba pasar la vida en lecho vacío;
pero me engañó el amor en mi paz fingida.
¿Por qué permanece en la tierra esta humana hermosura?
No comprendo, Júpiter, tus prístinos robos.
Rubios cabellos tiene, finas manos, estatura prócer,
y como digna hermana de Jove camina
o como Palas al ir a las aras Dulíquias, cubierta,
con la serpentígera testa de Gorgo, el pecho.
Parecida a Iscómaca, linaje de la heroína Lapita,
en mitad de la orgía presa a Centauros grata,
es, o como Brimo cuando ante las santas ondas Bebeidas
juntó a Mercurio, —se cuenta—, su cuerpo de virgen.
Apartaos ya, diosas que miró el pastor algún día
desceñirse la túnica en las cumbres del Ida.
Ojalá que no quiera la vejez alterar ese rostro,
aunque viva los años de la maga de Cumas.

Elegía 2, libro III.

Se dice que Orfeo domaba las fieras, y ríos
rápidos paraba con la lira de Tracia;
cuentan que las rocas del Citerón, por el arte movidas,
reunieron sus trozos en los muros de Tebas,
y que al pie del Etna, oh Polifemo, la cruel Galatea
llevó, por tu canto, sus mojados corceles.
¿He de admirarme, siéndome Baco y Apolo propicios,
de que a la turba de las niñas gusten mis cantos?
Aunque mi casa no sostienen columnas del Ténaro
ni doradas bóvedas entre vigas de mármol,
ni se igualan mis huertos a los jardines Feacios,
ni el agua de Marcio riega grutas labradas,
me acompañan las musas y al lector son gratos mis versos
y se cansa Calíope llevando mis coros.
¡Afortunada la mujer a quien mi librillo celebra!
Monumentos a su belleza serán mis cantos.
Pues ni el lujo de las pirámides a los astros alzadas,
ni el templo de Jove Eleo que copia los cielos,
ni el Mausoleo sepulcro de generosa riqueza,
de la extrema condición de la muerte se libran.
Tormentas o llamas los privarán de su gloria, o su peso
rodará por el golpe de los años vencido.
Pero no ha de morir el nombre que el ingenio ha logrado:
para el ingenio la gloria no tiene muerte.

C R O N I C A 2



LOS RESTOS*

PREVISTO?... un buen día, gran recepción en la casona —¡aquéllas mansardas que como un escudo hablaban a todos de rango, de gusto, de propiedad!— de las calles de Hamburgo, en honor de! Marqués de Polavieja (los largos años de dulzura se agolpaban y ceñían, en los sentimientos implícitos de doña Lorenza, a ese minuto exacto); al siguiente, el exilio impuesto por la fidelidad. A doña Lorenza le había parecido una muestra de falta de altivez no acompañar a Don Porfirio hasta París y vivir ahí, Joaquinito opinaba que toda esta lealtad era excesiva, y don Francisco citó algo sobre la virtud mediana optando por establecer a la familia en Nueva York: quedarían así satisfechos el deber y la prudencia. De las haciendas nadie se preocupó; *el destierro, digámoslo en voz baja, es más bien la regla que la excepción, y sólo el*

deber de encontrarse presente en las fiestas del Centenario pudo privarme de las ceremonias de coronación de Jorge V e interrumpir mi delicioso séjour en Inglaterra. En Nueva York, ya tengo visto ese agradable piso situado en Park Avenue. Lorenza sabrá hacerse de amistades. Joaquinito —muchacho excéntrico— disfrutará los banquetes a caballo de los Vanderbilt y los veranos

Por Carlos FUENTES

Ilustración de Vicente ROJO

en Newport. Reflexionemos serenamente: de cualquier manera, la tormenta no tardará en amainar. Si Madero quiere permanecer en el poder, necesita proseguir la obra de paz, consolidación y decencia del General Díaz; y si no lo logra, el regreso de Don Porfirio parece inevitable. ¿No lo dicen sus mismos enemigos? "Su vida privada es intachable. Como padre de familia, ha sabido dirigir con acierto la educación de sus hijos, como lo demuestran las grandes virtudes de sus hijas y la corrección, modestia y actividad de su hijo; como esposo, es un modelo, pues a su distinguida compañera la trata con todas las consideraciones y cariño que se merece". ¿No es ésta la tónica del México moderno? ¿Puede esta ejemplaridad sustituirse de la noche a la mañana? De cualquier manera, el país no podrá prosperar sin su élite directiva. Está quien esté a la cabeza del gobierno, poco a poco irán regresando los elementos que no en balde han sabido conducir a la Nación por las sendas del progreso material y la seriedad administrativa. Don Francisco formulaba listas en su cabeza, y se percataba con satisfacción de que no había en México más hombres que ellos. Y detrás de los hombres, los nombres, las firmas que atestiguan el nivel de la nación; don Francisco los saboreaba, eran como una manifestación tangible de una igualdad, del primer tuteo mexicano con el mundo:

Doheny, Pearson, C. P. Huntington,

Moctezuma Copper Co.,

Palmer-Sullivan, Batopilas, Nelson and Weller,

Creston-Colorado Gold-Mining...

Sólo pudieron llevarse los recuerdos más significativos, los que lucían en las vitrinas de la casa de Hamburgo, los cuadros de Félix Parra y Alberto Feuster. Dejaban la ciudad color de rosa, lenta, con sabor de polvo y lluvia vespertina.

Cuando llegó a Park Avenue la noticia de la Decena Trágica, don Francisco ordenó a la familia empaquetar. Cuando se consolidó Huerta, volvió, ahora con cierta reticencia, a ordenarlo. Pero Joaquinito siempre estaba en alguna casa de campo, o don Francisco era citado con urgencia a una junta de la Sonora Land and Cattle en Chicago, y cuando regresaban a Nueva York era demasiado tarde y don Francisco conocía ya otras noticias: que en Morelos habían incendiado un inge-

* Fragmento de la novela en preparación "La región más transparente del aire".

nio, que en Zacatecas habían volado un tren. Y luego, don Francisco murió de pulmonía, y ni doña Lorenza ni Joaquinito entendían bien cómo manejar estos títulos y acciones que sólo tenía apuntados en la memoria el viejo, y menos cómo arreglárselas para pagar la renta en un inglés que no era el aprendido por Joaquinito en Inglaterra. Cerca de París, poseían casa, en Neuilly, y a ella se trasladaron en el otoño de 1915 doña Lorenza y su hijo.

¡Qué delicia hablar francés! suspiró doña Lorenza, y, en efecto, al año quedó desterrado el castellano de la finca de Neuilly. Aquí sí era posible, comentaba doña Lorenza mientras daba órdenes a sus mozos, recibir, ofrecer té, volver a ser gentes decentes. *Aquí sí se da su lugar a las cosas. ¡Nueva York! ¡Sufragistas y protestantes! ¡Y presidentes que cazan tigres! Hay algo que se llama cachet, no me cansaré de repetirlo a mi hijo, algo que se llama cachet, y que pocas personas saben distinguir y apreciar. Los Estados Unidos... toujours quantité, jamais qualité. Nuestra patria espiritual está aquí, en Europa. No me cansaré de repetirlo.*

Neuilly se convirtió en lugar de cita para los mexicanos que, huyendo del caos, mantenían la dignidad nacional demostrando a sus amistades europeas que sí sabían distinguir las edades de un Pomméry. Claro, Francia está en guerra, ¡pero cómo se conoce la diferencia entre una guerra de gentes finas y otra de huarachudos despeinados! En uno de los té de su madre, conoció Joaquinito a una muchacha mexicana que no hablaba español. Esto decidió a doña Lorenza para fraguar el matrimonio, y al poco tiempo la boda tuvo lugar en la iglesia de St. Roche. ¡Volvíen los viejos tiempos! ¡Cuántas caras conocidas! Al leer y releer sus listas de invitados, doña Lorenza sentía un goce muy particular frente a cada apellido que aquí, en el amargo destierro, continuaba demostrando la validez de los principios y categorías permanentes. A veces, pensaba que en realidad nunca había salido de la Colonia Juárez: México estaba donde estuvieran ellos.

Fernanda, la mujer de Joaquín, era una muchacha rígida, severa, pálida, educada por las monjas en Suiza, y pronto se cansó del parloteo incesante de doña Lorenza y de la nostalgia de sus frecuentes huéspedes. “Je ne peux pas supporter tes mexicains folkloriques et leur

pitoyable sens d'épave”, le decía con los dientes apretados a su marido. En 1924, nació Benjamín, y desde la primera semana la abuela lo llevó a dormir a su alcoba, entre los retratos de familia. “Está bien que aprenda francés, pero también que no olvide lo que es ser un Ortiz de Ovando. Tu padre, Joaquín, habría opinado algo inteligente, como que no puede tolerarse más que bandidos sombrerudos hagan pedazos a México —toma, mira esta carta de tu tío: ahora resulta que las tierras nunca fueron nuestras—, o que estos señores Carranza y Obregón no son gente decente, pero lo cierto es que pronto nos llamarán, en cuanto se cansen de todo esto, a todos, y hay que estar preparados para volver a ocupar nuestro sitio”. En el parque de Neuilly, jugaba Benjamín, y a los dos años fué encargado a una institutriz belga; pero todas las noches, doña Lorenza lo llevaba a su cuarto, le mostraba las fotos, le hablaba del encomendero de la Nueva Galicia, mira, querido, este cuadro es de don Alvaro, que fué capitán general del Corregimiento. Arraigó en Nueva España hacia 1620. Y tu bisabuelo, prefecto del Emperador. Esta es la foto de la casa de Hamburgo: aquí creció tu padre. Mira, tu tío cuando fué enviado a la jura de Alfonso XIII. Y ésta, ¿te gusta? Es la “Pro Ecclesia Pontifice”, nos la entregó Su Santidad..., de las haciendas, de las otras familias de gente bien con las cuales algún día habría de tratar. Benjamín creció con un aro, sin otros amigos, y cuando se disfrazó con pechera y espadín y exclamó: “Aux aztéques, aux aztéques!”, doña Lorenza no cupo en sí de orgullo y satisfacción.

Iba a cumplir cinco años el niño, cuando su madre murió, y Joaquinito regresó a la casa de Neuilly. Con bienaventurada sincronización, murió también el apoderado de la familia, y Joaquinito se instaló en la biblioteca a dirigir el patrimonio Ortiz de Ovando. Con asombro descubrió que éste, lejos de disminuir, había sido incrementado por el viejo abogado Lesselles, y Joaquín, viudo, cuarentón, y en un París de poetas avanguardistas, predisposición y cortesanas que, si bien no lucían tan espléndidas como en 1915, sí eran más distrayentes y menos gravosas, decidió que había llegado el momento de invertir en formas novedosas el cuantioso haber, ¡bendito Lesselles, benditos don Francisco, y haciendas, y acciones! Dos días duró la afición administrativa

de Joaquinito, y pronto fué famoso el millonario sudamericano de sombrero gris capaz de arrendar “Le Sphinx” por una noche y recitar a Víctor Hugo con acento épatant.

Nació el año 1935 cuando la familia tuvo que vender la casa de Neuilly y embarcarse a México. Durante unas semanas, Montparnasse lloró la ausencia de Joaquinito, quien pronto —y ya sin interrupciones— no supo de otro placer que el del muelle sofá en la casa de Hamburgo.

¡La casa de Hamburgo! La noche que volvió a penetrar en ella, doña Lorenza se sentó en la escalera a llorar. La saludó el mismo espejo, de marco dorado, frente al que, ¡hace tanto!, se había despedido, arreglado el velo, esbozado una sonrisa de dulce resignación: ahora, algo irreal brillaba en el vidrio, o en su boca, algo en lo que doña Lorenza no quería pensar, que se había estampado en toda su figura: una certidumbre de alivio definitivo, de alivio sin puertas a la vida, definitivo como un recuerdo recobrado que ya no permite el intento de buscarlo, y en la búsqueda, creer que se sigue existiendo. La mirada fija en sus manos, doña Lorenza decidió olvidar. Olvidar que había recordado. Seguir siendo una gran dama.

“¿Has visto, Joaquín? Ayer busqué la casa de Genoveva: ahora es pastelería, las caballerizas están en ruinas; y la de Rodolfo es un centro social español. Dicen que hay puros masones en el gobierno. Y eso no es todo: no dan religión en las escuelas, no hay dinero para los recibos, todos nuestros amigos son contadores públicos y comerciantes, agentes viajeros y oficinistas de cuarta, y al que bien le va, profesor de historia”. En casa tras casa, quedaban como espectros los espacios teñidos de pared donde antes colgaban los cuadros seculares, hoy en manos de algún anticuario; telas corrientes de florecillas tejidas cubrían las sedas raídas de los muebles, linoleo en vez de tapetes. Y nadie los tomaba en cuenta, Francisco habría dicho, ¿cómo es posible llegar a decisiones graves sin consultar a la legítima clase dirigente? y ¿cómo, que las hijas de mi hermana tengan una tienda de blusas y se pasen el día detrás de un mostrador?, ¿cómo que la nieta de un Ministro de Estado anuncie en su ventana, “se tejen sweaters”? Esto no le sucederá a Benjamín. A él, yo lo voy a mantener erguido, consciente de su clase y su deber;

con él, con el apellido Ortiz de Ovando, volveremos todos al pedestal que nos corresponde. Y Joaquinito yo no tengo la culpa de la débacle; bastante los jorobé con que se salieran del campo y compraran bienes raíces, como los primos, que allí están bien hinchados. En fin, creo que es preferible pasarme el día en el sofá bebiendo cognac, a andar como mis compañeros de escuela británica, vendiendo corbatas, con horarios de esclavo y un jefe de piso, gachupín.

Muchos, entre los viejos amigos, seguían en Europa. Otros, los que aún tenían dinero, empezaban a regresar a México y a traicionar —doña Lorenza gemía— a su clase: a asociarse con los bandidos, a jugar bridge con las esposas de los políticos, y a cerrar las puertas a los empobrecidos. ¡Hasta hubo quien emparentara con un comecuras! Y la casa de Hamburgo se fué fraccionando: primero, el jardín, para que construyeran unos libaneses sus apartamentos; luego la caballeriza, para unos abarrotes; por último, la fachada de la casa, los salones, la planta baja, para una tienda de modas. Cuatro piezas, es todo lo que les quedaba. Una recámara transformada en sala, el cuarto de Joaquinito, la pieza donde dormían ella y Benjamín —¡dieciocho años!— y la cocina, y la dieta diaria de arroz y albóndigas. Doña Lorenza no quiso desprenderse de los muebles; amontonados en las recámaras, junto con las macetas y las mecedoras de mimbre, el olor guardado en los armarios de nogal, los pequeños cortesanos en porcelana con sus pelucas blancas, los camafeos y las cajas de música, las escenas pastoriles, la compresión tullida de su grandeza. Ya el sol no les llegaba. Y en las noches, el parpadeo verde del anuncio de cerveza en la azotea alquilada. Debían entrar en silencio y rapidez por la casa de modas, por el salón glorioso donde se agasajó a Polavieja, hoy invadido por los huéspedes sordos, por los manequíes. Pero en la recámara persistía el viejo mundo. Allí todo se conservaba, el pasado, y el futuro. *¡Y Benjamín! Dócil, y tan respetuoso, con su encantador acento francés. Sí, va a ser un gran señor. No habrá podido, de acuerdo con la tradición, estudiar en Europa. Pero tampoco tendrá que ir a rozarse con los pelados de la Universidad, como sus primos, que preferían ser arquitectos a Ovandos.*

Durante las largas horas de suspensión, doña Lorenza, erguida, nariz aguileña y chal de seda, el pelo cuidadosamente compuesto, amarillento, medias opacas, botines de lazo, rememoraba con Benjamín los saraos de la primera década del siglo, con él revivía los nombres de las propiedades en el Bajío, en Sonora, en Morelos, los títulos de España que bajo este mismo techo habían recibido hospitalidad, las visitas a Chapultepec, cuando doña Carmelita. ¡Dócil, respetuoso Benjamín, con su encantador acento francés! Con la boca siempre entreabierta, los ojos dormidos, su barba mal afeitada de pelos largos y lacios, su andar jorobado y una permanente comezón en la nuca. Benjamín, sin mujeres, paralizado en una vitrina. Benjamín, el último camafeo. Cuando la abuela lo dejaba solo, leía en voz alta la sección de avisos en el periódico, y agitaba los brazos cuando veía un nombre en francés. Luego se sentaba en el suelo a jugar al águila o sol; dos águilas, perdía, y entonces quedaba prohibido comer postre.

Cuando cumplió veinticuatro años Benjamín, las primas De Ovando (también, pensaba con tristeza la abuela, empeñadas al capricho de los nuevos ricos y a las orgías de una banda de aventureros que a sí misma se intitulaba, sin el menor pudor, “internacionales”) fueron a cenar. Primero cuchichearon con doña Lorenza, y una vez sentados a la mesa, Pimpinela habló con la ceja arqueada:

—¿Qué han pensado hacer con Benjamín, tía? Porque han estado viviendo de los restos de su fortuna durante los últimos trece años, no crean que van a durar hasta la muerte del muchacho.

—¿Y qué propones, hija? ¿Que Benjamín salga de este hogar para vender calcetines, o qué? Benjamín es un muchacho ejemplar, casi pudiéramos decir el último que ha sido criado como caballero, y que algún día...

—Con mucha suerte, venderá calcetines. Claro, él no tiene preparación alguna, y hay que ver... pero si fuera posible encarrilarlo en la banca.

—¡En la banca! ¡Mi querida Pimpinela! Francisco siempre decía: “Procura que los banqueros te sirvan, hazlos depender de tí; el grado inmediato, la otra alternativa, es ser sus esclavos”. ¡Habrás vis-

to! Y eso era antes, cuando los directores de los bancos eran gente conocida y venían a almorzar con Francisco. ¡Pero hoy! Si creo que todos han sido revolucionarios y comunistas antes. Ah, no. Benjamín nació para utilizar a los banqueros.

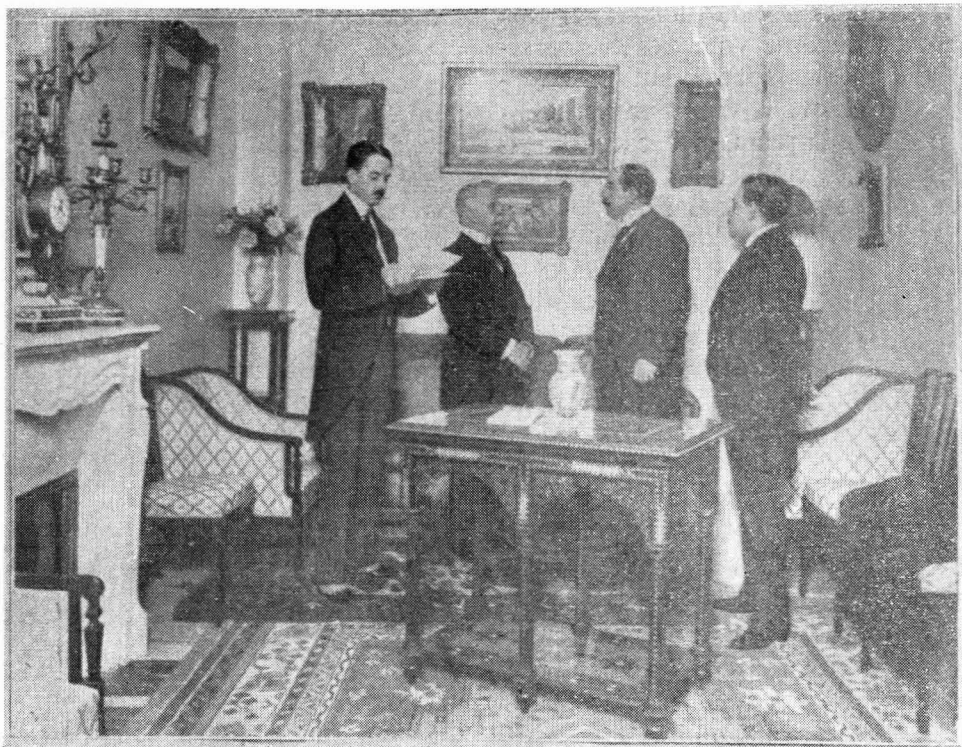
—Oh, tía, perdóname. Pero mira cómo le escurre la sopa por los labios. Perdón, perdón. Vas a invitar a cenar a Norma Larragoiti, que es la esposa de Federico Robles, el famoso banquero. Ella es una cursilona, de acuerdo, clásicamente advenediza y todo lo que tú quieras, y Robles un salvajón salido de quién sabe qué chaparral. Pero Normita se derrite con un buen apellido, y una cena aquí, entre sus mementos, la va a sacar de quicio. No te preocupes: nosotras compramos todo. Y al día siguiente, Benjamín tiene empleo en el banco.

Las protestas de doña Lorenza de nada sirvieron. *¡Norma Larragoiti! Hija de algún tendero vasco. Y sin embargo, a ella habrá que demostrarle qué significa ser lo que somos, y dentro de esta estrechez, digna estrechez, hacerle sentir el favor que se le dispensa.* No fué posible; doña Lorenza sintió con dolor una sustitución definitiva cuando entró Norma, radiante, envuelta en un mink y jugueteando descuidadamente con su collar, afirmando a los ojos de la anciana un sentimiento de seguridad en el nuevo mundo, de pertenencia y voluntad, que había sido el de ellos. El pedestal que durante cerca de cuatro décadas doña Lorenza había creído vacío, esperándoles, ya estaba ocupado, con vulgaridad —en ello insistía la abuela—, con atropello, sin el dulce fluir de la gracia.

—Sabe usted, doña Lorenza, mi padre perdió todas sus haciendas en la Revolución. Le digo a Federico —que tanta fidelidad guarda a los principios revolucionarios— que haberme casado con él tiene algo de revancha. Pero además, esa circunstancia nos coloca, pues un poco en el mismo plano, a usted y a mí, ¿verdad? ¡Tanta gente conocida que sufrió. Pero lo importante es mantener la verdadera dignidad, como todos nosotros lo supimos hacer, ¿no? Ahora, lo que no tiene nombre es que no nos dejen traer a México los restos de Don Porfirio y...

La semana siguiente, Benjamín comenzó a rotular etiquetas en el Banco Internacional de Crédito Industrial, S. A. A todos les pareció encantadora su letra, tan afrancesada, como del Sagrado Corazón.

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS



El personal de la Legación Mexicana visita una casa editora de París

(Viene de la pág. 2)

rra extraña. Ni siquiera disfrutaba yo libremente los placeres del turista. Me absorbía la rutina de la Legación; y el servicio diplomático entendido a nuestra manera —es decir, muy mal— me convirtió prácticamente en un mecanógrafo de categoría. ¿Para eso habíamos hecho la carrera de Leyes y habíamos estudiado con cierta afición el Derecho internacional?

A título de curiosidad, contaré que entonces, para no perder mis relaciones editoriales y por mediación de mi paisano Carlos Barrera, ami-



Ventura García Calderón

go de la infancia (quien formaba parte del grupo revolucionario que esperaba su momento para, a su turno, hacerse cargo de la Legación de México en Francia), traduje anónimamente, sin afición ni ganas, *La novena de Coleta*, de Colette Yver, que Nelson publicó al fin muy alterada, creo que por 1914.

La fácil síntesis de Francia que yo me había forjado desde mi tierra se me quiso despedazar al choque de aquella realidad enorme y compleja. En mis ratos de mal humor, me sentía yo entonces más lejos de París que cuando, en la

Avenida del Cinco de Mayo, de México, visitaba la Librería Bouret. Queda un eco de esta desazón en mi artículo "París cubista" (*El Cazador*).

Poco a poco, mis ojos y mi sensibilidad se educaron. Comencé a discernir y a entender. En México sólo había yo llegado hasta los poetas simbolistas y los llamados decadentes. En París descubrí el nuevo movimiento que parte, digamos, de André Gide, y me encontré con la literatura militante de la *Nouvelle Revue Française*.

Yo echaba mucho de menos a los amigos de mi tierra. ¿Por qué no decir que los soñaba y lloraba en sueños? ¿Es esto un desdoro? Los hermanos Francisco y Ventura García Calderón vinieron a ocupar su sitio. En la *Revista de América*, que ellos publicaban, escribí algunos ensayos sobre la literatura mexicana, germen de mi "Pasado inmediato". Francisco era mi vecino —cosa de la casualidad—, y una noche a la semana me permitía evocar, en su casa, las veladas aquellas de Santa María, en la biblioteca de Antonio Caso, a que me refiero en el final de *El Suicida*. Cuando, a su turno, él y su esposa Rosa Amalia nos visitaban, Francisco se deleitaba paseando entre los libros de mi pequeña biblioteca, que ya comenzaba a no ser pequeña y que yo había transportado heroicamente desde México hasta París.

Por suerte, se encontraban también allá dos antiguos camaradas



R. Poulche-Delbosse

(1881-1929)

míos, los pintores Angel Zárraga y Diego Rivera, que navegaban las sirtes del cubismo y de otras revoluciones estéticas levantadas, sobre todo, por la gran marea de Picasso y aun las prédicas de Marinetti. Ellos me ayudaron a orientarme. En el taller de Diego y de Angelina Beloff conocí a Foujita y a Ilya Ehrenburg, que entonces escribía su primer libro o uno de sus primeros libros —*Julio Jurenito*—, al estímulo de Diego Rivera.

Me relacioné con Raymond Foulché-Delbosc, el sabio director de la *Revue Hispanique*, y no tardaría en darle algunas colaboraciones. Yo me figuraba que iba a encontrarme con un anciano; pero era un hombre en pleno vigor, alto y barbado, que hablaba español mejor que yo, vivía solitario en su departamento del Boulevard Malesherbes, atestado materialmente de libros, y sólo salía a la calle los viernes.

Entrado ya el verano, el sabio se fué de vacaciones al pueblecito de Bourron, cercanías de Fontainebleau, lugar predilecto de los paisajistas y de Robert Louis Stevenson, lo que ya he contado también en "El reverso de un libro". Me convidó un día a su lado y me hizo pasear por los campos de la dulce Francia. Años después, cuando yo ya me encontraba en Madrid, tuve la suerte de ayudarlo, en calidad de humilde albañil —pues él, desde Francia, era el arquitecto— para la edición monumental de las obras de Góngora fundada en el manuscrito Chacón, que el poeta dejó preparado a su muerte; pues nunca llegó a publicar una colección de sus poemas. Añadimos un espistolario, el testamento, las dos *vidas* escritas por Pellicer, y creo que hemos dejado, en tres tomos, una edición fundamental.



"Azorín" en 1919

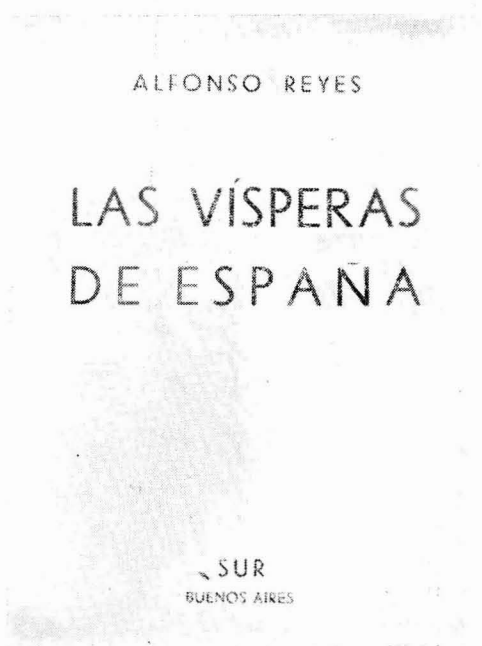


Mi amistad con Foulché-Delbosc duró mientras duró su vida. Y todavía después la heredó su joven esposa Isabel, —dama anglocanadiense de origen— con quien se casó a últimas fechas. Guardo todavía varios libros antiguos (clásicos españoles, siglos XVI y XVII) que debo a la generosidad de Foulché-Delbosc. Conservo mi correspondencia con él, que hasta podrá servir para ilustrar algunos extremos de nuestra edición gongorina. Y cuando falleció en 1929, encontrándome yo al frente de nuestra Embajada en Buenos Aires, redacté anónimamente esta noticia necrológica para una revista de jóvenes:

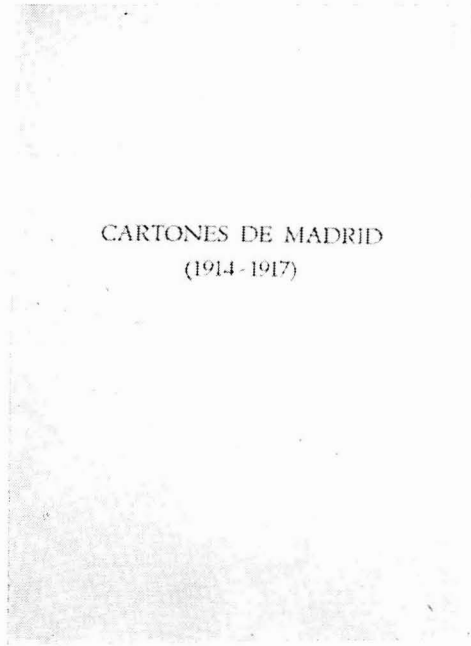
Su nombre está asociado a todas las modernas investigaciones sobre la historia literaria española. Manifestó su interés por América —con cuyos escritores mantuvo constantes e íntimas relaciones—, organizando y publicando en su autorizada revista una serie de monografías sobre las literaturas de nuestros países. Maestro consumado en asuntos de bibliografía, supo (y esto es característico de su obra) sacar la mayor cantidad posible de inferencias por sólo los datos materiales de un libro, considerado como objeto físico. Ultimamente, sus preciosos trabajos en torno a la obra de Góngora habían dado popularidad a su nombre en el mundo de los no especialistas. Su actividad era ejemplar y deja seguramente mucha labor inédita. Deja también una de las mejores bibliotecas hispánicas del mundo. (*Libra*, I, Invierno —número único—, Buenos Aires, 1929, p. 97).



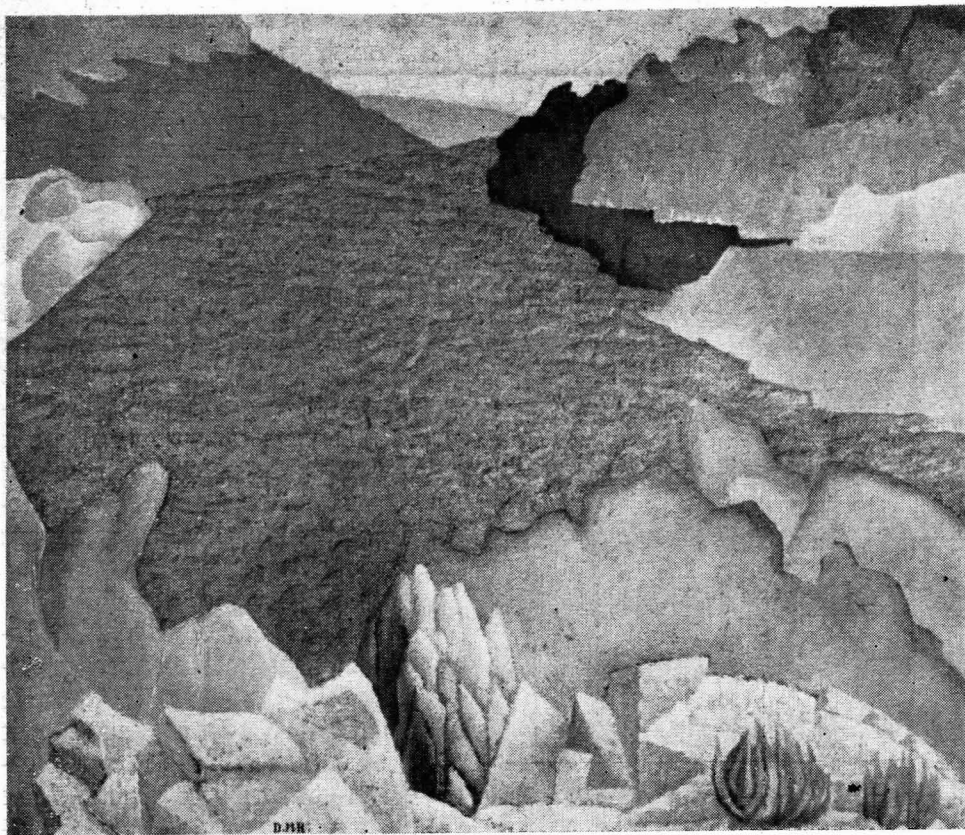
Primera edición



Aquí aparecen por segunda vez los Cartones



Forma parte de Las vísperas de España



Diego Rivera: El mar de Mallorca

Su biblioteca, en parte, se dispersó en las ventas al martillo del Hôtel Drouot (París), y en parte, fué a asilarse en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, donde yo encontré algunos volúmenes, viejos conocidos míos.

La verdad es que, en la noticia necrológica de *Libra*, me quedé corto. Pude añadir que, más de una vez, Foulché-Delbosc desbordaba el campo de su estricta especialidad y, bajo seudónimos que le imponía el pudor —según podrá apreciarlo quien consulte su Catálogo y Bibliografía, redactados después de su muerte por Julio Puyol y Alonso— llegaba hasta la literatura contemporánea. Pude añadir que aquel erudito implacable y áspero polemista, no exento de pasión y amargura, era, en lo personal, el más perfecto *honnête-homme*, según las mejores tradiciones francesas, ameno corresponsal, amigo exquisito y hombre de excelente compañía, capaz de los más firmes afectos. El mundo en que yo viviría más tarde en Madrid —me refiero especialmente al grupo de los filólogos e hispanistas— no era precisamente de su devoción. Ello no empañó nuestra amistad. Siempre lo recordaré con respeto y afecto.

Una de mis primeras visitas en París fué para el maestro Ernest Martinenche que, por 1910, asistió, en México, al bautismo de la nueva Universidad, en representación de la venerable Sorbona, y que era uno de los centros obligados de toda relación con España e Hispanoamérica. “¡Qué Ernest Marti-

nenche, ni qué ocho cuartos! —le decía Unamuno—. ¡Usted es don Ernesto Martínez!” En su casa conocí al gran poeta Jules Supervielle, que hacía entonces sus primeras armas, y al simpático y caballeroso Charles Lesca, ambos con un pie en el Uruguay y otro en Francia, aquél llamado a muy altas cumbres y éste muerto pocos años más tarde, cuando ya nos lo había arrebatado la política de la Acción Francesa.

Era Martinenche hombre vivaz y encantador, a quien la ciencia no le pesaba, dotado de un humor chispeante, y que tenía la mano y el espíritu siempre abiertos. Publicados ya aquellos libros sobre Víctor Hugo y España, sobre el teatro

español y Francia —donde, no lo olvidemos, examinó las influencias de nuestro Ruiz de Alarcón en Corneille—, vivía como desengañado y acaso se daba todo a su cátedra y al trato social. Cuando mi segunda estancia en París (1924 en adelante), era, con el poeta cubano-francés Armand Godoy (tradicción de Armas y de Heredia), el animador de la *Revue de l'Amérique Latine*, de tan grato recuerdo para cuantos a ella nos acercamos.

Mi hermano Rodolfo que, naturalmente, acabaría por no entenderse con Huerta, que salió del Gabinete, asumió una actitud acusatoria en la Cámara, fué a dar a la cárcel con todos los diputados y finalmente fué desterrado, se reunió conmigo en París. Apenas comenzaba yo a recomponer mi idea elemental de Francia, cuando sobrevinieron dos accidentes que me obligaron a cruzar la frontera y a radicarme en España. Uno fué la Guerra Europea (1914-18), y otro, al triunfo de Carranza, la supresión en masa del Cuerpo Diplomático y Consular Mexicano en el extranjero. O mejor, la suposición de que tal cuerpo de funcionarios no existía ni había existido nunca, o de que le cabía, en masa, alguna responsabilidad por lo que sucedía en México. Se procedió, cierto, a hacer algunas paulatinas y muy contadas excepciones. Pero, por lo pronto, hubo de todo entre los funcionarios abandonados a su suerte. Yo sabía ya, desde que salí de México, que mi situación era precaria, y pronto traté con las casas Ollendorff y Garnier que, en principio, se manifestaron dispuestas a darme trabajo llegado el momento. Pero la guerra cerró las puertas de ambas oficinas editoria-



Diego Rivera: La plaza de toros de Madrid

les y, de paso, a mí también me las cerró. ¿Qué podía yo hacer en París, extranjero de veinticinco años? ¿Podía yo regresar a México para mostrar mi alma por la calle y dar explicaciones sobre lo que he callado más de ocho lustros? Además, yo no tenía recursos para el viaje y, la verdad, quería seguir mi senda propia. “Ya no existen los Pirineos”, me dije, y emprendí ese viaje a España de que he dejado la crónica en “Rumbo al Sur” (*Las visperas de España*). De una vez para siempre cito estas páginas, que se relacionan con todo lo que ha de seguir, así como “El reverso de un libro” (*Pasado inmediato*).

2. En España

Llegué, pues, a tierra española, donde mi hermano Rodolfo, ya acompañado de su familia, nos recibió en su casa. En San Sebastián permanecí menos de un mes, meditando mis primeros planes, antes de emprender “el sitio de Madrid”, como hubiera dicho Henry James. Allí conocí a un gran español, “Azorín”. Y aunque don Francisco A. de Icaza andaba también por la Bella Easo, sólo lo encontré más tarde en Madrid. Con ambos había de unirme una amistad inquebrantable.

“Azorín” es algo retraído. Mi nombre no le decía nada, y por aquellos tiempos, los mexicanos—fuera de Rodolfo Gaona—éramos allá desconocidos. Cuando le pedí por carta una entrevista, yo sé que vaciló un poco. Por suerte lo consultó con Icaza, tan mexicano como español por su larga residencia en Madrid y su vinculación con aquel mundo literario, donde gozaba de gran renombre. Icaza tranquilizó a “Azorín” respecto a mi modesta persona y me otorgó el *Nihil obstat*. “Azorín” me permitió visitarlo, y a poco paseábamos juntos por las playas. Vencido el primer obstáculo de aquella cara inexpresiva, aquella impasividad más escandinava que alicantina, aquella habla casi tartamudeante y defectuosa (eliminación de la *c* fuerte), la finura y la incomparable sutileza de aquel hombre me subyugaron poco a poco. Ni él ni yo, lo digo con orgullo, hemos olvidado aquel encuentro. Quince años más tarde, me escribía con ese su estilo inconfundible que recuerda el tono de su voz:

... Yo tengo siempre presente la imagen del amigo, en San Sebastián, la primera vez que lo ví. Y luego, la sensación de una

mañana —la del 13 de septiembre de 1914— en que paseé con él por el Paseo de los Fueros, a las once de la mañana. El cielo estaba azul, con unas nubecitas blancas. Claro que por algo me acuerdo yo de todos los pormenores de esa mañana...

A través del tiempo y las mudanzas, se ha mantenido esta relación, que el trato de Madrid así como ciertas colaboraciones y viajes por el sur de Francia —los referiré más adelante— habían de hacer más estrecha. A tal punto, que estoy cierto de conocer a “Azorín” mejor que la mayoría de los hombres de mi generación, sin exceptuar a sus compatriotas.

Pero vuelvo al hilo de mi relato. Estábamos en San Sebastián. Decidí dejar allí a mi mujer, a mi hijo y a mi fiel criada bretona, mientras encontraba mi acomodo. Nuestro llorado Angel Zárraga se hallaba a la sazón en Fuenterrabía. Nos pusimos de acuerdo e hicimos juntos el viaje a Madrid, a donde desembocamos el 2 de octubre de 1914. Y entonces rodé por esas posaditas de que en otra parte hago mención (*Carta-Dedicatoria de los Cartones de Madrid*). He venido “a pretender en Corte”, a ver de ganarme la vida, como el abuelo Ruiz de Alarcón, a quien más tarde evocaré en mis palabras ante el Ayuntamiento, declarándome “un voluntario de Madrid” (*Calendario*, fragmento destacado del discurso ante el Ayuntamiento de Madrid que he recogido en *De viva voz*.)

3. Madrid y los Cartones

Para reunirnos con Jesús Acevedo, Angel Zárraga y yo paramos en Carretas nº 45, frente a la antigua mazmorra de Correos, Posada de la Concha, (“Concha Cabra”, en honor del dómine de Quevedo). Nos dan una tras-alcoba, cuya parte exterior ocupaba el estudiante Quebrantahuesos, que así fué llamado porque cenaba pajaritos fritos y dejaba en la chimenea los relieves de su yantar. Comenzaba el año académico, y el Quebrantahuesos olvidaba cada día otro texto sobre su mesa. Una mañana aparece, junto al armario, un loro en su estaca.

Acevedo, recién casado y también huído de México, donde había sido, bajo Huerta, Director de Correos, “me esperaba”, en toda la profundidad del vocablo, y había suspendido, entre tanto, sus emociones. Zárraga se va reintegrando en la vida del café madrileño, que ya conoció y

practicó antes de su instalación en París; esa vida ateniense... A todos nos cuenta sus planes de encerrarse en Toledo, entre cuatro muros encalados, para pintar y moler él mismo sus colores. Acevedo se fué una mañana a Aranjuez; Angel, una tarde, se fué a Toledo.

Eduardo Colín, que aún colgaba de la Legación de México, me llevó de noche a los barrios bajos, cosa terrible en su mortecina quietud, sus calles empedradas, sus faroles de gas como adormilados. Encallamos en el Teatro Madrileño: público soez y rugiente, de caras fruncidas en cicatriz; hampa que injuria a las cupletistas. La injuria en la calle de Atocha, como el piropo en la de Alcalá, son amor represado, imaginación turbada. Por una peseta, salen hasta doce mujeres, una tras otra, o bien dos a un tiempo en un juego de empujones y obscenidad cruda. Cantan mal, bailan regular. Una, admirablemente. Si Dorian Gray la descubre aquí, se casa con ella. Se entrega a la danza y no oye al público. Su garganta se martiriza y sus ojos se extravían y ausentan. Lo demás, nada: camareras escapadas de noche, debutantes pobres, camino más bien del prostíbulo. Saben reír cuando el público las maltrata. Todo, al gusto de ‘Monsieur de Phocas’. Quiroz, el pianista, es víctima del auditorio. Una vista cinematográfica es interrumpida a silbidos: el público quiere carne humana, como el ogro del cuento.

Vuelvo a la posada de la Concha. ¿Es Angel esa sombra de la otra cama? ¡No puede ser! Terror de las *Noches árabes* de Stevenson. ¿Si será un cadáver? Enciendo la luz: es un viejo escuálido y tosijoso, hermano de Concha. Vivimos en plena Picaresca: *Lazarillo*, *Alfarache*. No soporto la compañía del azar. Al día siguiente —dicho y hecho— me mudo a otra posada, calle de San Marcos nº 30, 2º izquierda. Es la casa de Doña Justa. ¿Doña Justa Cabra? Veremos cómo da de comer. Tengo un cuarto diminuto y limpio, pulido como si fuera de porcelana, como si fuera una borcelana. Lo he poblado en un instante con mi melancolía y mis recuerdos. Me siento aquí como encarcelado. Doña Justa me tiende la cama en persona. La noche es fría, me echo la gabardina encima. Una madre llora sin cesar por su niña que se le está muriendo. Decido mudarme nuevamente, y me mudo a otra posada próxima; más cara, pero de mejor aire. Dispongo de un cuarto exterior. Por entre las rejas de la ventana, compro a una vendedora ambulante los churros

para el desayuno. La hija de la posadera es solícita y se declara seducida por mi habla de mexicano. Un día vino de Toledo Angel Zárraga y almorzó conmigo. Allí disfruté las primeras noches de reposo y pude escribir. Volvió de Aranjuez Acevedo con su señora. Nos mudamos a la Pensión de Issoulié, los viejecitos franceses, calle de Génova. El matrimonio amigo tuvo allí su primer retoño.

He comenzado a acercarme por las tardes al Ateneo, conducido por Angel Zárraga. Compañía de geniecillos indiscretos. Amistad naciente de Díez-Canedo, Gómez Océrin, Pedro Salinas, Moreno Villa. Díez-Canedo me presenta con Acebal, en "La Lectura", para cuya colección de clásicos prepararé un Ruiz de Alarcón. El señor Acebal, mientras nos recibe, paladea un vaso de leche. A su lado, otra barba francesa, o mejor, del Greco: el poeta Juan Ramón Jiménez, atento y nervioso, con raras noticias médicas adquiridas a través de exquisitos males. Me mira con ojos fijos y penetrantes. ¡Tan amigos como llegaríamos a ser! El ha confundido los recuerdos y ha escrito que me conoció en la plataforma de un tranvía, donde, en efecto, nos encontramos y conversamos al día siguiente.

Para recibir a los míos, que habían quedado en San Sebastián, procuré un alojamiento mejor. Descubrí, en la calle de Recoletos, una pensión de familia donde había varios mexicanos, a cargo de Mme. Adrienne Carcassonne, señora angelical y gorducha. Su esposo, que estaba en la guerra, se escapó una vez para verla por unas horas, como lo hacían muchos *poilus*, a reserva de sufrir después un arresto. Una noche vino a cenar un viejo español, calvo y barbudo, alegre y autoritario, cabeza socrática, que usaba un birrete y no se lo quitó ni para ponerse a la mesa. Yo hablaba en francés con la señora, y pronto me vi envuelto en charla literaria con el personaje desconocido. Resultó ser Luis Ruiz Contreras, el traductor de Anatole France. Alejado ya del mundillo literario, era muy conocido entre la gente de pluma y había sido uno de los impulsores de la famosa Generación del 98 y fundador de la *Revista Nueva*, cuyo gimnasio he evocado en el *Reloj de Sol*, con noticias que él me proporcionó, pues a él le daba ya pereza escribir.

Pasaron días. Me instalé al fin, con mi familia, en un pisito modesto pero lleno de luz, quemando mis últimos cartuchos. Era en las orillas de Madrid, a una cuadra del

Paseo de Ronda, por donde acababa la ciudad: Torrijos, 42 duplicado, tercer patio, escalera C, 5º piso, letra B: letanía que enseñé de memoria a mi hijo por si alguna vez se perdía en la calle. Prieto, un mexicano de Orizaba que volvía a la patria, me vendió a precio piadoso unos muebles a medio uso. El resto se completó con cajones vacíos y un poco de buena voluntad. Frente a mí vivían unos albañiles catalanes. En un departamento contiguo se instalaron los Acevedo. Aquella noche me quedé sin una peseta. Había que comenzar desde el cero absoluto.

A la mañana siguiente, me dispuse a salir en busca de fortuna, sin duda esperando que algún pájaro del Señor me trajera la media torta como a San Antonio. Crucé el tercer patio, el segundo patio, el primer patio... Y al pasar frente al cuarto de los porteros, éstos me entregaron una tarjeta:

—Vino este señor a buscarlo. Que vaya usted a verlo, que lo necesita. Vive en Lista, a la vuelta.

La tarjeta era de don Luis Ruiz Contreras. Fuí a verlo:

—Estoy algo cansado —me dijo—. Durante la cena de la otra noche lo estuve observando a usted. Se me ofrece traducir la *Historia de la Guerra Europea* que ha comenzado a publicar, en Francia, Gabriel Hanoteaux. Me conviene contar con alguien que me desbroce el camino. Después, entro yo en acción y lo voy reduciendo todo a mi estilo personal. Le pago tanto por cuaderno. Aquí están los seis primeros cuadernos. Viene el invierno y usted necesita calentarse: aquí está el pago adelantado.

Y así salí de mi atolladero y empecé a satisfacer el apetito atrasado. En *Memorias de Cocina y Bodega*, Descanso 1º, he dicho ya que yo no comía entonces mucho, y que allí se me afinó la afición.

Poco después, el buen amigo Diego Redo, otro mexicano de la emigración, rica familia de hacendados y dueños de ingenios, inventó, para ayudarme yo creo, que íbamos a escribir una obra sobre el cultivo de la caña y la fabricación del azúcar, y trabajé en ello varios meses.

—Pues verá usted —me dijo sonriendo Enrique Díez-Canedo—. Yo me hallé una vez en trance de escribir algo sobre el cacao. Tal vez entre ambos podremos elaborar mañana un estupendo chocolate.

Poco después, se avecindó también en Torrijos Martín Luis Guzmán con su familia, recién llegado de México.

Entonces escribió su librito *La querrela de México*. Cuando podíamos, Acevedo, Guzmán y yo nos íbamos valientemente a los Toros. Cuando no podíamos, divertíamos a las familias con parodias de óperas italianas o con "cuadros plásticos", inspirados en las colecciones del Prado: por ejemplo, yo era el Conde Duque de Velázquez, Acevedo era el caballo en que va montado, y Martín Luis —yo no sé cómo—, simulaba el fondo del Paisaje. (Ver "notas sobre Jesús T. Acevedo", 2a. ed., II, págs. 292-299). Pepito Gamboa pasó también por ahí, como un raudito meteoro, con planes fantásticos sobre la fundación de una revista literaria. No sé qué fué de él, pero sé que no hubo revista.

Diego Rivera y Angelina Beloff estaban en Mallorca cuando se declaró la guerra: de allá se trasladaron a España. Vivían cerca de la Plaza de Toros, en compañía del escultor Lipchitz y de otro ruso-hebreo llamado Landau. Cuando Diego decidió volver a París para arreglar asuntos de su trabajo, Angelina se pasaba el tiempo con nosotros.

Aunque tardé, pues, en publicar mi segundo libro, no por eso abandoné la pluma. Al contrario, nunca había yo colaborado más en revistas de Europa y de América, ni me había visto en el caso de someterme, para una parte de mi labor, a disciplinas filológicas más rigurosas. Pero de esto trataré después.

Mi larga permanencia en la Villa y Corte puede dividirse en dos etapas: la primera, de fines de 1914 a fines de 1919, en que me sostengo exclusivamente de la pluma, en pobreza y en libertad; y la segunda, de 1920 a 1924, en que, tras de haber sido unos meses secretario de la Comisión Histórica Paso y Troncoso, bajo la dirección de don Francisco A. de Icaza y en compañía de Artemio de Valle Arizpe, me reintegro al Servicio Diplomático en nuestra Legación de Madrid (10 de junio de 1920), recibo un ascenso sobre mi antiguo grado, (21 de enero de 1921), y, salvo el momento inicial o las jefaturas transitorias de Sánchez Azcona y Alessio Robles, me quedo cerca de cinco años como Encargado de Negocios adint. Nuestros asuntos con España eran entonces difíciles y hasta tremebundos. Pero me fué dable aprovechar en bien de nuestras relaciones las amistades e íntimos contactos que había establecido durante mi vida anterior, como escritor y periodista.

Por su orden de publicación, los libros de mi primera etapa madrileña son los siguientes: *Visión de Anáhuac*, 1915; *El Suicida*, 7 de abril de 1917; *Cartones de Madrid*, agosto de 1917. Pero el orden de su elaboración, al que prefiero atenerme, es éste: *Cartones*, *Visión*, *Suicida*.

Las primeras páginas de *Cartones* datan, en efecto, de los primeros días de Madrid. Se escribieron sobre las rodillas, en las posadas y en la calle. Al tono desbordado de las *Cuestiones estéticas* sucede un estilo incisivo y corto. Me enfrento con un mundo nuevo y procedo conforme a la estética de la "instantánea" y cediendo al primer sabor de la sorpresa. Antes de juntar en un tomito estas notas, las fui publicando casi todas en *El Herald de Cuba*, 11 de febrero de 1915 en adelante. "El entierro de la Sardina", por ejemplo, apareció en *Las Noveidades* de Nueva York el 25 de noviembre de 1915.

La primera edición de los *Cartones de Madrid* (México, Cultura, 1917, tomo IV, nº 6, colección dirigida por Agustín Loera y Chávez y Julio Torri) lleva una estampa de Goya en la portada y tiene un delicioso aire de trabajo de aficionados. Fue amablemente cuidada por Julio Torri y Manuel Toussaint. La dedicatoria "A mis amigos de México y de Madrid" está firmada en mayo de 1917. Por agosto de ese año me enviaron los 75 ejemplares de autor.

Yo siempre he creído, a juzgar por cierta carta que recibí desde Ronda, fechada en 27 de septiembre del propio año, que los *Cartones* contribuyeron a afianzar mi amistad con Rafael Calleja, quien, por conducto de Juan Ramón Jiménez y creo que por iniciativa de éste, ya me había encargado antes la traducción de la *Ortodoxia* de Chesterton, y para quien ya preparaba yo a la sazón ciertas ediciones populares de clásicos españoles. Siento especial inclinación para los *Cartones*, porque el escribirlos era mi única distracción en horas de angustia y por las valiosas amistades que creo deberles. "Azorín", ya en trato muy frecuente conmigo, me decía en una de sus preciosas miniaturas epistolares: "...su exquisito libro, esencia de España". Todas las palabras de "Azorín" valen oro. En México tuve la suerte de cosechar dos efusivos comentarios, ambos firmados con seudónimos: uno del "Licenciado Vidriera" (José D. Frías), *El Universal*, 18 de agosto de 1917, y otro de "Arkel"

(Carlos González Peña), *El Universal*, 24 del mismo mes.

Torri me animaba desde México a juntar los *Cartones* con ciertos relatos de viajero que yo había comunicado en carta a él y a Pedro Henríquez Ureña: mi paseo con Foulché-Delbosc por los alrededores de Fontainebleau; mi encuentro con el hispanista Martinenche, con Supervielle y Lesca; mis primeras impresiones sobre los hermanos García Calderón; mi "descubrimiento" de la *Nouvelle Revue Française*... Pero yo no había conservado ninguna de esas "cartas de relación". Posible es, sin embargo, que el consejo de Julio Torri (¿No te seduce —me decía *cum grano salis*— la fama de narrador de viajes?) me haya llevado más tarde a agrupar los *Cartones* en la colección que llamé *Las vísperas de España* (Buenos Aires, Sur, 1937). Lo cual constituye una segunda edición.

La tercera edición consta en el volumen antológico *Dos o tres mundos*, selección y prólogo de Antonio Castro Leal, México, "Letras de México", 1944 (donde el antologista suprimió la Carta-Dedicatoria "A mis amigos de México y de Madrid"), pp. 89-162.

Sobre el texto reproducido en *Las vísperas*, justamente —pues que la primera y la tercera ediciones circularon poco fuera de México— se han hecho algunas traducciones fragmentarias de los *Cartones*. Por ejemplo: *Das Begräbnis der Sardine* ("El entierro de la Sardina"), por R. Kaltöfen, publicada en el *Morgenzeitung*, Mährisch-Ostrow (Checoslavia), 15 de febrero de 1938 y reproducida en periódicos de Austria y Lucerna.

De la nota final que puse en *Las vísperas* copio los pasajes siguientes:

José Ortega y Gasset me ha dicho que no entendí bien sus palabras en "El derecho a la locura". Como hay una justicia, yo pagué mi error viendo cómo cierto intérprete de Rivera aprovechaba las observaciones y aun las citas clásicas que allí aportó al tema del cubismo. (*Me refiero a los inocentes plagios que he señalado expresamente en mis "Epílogos" de 1953, nº 4, segunda serie de "Marginalia"*).

Al releer estas páginas se me ocurren referencias a otros libros en que toco asuntos semejantes. A propósito del "Estado de ánimo", donde empiezo hablando de la Residencia de Estudiantes, me acuerdo de cierto pasaje que le dediqué en la 5ª

serie de *Simpatías y diferencias* (*Reloj de Sol*). Además del artículo sobre "Valle-Inclán, teólogo", me he ocupado del gran gallego universal en la 2ª serie de *Simpatías y diferencias* ("La parodia trágica", "Bradomín y Aviraneta"); en la 4ª serie, *Los dos caminos* ("Metamorfosis de Don Juan", "Apuntes sobre Valle-Inclán"), y en la 5ª serie ("El ramonismo en la actual literatura española", "Algo más sobre Valle-Inclán"), etc. (*Hoy puedo añadir: "Un libro juvenil de Valle-Inclán", en la segunda serie de Marginalia*).

A punto estuve de juntar con los *Cartones* cierta silueta de Codera y Zaidín que aparece en los *Retratos reales e imaginarios*, y cierta fantasía sobre "Los huesos de Quevedo" que figura en *El Cazador*. Pero al fin no vi la ventaja de pasarme la vida haciendo y deshaciendo la tela de mis propios libros.

Y como no quise caer en anacronismos, tampoco me resolví, en "Voces de la calle", a añadir una referencia a los pasajes en que Marcel Proust rozaría más tarde el mismo tema.

A mi llegada a Madrid, me encontré con Ventura García Calderón, entonces Secretario de su Legación en España. Recuerdo que su hermano Francisco vino a pasar con él unos días. Ventura, que había tenido la amabilidad de llevarme a dos o tres zapaterías, porque yo aún no conocía el comercio, le decía a Francisco, frotándose las manos como quien descubre un pedacillo gracioso: "Ya di con la coquetería de Alfonso, tiene la coquetería de los zapatos pequeños". Y no, ay de mí: es que todo va con mi talla, al menos en este punto pedestre. Y entre mi talla y la de los García Calderón —"pichones de elefante", los llamaban sus condiscípulos en Lima—, se notaba alguna diferencia.

Por entonces escribió Ventura *La verbena de Madrid* y unas brillantes entrevistas con Benavente y con Tomás Costa, el hermano de don Joaquín. Yo lo acompañé en esta ocasión (9 de octubre de 1914), y nos reíamos juntos de los humos que se gastaba el buen señor, creyéndose sin duda una reencarnación del "León de Graus". La manera como abrió la puerta corrediza de su salón, para deslumbrar con su presencia súbita a los dos embobados hispanoamericanos, fue verdaderamente teatral. De Monzie ha escrito sobre "las viudas abusantes"

(o "abusivas"). ¿Se ha escrito algo sobre los hermanos "abusantes"?

Ventura me había presentado con José Francés y su tertulia, que se reunía en las oficinas de Correos, calle de Carretas, (aún no se inauguraba el nuevo edificio de "Nuestra Señora de las Comunicaciones"), y a la que concurría Diego San José, cuyo manejo del castellano interesaba a Ventura en aquel entonces. Pero yo eché por otros atajos. Y precisamente escribí "El derecho a la locura" ante la incompreensión de José Francés y otros críticos *ejusdem farinae*, cuando Diego Rivera, Angelina Beloff, María Gutiérrez Blanchard, el escultor Lipchitz, etc, abrieron su inolvidable exposición. María, pin-

tora de extraordinario vigor, siempre denostada, incomprendida en su familia y en su mundo, perseguida por inicuas burlas en razón de sus defectos físicos —como siglos atrás nuestro pobre Ruiz de Alarcón—, emigró definitivamente a Francia y a Bélgica, cambió de lengua y se llamó en adelante, a secas, Marie Blanchard. No vivió mucho. De aquella época, época de gran pureza en la pintura de Diego, conservo dos cuadros: *La Plaza de Toros de Madrid* (la plaza en la soledad, como creada por el torbellino de tierra gris plomiza y rosa que la circundaba por aquella orilla de la ciudad, asunto inspirado a Diego por Jesús Acevedo, que llegó a escribir sobre esto),¹ y *El Mar de Mallorca*,

en que el ácido verde-azul del agua parece haber corroído y haber dejado en carne viva las rocas de todos colores.

¡Diez años de intensa actividad en Madrid! ¡Y qué Madrid el de aquel entonces, qué Atenas a los pies de la sierra carpetovetónica! Mi época madrileña correspondió, con rara y providencial exactitud, a mis anhelos de emancipación. Quise ser quien era, y no remolque de voluntades ajenas. Gracias a Madrid lo logré. Cuando emprendí el viaje de San Sebastián a Madrid, pude sentir lo que sintió Goethe al tomar el coche para Weimar.

1 J. T. Acevedo, "Paisaje del este: en torno a la Plaza de Toros", *El Figaro*, La Habana, 1915.

(Viene de la pág. 4)

cho. Comienza estrictamente apegado a la lógica: "Hace poco tiempo, Filiberto murió ahogado en Acapulco". El narrador, amigo íntimo de éste, cree que el percance se debió al agotamiento, a la imprudencia de Filiberto que, de noche, intentó nadar más allá de lo que le permitían sus fuerzas. Hasta aquí todo parece indicar que se trata de un cuento más de tendencia realista. Lo sorprendente, lo fantástico viene después. El cuento es retrospectivo: comienza por el final. Poco a poco vamos conociendo los rasgos sobresalientes del protagonista: edad, ocupación, gustos, el círculo en que se mueve. Lo que más luz arroja sobre el desenlace son los "apuntes" del propio Filiberto. Con ellos entra en juego el elemento fantástico: primero diluido, después con más fuerza hasta que logra borrar la realidad, sumir a los lectores en una pesadilla obsesional.

Un ídolo, Chac Mool, logra en momentos convertirse en la figura principal, dominar a Filiberto. De ser mero objeto sedente almacenado en la Lagunilla, pasa a actuar como persona. Un pequeño percance casero, la descompostura de la tubería origina el desenvolvimiento de la historia. El Chac Mool, en contacto con el agua, va perdiendo su rigidez de piedra: "Hay en el torso algo de la textura de la carne —cuenta Filiberto— lo aprieto como goma, siento que algo corre por esa figura recostada".

El Chac Mool pronto se adueña de la casa, de Filiberto, su único ocupante... Este huye a Acapulco, pensando librarse así de dueño tan monstruoso. Lo que parece a primera vista —plano lógico— locu-

LOS DIAS ENMASCARADOS

ra del personaje, se trueca, al final del cuento, realidad —como que el Chac Mool existe— cuando lleva el amigo el cadáver de Filiberto a la ciudad de México: "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; despedía 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 —contesta Chac Mool—; lo sé todo. Dígame a los hombres que lleven el cadáver al sótano".

En el cuento se advierten, a veces desligados, a veces confundidos, dos planos: uno real, verosímil; otro fantástico, improbable. Lo que parece a primera vista absurdo es lo real y viceversa. La trama se ajusta escrupulosamente a la lógica artística. En un cuento de tipo psicológico, el desenlace hubiera sido diferente: el Chac Mool, obvio es decirlo, no habría tenido vida aparte, existiría simplemente como fantasma en la mente desequilibrada de Filiberto. En un cuento como este, que pertenece de lleno a la literatura fantástica, la solución no podría ser otra que la ofrecida: Filiberto muere a manos del Chac Mool, quien además de ser el dios del agua, también es el dios del trueno.

Por boca de los dioses y *Chac Mool* son dos cuentos gemelos. Estéticamente el pri-

mero es inferior al segundo.

En ambos late, sin embargo, la misma tónica; ambos son manifestaciones del mismo mundo: curiosa mezcla de elementos prehispánicos y elementos del México de hoy. Los hombres que lo pueblan se debaten entre dos teogonías que se complementan entre sí: la azteca y la católica. "El cristianismo —dice Pepe, personaje de *Chac Mool*—, en su sentido cálido, sangriento, de sacrificio y liturgia, 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". "Si no fuera mexicano no adoraría a Cristo... 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?" Los elementos que forman este mundo, como las culturas que los representan, se hallan superpuestos: abajo lo indígena, soterrado, actuando como supervivencia; arriba, lo occidental, el mestizaje... Los labios que arranca Oliverio de un cuadro de Tamayo en *Por boca de los dioses*, representan aquí, papel equivalente al del Chac Mool en el cuento de ese nombre. Labios e ídolo ejercen tiranía sobre Oliverio y Filiberto, los protagonistas. Este muere, como hemos visto, víctima del dios del agua; aquél, por intervención de Tlazolteotl, diosa de la inmundicia, de la

fertilidad y la comunión entre los aztecas, quien, persiguiendo a los labios que se habían superpuesto a los de Oliverio, mata a éste, arrancándole en un beso la boca indígena. Simbólicamente la tiranía que ejercen tanto el Chac Mool como los labios indígenas, representa el empuje de la sangre indígena sobre la española, el peso de lo antiguo sobre lo moderno.

En estos dos cuentos se advierten tanto las cualidades como los defectos de Fuentes. Aquéllas se encuentran principalmente en *Chac Mool*, éstos en *Por boca de los dioses*. De sus méritos ya he hablado, no de sus fallas. En momentos, el lenguaje es excesivo; la extensión de los incidentes que forman la estructura del cuento peca, en ocasiones, de desmedida. En síntesis, debe practicar el consejo de Alfonso Reyes: escribir con los dos extremos del lápiz.

En otros cuentos del libro, Fuentes presenta distintas perspectivas de su mundo fantástico. La literatura fantástica es una protesta contra la realidad, no como se cree vulgarmente, una fácil evasión de la coordinada espacio-tiempo en que se vive. Fuentes, al desentenderse aparentemente de la realidad, lo que está haciendo es penetrar más en ella, revelar su inconformidad contra los órdenes políticos vigentes. Su protesta toma cuerpo mediante el uso reiterado de la ironía, de la burla. El título del libro es simbólico: va su autor quitando la máscara a cada día —a cada asunto—, presentándolo en su faz insólita: la de la verdad.

1 CARLOS FUENTES, *Los días enmascarados*. "Los Presentes". México, 1954, 104 pp.

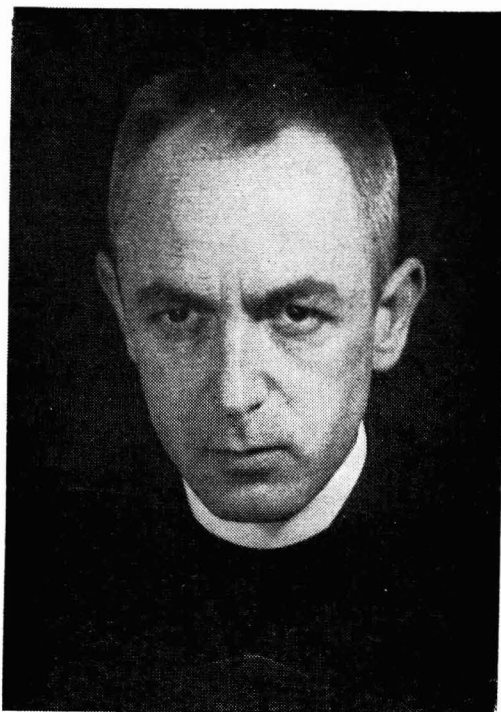


... en 1912 ...



... en 1924 ...

ALFONSO MÉNDEZ



PLANCARTE (1909-1955)

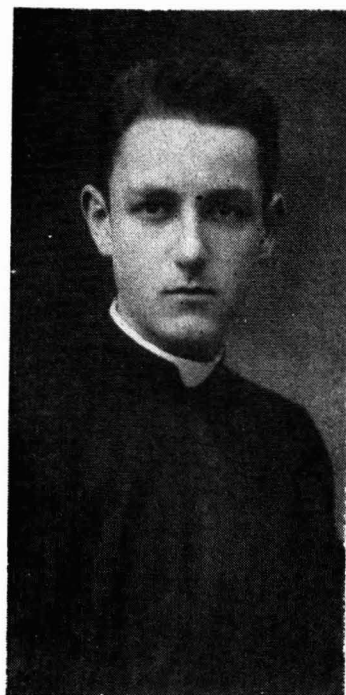
Por María del Carmen MILLAN

en la fuente viva que, bajo los escombros de los siglos bárbaros sigue manando, indeficiente y eterna como los arquetipos platónicos. Va al pasado para fecundar el presente y alumbrar el porvenir. Lingüística y filología comparada, arqueología y erudición de todo género son sus auxiliares pero nada más que auxiliares: instrumentos de trabajo, dóciles subalternos."

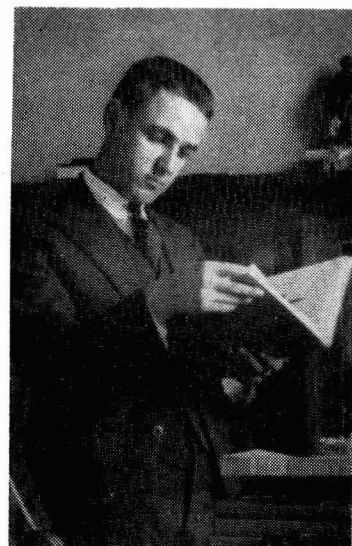
Pero, ¿cómo llegar a las fuentes de nuestros empolvados siglos coloniales? ¿Cómo enfrentarse al "duro y maduro análisis"? ¿Cómo internarse en el fárrago retórico al rescate de valiosas joyas? ¿Cómo demostrar que el desierto no es el desierto, y que si es más

fácil generalizar es mucho más justo analizar?

Heredero Méndez Plancarte de polígrafos ilustres como García Icazbalceta, Pimentel, Urbina, se arroja con fervor a la aventura de organizar, de ordenar cuadros completos rehabilitados de errores tradicionales y omisiones injustificadas. Su rigor científico lo aleja, como de un peligro, de la crítica impresionista y prefiere excederse en la acumulación de citas que vengan a probar, con su autoridad indiscutible, cual es la verdad. En realidad, esta labor tan extraordinariamente rica y madura —si se tiene en cuenta que fué realizada en los últimos doce años de los 46



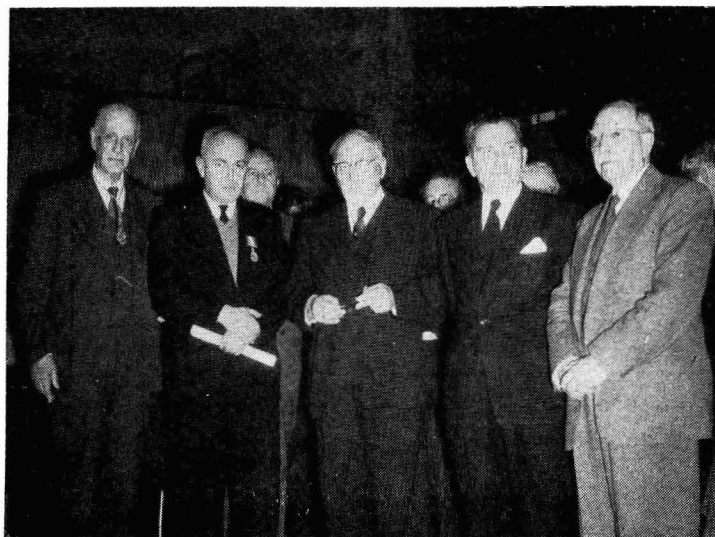
... en 1927 ...



... en 1930 ...

NADIE medianamente enterado de nuestra cultura literaria desconoce la labor eminente de investigación del doctor Alfonso Méndez Plancarte, ni nadie tampoco puede dejar de asombrarse ante la aportación tan seria que representa cada uno de sus trabajos entregados a las prensas con disciplinada regularidad. Su repentina muerte ocurrida el martes 8 de febrero a consecuencia de un mal del corazón, y en condiciones semejantes a la de su no menos ilustre hermano Gabriel, es muy lamentable, tanto más por lo que dejó de hacer que por lo que llevó al cabo — según alguien dijo certeramente.

Lo que su nombre significa o debe significar para el estudioso de las Letras Patrias es ejemplo de cariño a lo nuestro llevado a su más completa realización. El, sí que personifica la definición de verdadero humanista que ha dado Gabriel Méndez Plancarte: "El humanista va al pasado, pero no se instala en el pasado. Va al pasado para beber



... Su recepción en la Academia ...

de su edad— está, toda ella, marcada con el sello de la pasión. Hay un algo más que capacidad de trabajo, erudición, disciplina, mentalidad libre de prejuicios, etc. En efecto, puede advertirse un vivo interés por cada uno de sus asuntos, una precipitada urgencia por cumplir con los puntos de un vasto programa; un constante olvido del cansancio o del desaliento.

Entre las obras más valiosas del padre Méndez Plancarte deben considerarse: la monumental de las obras completas de Sor Juana, de la que han aparecido los tres primeros tomos; las obras completas de Amado Nervo en colaboración con González Guerrero y las Poesías completas de Rubén Darío. Sus intereses literarios no se concentran en una sola época ni en un solo género. Lo mismo descubre a un olvidado poeta español del siglo XVI, que nos da una versión rítmica de XL Odas de Horacio o dice la última palabra sobre Sor Juana. Su extensa bibliografía podría dividirse

en cuatro secciones: I. Ediciones críticas de obras completas. II. Estudios particulares. III. Traducciones. IV. Obras de carácter religioso.

I. Ediciones críticas de obras completas.

1. *Poesías completas de Amado Nervo*. (Edición crítica, estudio y notas). Espasa-Calpe, 2 volúmenes. Buenos Aires, 1943.

2. *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz*. (Edición crítica y anotada). Fondo de Cultura Económica. I. *Lírica personal*, 1951. II. *Villancicos y Letras Sacras*. México, 1952. III. *Autos y Loas*, 1955.

3. *Poesías completas de Rubén Darío*. (Edición crítica, introducción y notas.) Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1952.

4. *Obras completas de Amado Nervo*. (En colaboración con Francisco González Guerrero) 2 volúmenes. Colec. "Obras eternas", Aguilar, S. A. de Ediciones. Madrid, 1951, 1952.

II. Estudios Particulares.

1. *Mañana del poeta*. (Edición y estudio de prosas y rimas inéditas de Amado Nervo.) Botas. México, 1938, y Calomino. La Plata, 1946.

2. *Poetas Novohispanos*. (Antología y estudio.) Biblioteca del Estudiante Universitario. *Primer Siglo*, 1942. *Segundo Siglo*, I y II. México, 1943 y 1945.

3. *El Códice Gómez de Orozco*: Un MS. Novohispano del XVI-XVII: Rimado y Silva Sacra (estudio, edición y

notas). Imprenta Universitaria. México, 1945.

4. *León Marchante, Jilguerrillo del Niño Dios*: Un olvidado poeta español del siglo XVII. Bajo el signo de Abside. México, 1948.

5. *El Buen Beneficiado Pedro Plancarte*, por el P. Francisco Ramírez, S. J. (MS. de 1627): estudio y edición. Abside. México, 1950.

6. *El Sueño de Sor Juana*. (Edición, prosificación, introducción y notas.) Imprenta Universitaria. México, 1951.

7. *Primor y Primavera del Hai-Kai*. Abside. México, 1951.

8. *Fray José Antonio Plancarte*: un poeta de fines del siglo XVIII. Cuadernos de Literatura Michoacana. Morelia, 1951.

9. *Amado Nervo, Primavera y flor de su lírica*. (prólogo y selección.) Col. Crisol. Aguilar S. A. de Ediciones. Madrid, 1952.

10. *Díaz Mirón poeta y artífice*: Antigua Librería Robredo. México, 1954.

11. *Juan José de Arriola, Décimas de Santa Rosalía*, selección y notas. Ed. Los presentes. México, 1955.

III. Traducciones.

1. *XL. Odas de Horacio* (Versión rítmica y notas) Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana de la Universidad Nacional Autónoma. México, 1946.

2. *Oración en laudanza de la Jurisprudencia*, de Juan Bautista Belli, traducción del latín en su edición facsimilar

hecha por la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional. México, 1953.

IV. De carácter religioso.

1. *El Grano de Mostaza* (Doctrina y Moral Católicas.) Buena Prensa, México, 1938.

2. *Fátima: Realidad y Maravilla*. El Tepeyac o el Lourdes del Siglo XX. Ed. Botas. México, 1948.

3. *Novena en honor de N. Sra. del Buen Socorro*, de Zamora, Mich. (Con algunas notas históricas.) Imp. Claret, México, 1948.

4. *El Corazón de Cristo en la Nueva España*. Ed. Buena Prensa. México, 1951.

5. *Dos Textos Catequísticos: Ripalda frente al Gasparri*. Ed. del autor. México, 1951.

6. *Guadalupe en más pleno fulgor litúrgico*. Abside. México, 1952.

Escribió regularmente artículos en "El Universal" y dirigió en los últimos años *Abside*, revista de cultura mexicana, fundada hace 18 años por su hermano Gabriel.

Tanto los ensayos de carácter particular como las obras completas se caracterizan por estar precedidos de estudios minuciosos y profundos y enriquecidos con gran cantidad de notas de tipo: complementario, explicativo, comparativo, filológico, histórico, etc., que han logrado hacerlos definitivos. Es extraordinaria la abundancia de noticias, el acierto en las rectificaciones, la variedad de sugerencias que cerca su espíritu alerta. No hay uno solo de los libros del doctor Méndez Plancarte que no

sea dueño de un descubrimiento o de una aportación valiosa que ha sabido entregar a nuestra cultura mexicana con tanta generosidad como modestia. Si bien es cierto que la labor ociosa de investigador consumió sus mejores horas de trabajo, sus libros no son un feroz inventario de cuanto en cada materia se ha dicho, ni su erudición le impidió nunca acercarse con calor humano a sus asuntos: justamente su imparcialidad y equilibrio han de dar a sus estudios valor auténtico, porque en ellos aparece distinto y con sus reales atributos el sujeto de su referencia. Además, probó sobradamente con su discurso de ingreso a la Academia de la Lengua el 26 de enero de 1954 y, sobre todo, con el leído en Bellas Artes el 16 del presente febrero, 8 días después de su muerte, en que daba la bienvenida a a la misma Academia a don Francisco González Guerrero que, además de su gran sensibilidad para la poesía, podía, él mismo, escribir poética y fluidamente, añadiendo, a estos dos atributos una tremenda profundidad, aquella que debe dar a los elegidos la cercanía de la muerte.

Si su vida fué un ejemplo constante, su muerte prematura descubrió a los hombres de letras cuánto está por hacer; cómo, en todos los órdenes, nuestra pobreza sigue siendo un mito; cómo se entiende la verdadera profesión del escritor, cuál es el único medio de que sus conquistas no se escapan, no se queden en meros bocetos o en atisbos geniales; cuál, es, en fin, su responsabilidad ante el mundo.

• *Europa humanista* es el título de una exposición que se ha abierto en Bruselas; primera manifestación artística organizada por el Consejo de Europa; la exposición se divide en 7 secciones: La conquista de la naturaleza, la dignidad del hombre, el descubrimiento del Cosmos, la definición del pensamiento, las glorias del humanismo, la fábula y la alegoría y los problemas religiosos.

• El Ministro de Educación Pública francesa ha entregado a Jean Vilar, Director del Teatro Nacional Popular el premio Molière 1954, otorgado por un jurado de críticos parisiños. El premio consistió en un busto de Molière, realizado por la manufactura de Sèvres; la puesta en escena premiada es la del *Don Juan* del propio Molière.

• Mauriac ha publicado en *Loock* un artículo explicando el por qué el cardenal Spellman no puede ni siquiera intentar ser Papa.

• El Principado de Mónaco ha lanzado una nueva serie de estampillas con la efigie del doctor Schweitzer, que pasó su 82 aniversario entre sus negros africanos.

• Ha sido descubierto en la isla de Ischia, la entrada del golfo de Nápoles, una copa para beber del siglo VII antes de Jesucristo. Esta copa fué, sin duda, importada de Samos y en ella se lee la siguiente inscripción: "Soy la copa de Néstor en la que bien se bebe. El que bebe en esta copa recibirá las alegrías del amor de manos de Afrodita".

• El profesor Picard ha pedido al Consejo de Ciencias italiano y al Fondo Nacional suizo que escojan los representantes que han de acompañarle en sus propias experiencias. Indica una sola condición *sine qua non*: Todos los sabios designados deben ser delgadísimo.

• En general, la mortalidad que en el período 1811-1835 era de 26.1 por cada mil habitantes, ha sido rebajada, 120 años más tarde, a 14.5.

• El Duque de Wellington, descendiente del general que mandó el ejército inglés en España, en 1813, ha regalado al Instituto de Francia un número considerable de cartas cogidas al rey José como consecuencia de la batalla de Vitoria.



COMO varios escritores de su tiempo, Lugones se sintió atraído por el misterio. Sabemos que habló de ello con Darío, y que en compañía de Quiroga asistía a sesiones espiritistas. Pero no pasó de una fría curiosidad, a veces irónica. Y sus cuentos, por lo general muy bien contruidos, se resienten, en este como en otros aspectos, de exterioridad. El misterio es para Lugones fuente de temas que elabora cuidadosamente, demasiado cuidadosamente quizá, pero la corriente, la comunión última entre lector y obra, no se establece por entero. Con todo, es imposible negar que Lugones constituye un jalón importante en la literatura fantástica hispanoamericana y que sus creaciones merecen, aún hoy, se las considere tanto por la calidad artística como por las influencias que ejercieron en otros narradores.

Dentro de su multiforme y vasta obra, Lugones nos ha dejado un puñado de cuentos que rozan las fronteras de lo inexplicable. En ellos se oponen humanidad razonadora y fuerzas recónditas. De este conflicto la humanidad sale derrotada. Los secretos de la naturaleza, inescrutables en sus últimos efectos; los secretos de lo que está más allá y por encima de la naturaleza vencen la miserable lógica del hombre.

Los cuentos científicos

De las doce narraciones de *Las fuerzas extrañas*, cinco pueden clasificarse, sin más, como científicos. No fué éste un tipo literario que alcanzó gran relieve en nuestra lengua, y a Lugones le debemos acaso algunos de los mejores relatos de esa especie que se hayan escrito en español.

“La fuerza omega” y “La metamúsica” son cuentos paralelos por su arquitectura. En el primero, un sabio desconocido intenta captar y dirigir “la potencia mecánica del sonido”. En el segundo, la relación nota musical-color constituye el tema central. En ambos, la larga búsqueda del hombre da como resultado el hallazgo maravilloso, pero incontrolable. Durante un tiempo el hombre domina —o cree dominar— la fuerza. La fuerza, sin embargo, en una jugarrera inesperada, se vuelve contra el dominador. Pero en estas dos narraciones el exceso de vocabulario científico, la cargazón de menudas explicaciones, disminuyen el efecto, que podría haber sido intenso. Pese al horror repentino con que la fuerza omega destruye el cerebro que orga-

LA EXPRESION DE LAS FUERZAS EXTRAÑAS EN LEOPOLDO LUGONES

Por Emma Susana SPERATTI PIÑERO

nizó la máquina apresadora, pese a la espantosa figura encegueda del músico científico que se atrevió con la potencia mágica de la escala solar, el lector no puede sacudir el adormecimiento provocado por la lenta exposición inductora, y no reacciona ante el brusco pero rebuscado final. Sin embargo, aunque la retórica científica de Lugones ahogue casi por completo la virtud del narrador, podemos encontrar algún fragmento bien tallado, como éste de “La metamúsica”, en donde la expresión del misterio ha encontrado la tónica apropiada: “En verdad, hasta mi naturaleza refractaria se conmovía con aquellos sonos. Nada tenían de común con las armonías habituales, y aun podía decirse que no eran música en realidad; pero lo cierto es que sumergían el espíritu en un éxtasis sereno, como quien dice formado de antigüedad y de distancia.”

Mejor logrados están “Viola acherontia” y “El psychón”. La sangre infantil como flúido que transmite la angustia del lamento humano, unida al recuerdo del experimento medieval con la mandrágora; la gradación de la siniestra experiencia narrada por el diabólico jardinero, provocan natural espanto en “Viola acherontia”, espanto que habría sido más hondo si se hubiera interrumpido el cuento antes de las reflexiones finales. En cuanto a “El psychón”, refiere con sesgo irónico la aventura del doctor Paulin. La fuerza extraña es, esta vez, el pensamiento humano, que fluye del cerebro en forma de penacho luminoso. El sabio lo capta, lo licúa, y luego lo deja en libertad. El poder, ya sin control ninguno, se arroja sobre Paulin y le provoca una locura momentánea. Su error ha sido no averiguar la procedencia de la fuerza captada, indudable falla científica. Un nuevo experimento, tan descabellado como el primero, determina la reclusión del sabio en un manicomio. Lugones, en franco plan de broma, acierta a combinar lo fantástico y lo humorístico.

“Yzur”, la historia del mono que se niega a hablar pese

a los esfuerzos del amo, es en el fondo la resistencia de una fuerza ciega —“la animalidad protectora”, el instinto de una humanidad degradada por otra humanidad triunfante— frente al enemigo ancestral. Perfecta en su proceso, esta narración nos ofrece lo que muy rara vez se encuentra en Lugones: una veta de ternura. La emoción, tenue aunque evidente, hacia la solitaria angustia del irracional se vierte en los últimos párrafos del cuento:

Yzur entró en agonía sin perder el conocimiento. Una dulce agonía a ojos cerrados, con respiración débil, pulso vago, quietud absoluta, que sólo interrumpía para volver de cuando en cuando hacia mí, con una desgarradora expresión de eternidad, su cara de viejo mulato triste. Y la última tarde, la tarde de su muerte, fué cuando ocurrió la cosa extraordinaria que me ha decidido a emprender esta narración.

Habíame dormitado a su cabecera, vencido por el calor y la quietud del crepúsculo que empezaba, cuando sentí de pronto que me asían por la muñeca.

Desperté sobresaltado. El mono, con los ojos muy abiertos, se moría definitivamente aquella vez, y su expresión era tan humana, que me infundió horror; pero su mano, sus ojos, me atraían con tanta elocuencia hacia él, que hube de inclinarme inmediato a su rostro; y entonces, con su último suspiro, el último suspiro que coronaba y desvanecía a la vez mi esperanza, brotaron —estoy seguro— brotaron en un murmullo (¿cómo explicar el tono de una voz que ha permanecido sin hablar diez mil siglos?) estas palabras cuya humanidad reconciliaba las especies:

—Amo, agua. Amo, mi amo...

Los cuentos de tema legendario

No me detendré en “Un fenómeno inexplicable” ni en “El origen del diluvio”, que oscilan entre lo científico y ciertos planos lindantes con la filosofía, para ocuparme de los cuentos de tema legendario. La tradición bíblica, la leyenda folklórica, el milagro cristiano, el mito griego, proporcionan a Lugones fuentes en donde sorprender poderes secretos.

La creencia popular acerca del escuerzo vengativo y maligno es tratada por Lugones sin aparente preocupación, con

alternativas de humor e ingenuidad, hasta que, bruscamente, nos precipita en el final escalofriante:

...El animal no se detenía. Seguía saltando. Estaba ya al pie de la caja. Rodéola pausadamente, se detuvo en uno de los ángulos, y de súbito, con un salto increíble en su pequeña talla, se plantó sobre la tapa... El sapo comenzó a hincharse por grados, aumentó, aumentó de una manera prodigiosa, hasta triplicar su volumen. Permaneció así durante un minuto... Después fué reduciéndose, reduciéndose hasta recobrar su primitiva forma, saltó a tierra, se dirigió a la puerta y atravesando el patio acabó por perderse entre las hierbas.

Entonces se atrevió Antonia a levantarse... Con un violento ademán abrió de par en par la caja...

Un frío mortal salía del mueble abierto, y el muchacho estaba helado y rígido bajo la triste luz en que la luna amortajaba aquel despojo sepulcral, hecho piedra ya bajo un inexplicable baño de escarcha.

Menos eficaz es el pretencioso “Milagro de San Wilfrido”, a pesar del arte —o artificio— que se despliega en él. La mano del mártir que, reanimada por divina energía, aniquila al infiel, podrá ser terrible, pero no nos conmueve.

De los tres relatos que quedan, dos son bastante conocidos. Citados con frecuencia, recogidos en antologías, indicados en programas escolares, son quizá lo más logrado en la arquitectura narrativa de Lugones y la mejor expresión de sus hallazgos verbales.

La vieja leyenda de las cosas y los seres domésticos que se vuelven contra los humanos —de la cual es una manifestación la destrucción de los hombres de palo en el *Popol Vuh*— se transforma en “Los caballos de Abdera”. El poder malféfico, destructor, incontrolable, es la humanidad —lo peor de la humanidad— contagiada a las bestias. Los caballos se convierten progresivamente ante el tonto orgullo de los amos hasta llegar a la rebelión y al crimen, que los propios dueños han consentido. Y a sí es magnífico el ataque a la ciudad por las bestias humanizadas:

Conmovida de tropes, la ciudad oscurecía con la polvareda que engendraban... Una especie de terremoto incesante hacía vibrar el suelo con el trote de la masa rebelde, exaltado a ratos como en ráfaga huracanada por frenéticos tropes sin dirección ni objeto; pues habiendo saqueado todos los plantíos de cañamo, y hasta algunas bodegas que codiciaban aquellos corceles pervertidos por los refinamientos de la mesa, grupos de animales ebrios aceleraban la obra destructora. Y por el lado del mar era imposible huir. Los caballos, conociendo la misión de las naves, cerraban el acceso al puerto.

Los que demolían eran caballos y mulos herrados que caían...

a docenas; pero sus filas cerrábanse con encarnizamiento furioso, sin que la masa pareciera disminuir. Lo peor era que algunos habían conseguido vestir sus bardas de combate en cuya malla de acero se embotaban los dardos. Otros llevaban jirones de tela vistosa, otros collares; y pueriles en su mismo furor, ensayaban inesperados retozos...

no menos notable resulta el final, sorpresivo e irónico:

Dominando la arboleda negra, espantosa sobre el cielo de la tarde, una colosal cabeza de león miraba hacia la ciudad. Era una de esas fieras antediluvianas cuyos ejemplares, cada vez más raros, devastaban de tiempo en tiempo los montes Ródopes.

Brillaban claramente sus enormes colmillos, percibíase sus ojos fruncidos ante la luz, llegaba en el hálito de la brisa su olor bravío. Inmóvil entre la palpitación del follaje, herrumbra por el sol casi hasta dorarse su gigantesca crin, alzabase ante el horizonte como uno de esos bloques en que el pelasso, contemporáneo de las montañas, esculpió sus bárbaras divinidades.

Y de repente empezó a andar, lento como el océano. Oíase el rumor de la fronda que su pecho apartaba, su aliento de fragua que iba sin duda a estremecer la ciudad cambiándose en rugido.

A pesar de su fuerza prodigiosa y de su número, los caballos sublevados no resistieron semejante aproximación. Un sólo impetu los arrastró por la playa, en dirección a Macedonia...

En la fortaleza reinaba el pánico...

Comenzaba ya a preferir el pasado riesgo (al fin era una lucha contra bestias civilizadas) sin aliento ni para enflechar los arcos, cuando el monstruo salió de la alameda.

No fué un rugido lo que brotó de sus fauces, sino un grito de guerra humano —el bélico ¡*alalé!* de los combates— al que respondieron con regocijo triunfal los *hoyohei* y los *hoyotohó* de la fortaleza.

¡Glorioso prodigio!

Bajo la cabeza del felino, irradiaba luz superior el rostro de un nimen; y mezclados soberbiamente con la flava piel, resaltaban su pecho marmóreo, sus brazos de encina, sus muslos estupendos.

Y un grito, un solo grito de libertad, de reconocimiento, de orgullo, llenó la tarde:

—¡Hércules, es Hércules que llega!

El salvador de la ciudad sitiada es un vencedor de monstruos, que debe librar a los hombres de los creados por una soberbia sin control ni conciencia. Es Hércules, héroe y semidiós, que lleva como trofeo, pero como abrigo, la piel del león de Nemea.

“La lluvia de fuego”, inspirada en un versículo bíblico, narra la destrucción de Gomorra por boca de una de las víctimas. Sólo raras veces se ha llegado con tanta maestría a

la gradación del horror ante lo incomprensible. El relato se desenvuelve en tres tiempos, tres etapas de cataclismo. La primera es una advertencia. Un hombre, el protagonista, que encarna aspectos de la ciudad libertina, contempla el comienzo de la catástrofe. Un signo del castigo se intercala en la visión, pero no es comprendido y hasta se alude a él con un tono de burla sarcástica. Este signo, la limpidez impenetrable del cielo, verdadero leitmotiv, se repetirá incesantemente a lo largo del cuento, cada vez con mayor insistencia, y alcanzará por fin la intensidad de lo revelado, pero irremediable. Otro hombre, un esclavo, nos da la primera manifestación del dolor y la angustia en que se debatirá la ciudad bajo el diluvio de fuego. La lluvia se suspende y toda Gomorra estalla en un delirio de pecado y vicioso placer:

En ese momento llenó el aire una vasta vibración de campanas. Y casi junto con ella, advertí una cosa: ya no llovía cobre. El repique era una acción de gracias, coreada casi acto continuo por el murmullo habitual de la ciudad. Esta despertaba de su fugaz atonía, doblemente gárrula. En algunos barrios hasta se quemaban petardos.

...El cielo seguía purísimo. Muchachos afanosos, recogían en escudillas la granalla de cobre, que los caldereros habían empezado a comprar. Era todo cuanto quedaba de la grande amenaza celeste.

Más numerosa que nunca, la gente de placer coloría las calles; y aun recuerdo que sonreí vagamente a un equivoco mancebo... Las cortesanas, con el seno desnudo según la nueva moda... paseaban su indolencia sudando perfumes. Un viejo lenón... manejaba... una hoja de estaño, que con apropiadas pinturas anunciaba amores monstruosos de fieras... Animales amaestrados por no sé qué hechicería bárbara, y desequilibrados con opio y asafétida.

Seguido por tres jóvenes enmascarados pasó un negro amabilísimo, que dibujaba en los patios, con polvos de colores derramados al ritmo de una danza, escenas secretas...

Un personaje fofo, cuya condición de eunuco se adivinaba en su morbilidad, pregonaba al son de crótalos de bronce, cobertores de un tejido singular que producía el insomnio y el deseo...

...Yo hice una rápida salida. La ciudad, caprichosamente iluminada, había aprovechado la coyuntura para decretarse una noche de fiesta... En cada esquina se bailaba... El césped de los parques, palpitaba de parejas...

Regresé temprano y rendido. Nunca me acogí al lecho con más grata pesadez de sueño.

Escrito con cierta deleitada morosidad, este pasaje nos sumerge en el alma de la ciudad maldita. Pero, aun cuando no

nos complazcan las arqueologías literarias, algunos anacronismos que suponemos intencionales (vehículos, campanas, petardos) y el sentir que ese mundo pertenece más a la decadencia romana que a la antigüedad bíblica y que se inspira voluntariamente en una Pompeya cercana, mortifican nuestra atención para el misterio hacia el cual se pretende arrastrarnos. Sin embargo, el pasaje tiene poder suficiente para que comprendamos que la advertencia ha sido inútil y esperamos la consumación del castigo.

La segunda parte nos lanza de lleno en el prodigio. La agonia de la ciudad en llamas, ahogada en una tiniebla que el fuego no ilumina, es de un color vibrante y sombrío:

Esta tarde y toda la noche fué horrendo el espectáculo de la ciudad. Quemada en sus domicilios, la gente huía despavorida, para arderse en las calles, en la campiña desolada; y la población agonizó bárbaramente, con ayes y clamores de una amplitud, de un horror, de una variedad estupendos. Nada hay tan sublime como la voz humana... Las flámulas que danzaban por la mañana entre el cobre pluvial, eran ahora llamaradas siniestras. Empezó a soplar un viento ardentísimo, denso, como alquitrán caliente... Cielo, tierra, aire, todo acababa. No había más que tinieblas y fuego. Ah, el horror de aquellas tinieblas que todo el fuego, el enorme fuego de la ciudad ardida no alcanzaba a dominar... y aquellos clamores que no sé cómo no acababan nunca, aquellos clamores que cubrían el rumor del incendio... aquellos clamores en que aullaban, gemían, bramaban todas las bestias con un inefable pavor de eternidad...

El signo de lo implacable se acentúa:

...y bajo el cielo que no se había enturbiado ni un momento, un cielo cuya crudeza azul certificaba indiferencias eternas, la pobre ciudad, mi pobre ciudad, muerta, muerta para siempre, hedía como un verdadero cadáver.

Sólo quedan el silencio que sigue a los cataclismos, dos hombres que no se han arrepentido y un grupo de bestias desdichadas. Toda la magnitud del horror celeste se concentra en la visión y sobre todo en el aullido de las fieras:

...nada, ni el cataclismo con sus horrores, ni el clamor de la ciudad moribunda era tan horroroso como ese llanto de fiera sobre las ruinas. Aquellos rugidos tenían una evidencia de palabra. Lloraban quién sabe qué dolores de inconsciencia y de desierto a alguna divinidad oscura. El alma sucinta de la bestia agregaba a sus terrores de muerte, el pavor de lo incomprensible. Si todo estaba lo mismo, el sol cotidiano, el cielo eterno, el desierto familiar —¿por qué se ardían y por qué no había agua?... su horror

era ciego, es decir más espantoso. El transporte de su dolor elevábalos a cierta vaga noción de proveniencia, ante aquel cielo de donde había estado cayendo la lluvia infernal; y sus rugidos preguntaban ciertamente algo a la cosa tremenda que causaba su padecer. Ah... esos rugidos, lo único de grandioso que conservaban aún aquellas fieras disminuídas... cómo interpretaban en su dolor irremediable la eterna soledad, el eterno silencio, la eterna sed...

La tercera parte, muy breve, lentamente acompasada, se inicia con la lluvia definitiva, y se interrumpe bruscamente con los suspensivos que indican la caída voluntaria del protagonista en el más allá. Está realizada con mayor economía de medios y menos lujo verbal que las dos precedentes. Quizá por eso, aunque se suspende la visión espantosa, sentimos con más fuerza que todo está consumado.

Tanto en “Los caballos de Abdera” como en “La lluvia de fuego” las palabras alcanzan por lo general una densidad expresiva que sólo tenían algunos pasajes de los otros relatos. Pero aún hay cierto recargo verbal, menos molesto sin duda en la narración que evoca a una Grecia mítica, y la exterioridad perdura. Las visiones que ambos cuentos nos presentan son frisos móviles en que se advierte demasiado la arquitectura y el procedimiento.

La más intensa de las doce narraciones es para mí la casi siempre olvidada “Estatua de sal”. El cuento, inspirado en un relato bíblico, combinado con la presencia de un personaje que recuerda al Pafnucio de *Thaïs*, se caracteriza por la parquedad apretada. La desolación del ambiente:

...Una soledad infinita sólo turbada de tarde en tarde por el paso de algunos nómades que trasladan sus rebaños; un silencio colosal que parece bajar de las montañas cuya eminencia amuralla el horizonte. Cuando sopla el viento del desierto, llueve arena impalpable; cuando el viento es de lago, todas las plantas quedan cubiertas de sal. El ocaso y la aurora confúndense en una misma tristeza. Sólo aquellos que deben expiar grandes crímenes, arrostran semejantes soledades...

la equívoca santidad alcanzada por Sosistrato:

...Cada año, el viernes doloroso, encontraba al despertar, en la cabecera de su lecho de ramas, una copa de oro llena de vino y un pan con cuyas especias comulgaba absorbiéndose en éxtasis inefables. Jamás se le ocurrió pensar de dónde vendría aquello, pues sabía que el señor Jesús puede hacerlo. Y aguardando con unción perfecta el día de su ascensión a la bienaventuranza, continuaba soportando sus años...

Los esqueletos de las ciudades destruídas iban poco a poco desvaneciéndose... El monje

reparó apenas en semejantes restos, que procuró evitar a fin de que sus pies no se manchasen a su contacto...

el abandono, en fin, frente a la tentación, son muestras de esa parquedad, y nos van dejando una creciente inquietud. La prosa se levanta, de pronto, pero no con excesos verbales, ante la estatua de sal, primero:

Sosistrato se aproximó a la estatua... Una humedad tibia cubría su rostro. Aquellos ojos blancos, aquellos labios blancos, estaban completamente inmóviles bajo la invasión de la piedra, en el sueño de sus siglos... El sol la quemaba con tenacidad implacable, siempre igual desde hacía miles de años... Semejante sueño resumía el misterio de los espantos bíblicos. La cólera de Jehová había pasado sobre aquel ser, espantosa amalgama de carne y de peñasco...

y vuelve a alzarse luego ante la mujer de Lot:

...cuando el agua sacramental cayó sobre la estatua, la sal

se disolvió lentamente, y a los ojos del solitario apareció una mujer, vieja como la eternidad, envuelta en andrajos terribles, de una lividez de ceniza, flaca y temblorosa, llena de siglos... Era el pueblo réprobo lo que se levantaba en ella...

La vaga sugestividad con que Lugones maneja el indirecto libre nos transmite el vacilante recuerdo que se debate en el misterio:

Ya no recordaba nada. Sólo una vaga visión del incendio, una sensación tenebrosa despertada a la vista de aquel mar. Su alma estaba vestida de confusión. Había dormido mucho, un sueño negro como el sepulcro. Sufría sin saber por qué, en aquella sumersión de pesadilla. Ese monje acababa de salvarla. Lo sentía. Era lo único claro en su visión reciente. Y el mar... el incendio... la catástrofe... las ciudades ardidas... todo aquello se desvanecía en una clara visión de muerte. Iba a morir. Estaba salvada, pues. Y era el monje quien la había salvado!

La última oración nos lanza vertiginosamente en el desenlace. La y encadenadora, tan simple en apariencia, despierta la evocación y la curiosidad de Sosistrato, y provoca indirectamente su condenación. Palabra mágica que contrasta con la palabra que el solitario exige, con la que sólo él oirá:

Sosistrato acababa de retroceder en los siglos. Recordaba. Había sido actor en la catástrofe. Y esa mujer... ¡esa mujer le era conocida!

Entonces un ansia espantosa le quemó las carnes. Su lengua habló, dirigiéndose a la espectral resucitada:

—Mujer, respóndeme una sola palabra.

—Habla... pregunta...

—Responderás?

—Sí, habla; me has salvado!

Los ojos del anacoreta brillaron, como si en ellos se concentrase el resplandor que incendiaba las montañas.

—Mujer, dime qué viste cuando tu rostro se volvió para mirar.

Una voz anudada de angustia, le respondió:

—Oh, no... Por Elohim, no quieras saberlo!

—Dime qué viste!

—No... no... Sería el abismo!

—Yo quiero el abismo.

—Es la muerte...

—Dime qué viste!

—No puedo... no quiero!

—Yo te he salvado.

—No... no...

El sol acababa de ponerse.

—Habla!

La mujer se aproximó. Su voz parecía cubierta de polvo; se apagaba, se crepusculizaba, agonizando.

—Por las cenizas de tus padres!...

—Habla!

Entonces aquel espectro aproximó su boca al oído del cenobita, y dijo una palabra. Y Sosistrato, fulminado, anonadado, sin arrojar un grito, cayó muerto. Roguemos a Dios por su alma.

Con esa palabra que el lector no encuentra y que el diálogo largo, cortado y forcejeante le ha hecho ansiar, queda abierto un interrogante angustioso, la mejor expresión de las fuerzas extrañas que nos haya dejado Lugones.

PARA hablar de la poesía pura, no hay más remedio que entrar en antecedentes. La palabra es demasiado vaga y los sentidos que los diferentes poetas le han dado, demasiado contradictorios para que se pueda empezar a hablar de ella sin aclarar un poco en qué sentido se está tomando.

El debate sobre la poesía pura empezó en 1925, en París, cuando el abate Henri Brémont leyó en la Academia un trabajo sobre este tema que provocó una serie de ataques, contraataques y aclaraciones en la revista *Les Nouvelles Littéraires*.

El discurso del abate Brémont era breve y, a decir verdad, un poco vago. La tesis general era que lo que le confiere a un poema su carácter poético no son las palabras, las imágenes, los sentimientos o incluso la musicalidad, sino un "fluido misterioso" al que el abate llama "poesía pura". Decir de esto que es un fluido misterioso, por supuesto, es no decir casi nada. El abate se defiende diciendo que "no se define la poesía pura". Pero de todas formas sus palabras dejan un poco insatisfecho al lector, porque no sólo no la definen, sino que no dicen *casi nada* sobre ella o sólo cosas muy vagas que pueden aplicarse *casi* a cualquier tipo de poesía. La mayor parte de las *Aclaraciones* que siguieron a este discurso están dedicadas a combatir a unos supuestos racionalistas a los que seguramente el abate prestaba ideas que ellos nunca tuvieron, pues resulta, en efecto, un poco difícil creer que alguien defienda algunas de las estupideces que el abate ataca, atribuyéndolas al racionalismo. Después de gastar páginas y páginas en desvanecer en el ánimo del lector ideas que éste no ha tenido nunca, Brémont deja bien poco aclarado el concepto de poesía pura.

Sin embargo, el debate tiene gran importancia. Porque aunque no se nos diga nada claro sobre la naturaleza de este fluido aislable, queda por lo menos la idea

POESIA

PURA Y

ARTE

ABSTRACTO

Por Tomás SEGOVIA



Paul Valéry

de su existencia. Esta idea está un poco confusa en el abate, y a veces reconoce que en realidad la poesía pura no es aislable, que sólo puede encontrarse encarnada en sus impurezas. Pero otras veces parece decir lo contrario, por ejemplo, cuando nos da a entender que, en última instancia, la poesía puede prescindir de todo menos del fluido misterioso; o cuando nos dice que unos girones de palabras incomprensibles, o un poema en una lengua que no comprendemos pueden bastar para transmitirnos el famoso fluido.

En vista de que la "misteriosa realidad" de que habla el abate no queda puesta en claro, pronto el tema de la discusión toma un signo negativo, y entonces el desacuerdo de los bandos deriva, no de lo que cada uno piensa de la "poesía pura" (puesto que de eso nada se sabe), sino de lo que cada uno piensa de las impurezas. ¿Qué son las impurezas poéticas, cuáles son, hasta qué punto se pueden suprimir?, éstas son las preguntas a las cuales cada uno contesta de una manera diferente.

El abate Brémont y sus partidarios consideran impuras muchas cosas. Pero como Brémont, en sus *Aclaraciones* hace a menudo marcha atrás, incluso contra algunos de sus partidarios, estableciendo que probablemente las impurezas no pueden suprimirse, no tenemos más remedio que cortar un poco por lo sano y empezar a interpretar por nuestra cuenta unas ideas que no arriesgan ninguna afirmación decidida y comprometida, unas ideas que no se atreven a cortar su propia retirada.

De las listas de impurezas que Brémont hace en su discurso y en sus aclaraciones, me parece que lo más importante que se desprende es lo siguiente: que a la poesía no le es imprescindible, ni siquiera conveniente ser inteligible.

Por mucho que los puristas suavicen después esta afirmación, la afirmación permanece y sus consecuencias son ya un hecho. Parte de esta suavización se en-

cuentra en las objeciones que Brémond opone a algunas ideas de Paul Valéry. Valéry, aún antes que Brémond, había empleado el término "poesía pura", y sus conclusiones no andaban muy alejadas de las de este último. Pero Valéry era un intelectualista decidido, y Brémond (según él mismo), un místico. Valéry, por lo tanto, no admitía que se hablara de flúidos misteriosos y de radiaciones sobrenaturales. Desde luego, esta actitud me parece más honrada: si vamos a partir los cabellos en cuatro, no es en busca de vaguedades y misterios, sino en busca de realidades enunciabiles, claras, científicas. Pero, además, tal vez Valéry y Brémond no estaban tan alejados como se imaginaban. A Brémond le gustaba mucho la poesía de Valéry, al que llama "poeta a pesar suyo", y esto ya es significativo. Después de todo, pensar que la poesía en estado puro es una cosa misteriosa o es una cosa sutil, no es tal vez una diferencia tan importante, comparada con la diferencia que va de pensar que debe significar algo a pensar que no debe significar nada. Y en este punto, que me parece el central para entender en su conjunto las tendencias puristas y abstraccionistas, Valéry y Brémond estaban de acuerdo. Por otra parte, como veremos más tarde, la postura de Brémond no me parece tan mística como él pretendía.

Desde el momento en que Brémond afirma que el ser comprensible no le es imprescindible a la poesía, me parece que el problema debe quedar planteado así: Admitiendo que la poesía tenga un sentido —y este punto es el supuesto de la posibilidad misma de la discusión— ¿este sentido ¿es sentido dentro de la poesía misma o fuera de ella? Dicho de otra manera: ¿un poema debe significar algo para nosotros o basta con que signifique algo para sí mismo? Tanto Brémond como Valéry optan por la segunda alternativa. Brémond hablándonos de un misterio incomprensible; Valéry en nombre de una construcción rigurosa, intelectual y cerrada del poema.

Pero dejemos por ahora a Brémond, cuya posición tibia crea demasiadas confusiones, y busquemos en Valéry las bases del purismo poético.

Valéry, como buen intelectualista, no cree en inefables misterios. Para él la poesía es un ejercicio del espíritu, y su único sentido es el de servir a este espíritu para crearse una serie de dificultades, de "resistencias", como dice él, con objeto de vencerlas y dar así la medida de su fuerza, de su talla intelectual. Para él la poesía es un juego, o más bien un deporte: como el deportista, el poeta fija sus reglas, una serie de reglas más o menos arbitrarias, cuyo único sentido es hacer más difícil el logro de una finalidad fríamente escogida. Agobiado por estas reglas, poeta y deportista se lanzan a su empresa con el único deseo, deseo absolutamente *desinteresado*, como le gusta decir hoy a la gente que habla de arte, con el único deseo de demostrarse a sí mismo o a los otros cuánto es capaz de hacer, gracias a un cuidadoso adiestramiento y al más completo dominio de sus recursos. Refiriéndose a Leonardo de Vinci, que es su ídolo y ejemplo, habla de la obra que nos ha dejado diciendo: "Abandona los vestigios de quién sabe qué grandes juegos." Un record, como quien dice.

En estas condiciones, la poesía será tanto más pura cuanto más libre esté de todo lo que no es ella misma, sus reglas del juego, su puro ejercicio desinteresado. Así también, el deportista ideal sería aquel que careciera de inteligencia, de sentimientos, de vida privada, de *destino*, en una palabra y quedase reducido exclusivamente a un conjunto abstracto de músculos perfectos. Es natural, por lo tanto, que Valéry afirme categóricamente que el entusiasmo no es un estado de ánimo de poeta. El poeta debe conservarse en frío, dueño de todas sus fuerzas y debe hacer de su lenguaje una cosa resistente, impermeable a los sentimientos, a los deseos y en general al alma. El poema no debe contagiarse de nuestros problemas vitales, existenciales, humanos, del mismo modo que el deportista debe dejar en los vestidores sus preocupaciones familiares o financieras e incluso su deseo de ganar un premio posible.

Así, pues, es absurdo preguntar qué significa o qué dice un poema. Esto equivaldría a preguntar qué significa o qué dice un partido de frontón o de ajedrez. A nadie se le ocurriría preguntar qué quiere decir una partida de ajedrez y los puristas se indignan de que haya, sin embargo, quien piense en preguntar qué quiere decir un poema. Aquí se pueden ver ya algunos de los puntos en que la poesía pura y el arte abstracto se parecen. Pero lo que es interesante señalar no es sólo su parecido, sino también la similitud de su significado.

Quedándonos por ahora en la poesía, creo que puede decirse que el purismo poético, entendido así, tiene un área de influencia mucho mayor de lo que suele creerse. En efecto, la importancia de Valéry y de Mallarmé, hace que generalmente se asocie la idea de poesía pura con la idea de intelectualismo y que se suponga que la poesía de tipo no intelectualista nada tiene que ver con el purismo. Pero si tenemos en cuenta que el abate Brémond que es padre de este purismo con tan justo título como Valéry era, por su parte, un anti-intelectualista decidido, podremos ver que el intelectualismo no es su nota esencial y que puede encontrarse, en formas diferentes, en poetas no intelectualistas. Creo, pues, que el desacuerdo entre Valéry y Brémond provenía del intelectualismo del uno y del anti-intelectualismo del otro, pero no de su "purismo", en el cual eran semejantes. Me parece, por lo tanto, que para entender esta mezcla de acuerdo y desacuerdo hay que admitir dos tipos de poesía pura; pero tanto Valéry como Brémond se negaban a aceptar otro tipo que el que cada uno de ellos preconizaba. Si hay un tipo de poesía pura intelectualista y otro que no lo es, habría que buscar su nota esencial común en otro sitio. Esta nota común me parece ser precisamente la falta de sentido exterior: el poema se agota en sí mismo y fuera de sí mismo no significa nada. El poema no tiene sentido *para*, es decir, no significa nada para la moral, para el sentimiento, para el entusiasmo, para la vida, para el hombre, ni en general para cualquier otra cosa que sea extrapoética: no sale de sí mismo, no apunta a nada, es *gratuito*, es *hermético*.

Creo que desde este punto de vista puede descubrirse un tronco común, un impulso común que corre a través de casi toda la poesía moderna, por diferentes

que sean sus manifestaciones en otros aspectos. No quiero decir, naturalmente, que esto sea lo *único* que se encuentra en la poesía moderna, pero sí que se encuentra *sólo* en la poesía moderna y en mayor o menor grado en toda la poesía moderna o en la mayor parte. Podemos, pues, considerarlo como lo característico de la poesía de la primera mitad de este siglo. Así puede entenderse, creo, la coexistencia, aparentemente contradictoria y absurda, en estos últimos 50 ó 60 años, de una corriente poética rigurosa, intelectual, marcadamente formalista y consciente — y de una corriente irracionalista, desordenada y delirante, oscura e inconsciente. La poesía de Paul Valéry y la poesía superrealista me parecen ser los dos puntos extremos entre los cuales fluctúa toda la poesía moderna. Si logramos colocarnos en un punto de vista desde el cual sea posible abarcar al mismo tiempo estos dos tipos de poesía, creo que podremos tener una visión de conjunto de toda la poesía contemporánea. Veamos cómo puede abordarse también desde esta perspectiva: la poesía superrealista.

Los movimientos de vanguardia que precedieron al superrealismo tenían casi todos en común un deseo de reducir la poesía a sus elementos esenciales: la imagen y la metáfora. Esto es a todas luces purismo poético. El superrealismo, aunque introdujo grandes ideas nuevas, tomó de estas corrientes este concepto de la imagen, la metáfora, la palabra como cosas autosuficientes que no necesitaban fundarse fuera de sí mismas. *Palabras en libertad* podría ser a la vez el lema del vanguardismo y del superrealismo.

Sin embargo, la importancia que en el superrealismo adquiere el subconsciente o el inconsciente, parece indicar que la poesía tiene su fundamento fuera de sí misma. Detengámonos un momento en este punto, que es un poco confuso. Hay que tener en cuenta que el superrealismo no era una escuela poética o literaria, ni siquiera artística, sino que pretendía ser una explicación global de la realidad y negaba precisamente toda idea de literatura y de arte. Consecuentemente, para encontrar su semejanza con las corrientes intelectualistas, tendremos que buscarlas, no en su programa poético —puesto que no lo tenía— sino en su visión de la realidad. Si la poesía de Paul Valéry no era más que un ejercicio del espíritu, esto quiere decir, evidentemente, que el espíritu lo es todo. En efecto, para Valéry el espíritu es soberano, autosuficiente y fundamento de toda realidad. "Nada es tan hermoso como lo que no existe", dice en cierta ocasión; y es claro que llama "lo que no existe" a lo que no existe *fuera* del espíritu, o sea a lo que el espíritu solo crea. También para los superrealistas el espíritu lo es todo; sólo que para ellos el espíritu no es el intelecto, sino más bien una serie de funciones extraintelectuales que a ellos les parecen constituir la verdadera fuerza creadora del hombre. "Sólo lo maravilloso es bello", dice André Breton; y si comparamos esta afirmación con la anteriormente citada de Valéry, veremos que las diferencias entre estos dos grandes jefes de escuela no son tan irreductibles como a ellos mismos les gustaba imaginar. La idea del mundo es muy semejante en uno y en otro: es la idea de que la realidad objetiva se funda en el espíritu y no al revés; de que este espíritu

es lo único creador que existe y, en última instancia, lo único que existe en general; de que el espíritu, finalmente, es absolutamente libre y no tiene más finalidad que la de ejercer esta libertad. La poesía, como fenómeno del espíritu es uno de los ejercicios de esta libertad y, como tal, no tiene más función que poner de manifiesto el funcionamiento de este espíritu, funcionamiento psíquico, se entiende, sea en el sentido en que se dice "el funcionamiento de un mecanismo, de un reloj, etc." Sólo que para Valéry el mecanismo del espíritu era la voluntad y la inteligencia y para Breton era el delirio y el sueño. Comparemos la afirmación de Valéry antes aludida, de que la poesía es un ejercicio para mostrar la calidad de nuestro espíritu con la definición, ya clásica, que hizo Breton del surrealismo: "Automatismo psíquico puro, en ausencia de todo control ejercido por la razón, mediante el cual nos proponemos mostrar el funcionamiento real de pensamiento." ¿No es esto decir lo mismo con diferentes palabras?

Creo, en resumen, que la parte esencial de las doctrinas puristas en este sentido de la palabra: o sea purismo intelectual o anti-intelectual, puede resumirse con dos afirmaciones: 1ª que la poesía no debe apuntar a nada fuera de ella misma; no debe referirse a la realidad exterior, aludir a ella —puesto que esto significaría supeditar al espíritu verdadero a la realidad falsa—, es decir, la poesía no debe *significar* nada, y 2ª que no debe recibir en su seno nada que provenga de otro sitio: de nuestros intereses, de nuestros conflictos ante el mundo, ante el tiempo, etc. —puesto que esto significaría supeditar la absoluta libertad de espíritu a la circunstancia, que es justamente el contrapeso, el límite de la libertad—, es decir, la poesía debe ser *gratuita*, desinteresada en el sentido de no tener relación alguna con los intereses humanos de cualquier especie.

Estos son, a mi parecer, los principios característicos de toda la poesía moderna en cuanto moderna: es decir, éstos son los elementos que en la poesía moderna son exclusivos de nuestra época, aunque de hecho se encuentren siempre más o menos mezclados con elementos heredados de otras épocas. El poema ideal producido sobre la base de estos principios sería pues un poema absolutamente hermético, absolutamente gratuito y absolutamente incomprensible. Pero ¿qué sentido puede tener un poema semejante o qué clase de actitud es la de un poeta que aspira a un poema semejante?, ¿por qué, en una palabra, puede parecernos deseable un poema semejante?

Para intentar dar una respuesta a estas preguntas será necesario hacer una comparación con el arte abstracto.

Cuando una persona no iniciada se encuentra ante un cuadro abstracto, lo primero que se le ocurre es preguntar: ¿qué quiere decir esto? La respuesta adecuada a esta pregunta es: no quiere decir absolutamente nada. Ante el cuadro abstracto, la persona no iniciada siente claramente que no entiende. Pero es un error suponer que no entiende por ignorancia. No entiende, sencillamente, porque allí no hay nada que entender: allí nada representa nada, nada quiere decir nada. Hay una anécdota a propósito del arte abstracto que se ha hecho famosa: Un es-

pectador pregunta a un pintor si le gusta verdaderamente el cuadro abstracto que ha pintado y por qué. El pintor, a su vez, pregunta al espectador: "¿A usted le gustan las ostras?" "Sí", dice el espectador. "Pues bien, replica el pintor, ¿puede explicarme por qué?" Con esta anécdota parecen definitivamente apabullados los enemigos del arte abstracto. Sin embargo, hay un pequeño detalle que suele pasarse por alto: una ostra es un objeto. Un cuadro, en cambio, ¿es realmente un cuadro un verdadero objeto? El espectador que pregunta qué significa un cuadro está afirmando sin saberlo que un cuadro no es un objeto. Si un cuadro no significa nada, entonces sí es un objeto. El pintor de nuestra anécdota ha puesto el dedo en la llaga de la cuestión. Al comparar el cuadro con las ostras quiere que entremos con el cuadro en la misma relación que entramos con las ostras; es decir, quiere que lo consideremos objeto. La decidida resistencia que opone el público en general al arte abstracto se debe, precisamente, a lo difícil que resulta para este público aceptar que las obras de arte sean objetos. En efecto, durante siglos el público ha estado acostumbrado a que el arte le hable de las cosas, le "diga" algo, exprese; y ahora se encuentra, de pronto, ante un arte que no habla, que no dice nada, que no expresa nada.

Creo que se ven ya bien claras las relaciones del arte abstracto con la poesía pura. Uno y otra consisten en el intento de crear un arte que no signifique nada, que no salga de sí mismo, que no se funde en ninguna medida, en cualquier cosa que le sea exterior; un arte cuyo significado no sea para la vida, sino en caso de que tenga alguno, sólo para el arte mismo: un arte en el cual el espíritu ejerza su absoluta soberanía, independencia y libertad, sin ninguna limitación de responsabilidad, representación o dependencia.

El abstraccionismo consiste en considerar a la obra de arte como una *cosa*, como un objeto en el pleno sentido de la palabra, o sea como algo a lo que se mira, en lugar de considerarlo como está implícito en todo el arte anterior, como un lugar desde el cual se mira, como un punto de vista sobre las cosas, o sea, en rigor, como un sujeto. Crear objetos, he aquí la grande y nueva ambición del arte en nuestros días.

Creo que la realidad tal como se nos presenta se puede dividir en tres grandes grupos o categorías: sujetos, objetos y útiles. El sujeto es un punto de vista, interpreta y expresa. No tienen más realidad objetiva que la de expresarse, que la de manifestar su interpretación, su perspectiva de las cosas. El arte sólo podría ser un objeto para otro objeto, pero para un sujeto, o sea para un hombre, el arte es un sujeto, es un punto de vista sobre las cosas: porque no se llama arte a la materia que forma un cuadro —y que, ésa sí es objeto— sino al significado expresado por esta materia; es decir, que hasta ahora se había llamado arte a un *significado*. Eso que en el hombre se llama crear es, pues, creación de sujetos, exteriorización por medio de la expresión de nuestra interioridad o perspectiva, sobre la realidad. Aparte de expresar, el hombre puede también construir, construir útiles, es decir, transformar los objetos ya existentes para servirse de ellos con ciertos fines. La "utilidad" me parece

como una forma rudimentaria del "sentido". Servir para algo es ya apuntar hacia algo que no está contenido en el puro hecho de ser, aunque es apuntar sólo a algo cercano, limitado y mecánico. De cualquier manera, ya se trate de expresiones o de útiles, hasta ahora el hombre había creado cosas sólo relativamente objetivas: cosas que sirven, cosas que significan. Cuando frente al arte de todos estos siglos se pregunta, como todavía hacen algunas personas: ¿para qué sirve esto?, la respuesta es fácil: No sirve, significa. Pero desde que apareció el arte abstracto, a la doble pregunta: ¿para qué sirve o qué significa esto?, sólo cabe responder: no sirve para nada ni significa nada.

Cosas que sirven o cosas que significan, hemos dicho antes. Es decir, todos esos productos humanos que muchas veces llamamos creaciones, no son verdaderas creaciones: construir y expresar no es crear del todo, queda una tercera forma de crear, la más auténtica, que el hombre no había intentado o sólo ocasionalmente y sin propósito verdaderamente consciente (pues en efecto, manifestaciones abstractas del arte se encuentran aquí o allá, aisladas, a lo largo de toda la historia). El hombre inmensamente soberbio del siglo xx ha hecho este descubrimiento sin precedentes: crear, lo que se dice crear, crear en el más alto sentido de la palabra, en el sentido divino, es crear cosas sin utilidad y sin significado. ¿Qué significa, en efecto, o para qué sirve un cielo estrellado? ¿Qué sentido o qué utilidad tiene una puesta de sol, el planeta Marte o la gravitación universal?

Tenía que ser precisamente este siglo sanguinario, soberbio y salvaje, este siglo que es el del totalitarismo el que concibiera semejante idea del arte. Porque el arte abstracto es el totalitarismo del poder del espíritu, del mismo modo que la dictadura con sus campos de concentración y sus fusilamientos es el totalitarismo del poder del Estado.

El arte abstracto consiste, pues, en un intento de crear del todo, crear como crea Dios; un intento de crear algo que no apunte o contenga a la realidad, a *esta* realidad, sino que sea una nueva realidad, una realidad aparte, una creación fuera de la creación. Un cuadro abstracto pretende no estar en el mundo, sino ser él mismo un mundo, *otro* mundo, un nuevo mundo creado por un nuevo Dios.

Por eso me parece natural hasta cierto punto la sensación de horror que este arte produce en muchas gentes, esa sensación de algo monstruoso parecida a la que producen las figuras de cera. Sensaciones semejantes se manifiestan, por ejemplo, cuando descubrimos repentinamente que una persona tiene un ojo de cristal o que en medio de un ramo de flores una de ellas que nos había parecido igual a las otras es de trapo o de papel. Yo recuerdo haber tenido muy vivamente una sensación de este tipo ante las vitrinas de una tienda de máquinas de escribir, en las que se veía, en un florero, un ramo de flores hecho todo de tornillos y de otras piezas de máquinas. Analizando en conjunto todos estos fenómenos, creo que podemos decir que la sensación de lo monstruoso es la sensación de la aparición inesperada de elementos de un orden dentro de otro orden para el que

no estaban previstos. Monstruoso es el incesto, porque es la aparición de elementos de orden sexual en un orden que no es sexual; monstruosa es una dentadura de fiera en un rostro humano; monstruoso es ir a estrechar una mano y encontrar el frío de un pescado.

Pues bien, las figuras de cera son monstruosas porque pretenden ser *reales*. Son dos órdenes diferentes: figura, producto del hombre, arte, construcción: un orden; persona real, producto divino, naturaleza, creación: otro orden. Las figuras de cera son monstruosas, como la flor artificial que nos engañó, porque pretenden hacernos creer que son naturaleza. El hombre no crea naturaleza. El arte abstracto es monstruoso porque también pretende ser naturaleza, sólo que *otra*

naturaleza. La figura de cera, minuciosamente realista y el cuadro abstracto, absolutamente antirrealista, tienen un sentido muy parecido. Es curioso que la objeción que comúnmente se hace a la antigua idea de imitación en el arte, objeción que al hombre moderno no le parece de una evidencia palmaria, sea, sin embargo, más apropiada para el arte abstracto que para el antiguo arte figurativo. ¿Para qué copiar los objetos? —suele decirse—. La copia será siempre inferior al original. Por lo tanto hay que hacer otra cosa. Pero los antiguos artistas, aunque creyeran de buena fe que lo que hacían eran copias, nos han dejado en realidad grandes expresiones, o sea grandes puntos de vista que todavía nos sirven para interpretar,

entender y amar la realidad. El arte abstracto, más soberbio y menos inocente, pero también, a mi juicio, más equivocado, creyó que hacer otra cosa era hacer *otro* objeto, otra *realidad*. No comprendió que la monstruosidad de la idea de imitación no está en que se reproduzca el *mismo* objeto, sino en el hecho de que el producto sea un *objeto*. No comprendió que para escapar de la triste copia de objetos la solución de inventar otros no era la única: había otra que consistía en aceptar que la obra de arte no es un objeto sino un sujeto.

Creo, pues, que la poesía pura y el arte abstracto están estrechamente relacionados; que el sentido de la poesía pura

(Pasa a la pág. 32)

Algunos aspectos de laboratorio de los pintores José Clemente Orozco, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

Salvo alguna discrepancia, fácilmente superable, entre varias cédulas y el orden del catálogo, la organización y presentación de la exposición de proyectos, dibujos y grabados de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, prestigia a la Universidad, y concretamente a los encargados directamente de ello: Jaime García Terrés, Raúl Enríquez y Carlos Hernández Serrano, Director General de Difusión Cultural, Jefe de la Sección de Artes Plásticas y Museógrafo, respectivamente.

No se ha seguido un itinerario basado en datos cronológicos de cada pintor sino sólo en cuanto a su precedencia física en el tiempo. Más bien —se me ocurre— las obras van presentándose al espectador de un modo natural y sujeto, en cierto sentido, a similitudes de factura y, también, a contrastes en la plasmación de cada tema. Donde sí hay un sistema es en el agrupamiento de los dibujos de diversas épocas, en los grabados, y más que nada, en los proyectos y bocetos para la pintura mural o de caballete. Esto permite un mejor examen de cada contingente, hasta llegar a algunas conclusiones o simplemente impresiones, sobre éste o aquél de los expositores.

Todo contacto del artista creador con el público lleva implícito en sí, aparte de la simple emoción que ello produzca, una experiencia de orden moral, un puro goce estético con sus múltiples consecuencias. El poder asomarse al "sancta sanctorum" donde se gesta cada obra de arte, es un privilegio, y además un precioso arbitrio para enriquecer aún más esas vivencias. Pues entonces el espíritu no se limita a derivar de la obra acabada el máximo del efecto estético y ejemplar, sino que lo



Orozco: *La catarsis*

ARTES PLASTICAS

Por Jorge Juan CRESPO DE LA SERNA



Orozco: *Fragmento para un mural*

completa con la emoción o conjunto de emociones que suscita contemplar el mecanismo que la ha precedido.

En sorprender este mecanismo, no es únicamente una intelección consciente la que acucia al observador y le da satisfacción mental y sensorial. También concurre a este acto una especie de innata curiosidad, análoga a la que ha tenido siempre el salvaje o el niño, cuando descubre el quid de un fenómeno, la entraña de una máquina o de un sucedido cualquiera.

Por eso, mostrar al público los ejercicios y experimentos que ocupan el precioso tiempo del artista creador —hago esta connotación porque indudablemente existe el artista espectador— es una labor eminentemente educativa, o sea precisamente moral; y ello cae dentro del campo de acción de un centro orientador como la Universidad.

Refiriéndonos a nuestro país, hay que rememorar el hecho de que Carlos Chávez y Fernando Gamboa, como autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes, llevaron a cabo en el sexenio pasado, sendas exposiciones individuales en gran escala de cada uno de los cuatro pintores cuyos trabajos de laboratorio forman el acervo principal de esta exposición. En esta ocasión se ha reducido, naturalmente, el lote correspondiente a cada uno, pero en cambio se tienen estas ventajas, entre otras menos esenciales: 1º, aprehender en una primera ojeada el carácter y estilo de cada uno, y naturalmente los contrastes que les sustentan, dentro de una manifestación geográfica; y 2º, captar en un análisis más detenido, la consistencia o no consistencia de sus respectivas estéticas y el resultado positivo o negativo de sus realizaciones.

Por tal razón es importantísima esta reunión de cuatro grandes pintores de México. Se diferencia de la celebrada

en Venecia en 1950 porque en aquella se exhibían sólo los cuadros de caballete, y ésta es realmente una incursión en el taller o laboratorio de cada pintor, para ver cómo ha ido llegando a través del tiempo, a su arte actual, y cómo es el mecanismo aproximado de la plasmación de algunas de sus obras.

Claro que, en parte, existen fotografías que dan idea del producto terminado, pero lo que interesa es el temblor que se advierte en los primeros intentos de concretización de una idea plástica, o las apuntes gráficas de un objeto o un suceso real transformados en el esquema esencial de pocos rasgos, o bien en el plano geométrico en que queda encadenada, como en una maraña mágica, la evolución meditada del tema, dentro del espacio de un cuadro o una pared cualquiera.

Un conocimiento de la obra de cada uno de estos maestros —por superficial que sea— permitirá apreciar bien los bocetos de obras ya vistas, o de aquellas que inconfundiblemente portan el sello de su autor. En algunos casos, empero, el evocar lo que han declarado de palabra alguna vez, hará que uno distinga el buen resultado obtenido o la frustración del intento, ya parcial, ya total. Ocurre, por otra parte, que el no tomar en consideración las teorías individuales sino únicamente la calidad emocional y estética de las obras, puede llevar a conclusiones que estén en pugna absoluta con tales teorías; que en realidad es lo que importa, desde un punto de vista artístico.

Acaso sea Orozco el único de los cuatro que no caiga en esas paradojales situaciones, y es porque, aun cuando en el trato íntimo el maestro externara algunas opiniones un tanto desconcertantes, y ocasionalmente las reflejara, su actitud mental y moral, no es contingente, sino más bien filosófica, y por ende no se condiciona lo formal en él, a cosas que pasarán. Las registra, sí, pero como fenómenos de un todo histórico en perpetuo devenir.

Por razón manifiesta de su militancia místico-política, Rivera y Siqueiros son quienes más inciden, a veces, en un manifiesto divorcio entre sus ideas y sus realizaciones plásticas, aun cuando en mucha parte acierten. Al ver bocetos de ambos, se percata uno de su dominio de esa abstracción o síntesis gráfica de la realidad, que es el dibujo. Tanto en uno como en otro, este lenguaje es claro, y contiene todos los factores que despiertan la emoción estética, más espontánea y poderosa mientras más libre y rápido es el boceto, ya toma-

do de la realidad ya producto de la memoria. ¡Si fuera dable, como en los niños, conservar en la vida, la frescura y la fuerza expresiva de los primeros impulsos, hasta cierto punto despojados de preocupaciones y prejuicios!

Mas, no ocurre así en estos dos pintores, en lo general; en Rivera, por un prurito de con-

do numerosos, que llegan a convertir el cuadro mural en una trama gigantesca de carácter de tapiz, como en el mural de Detroit que deja una impresión de dédalo en que lo intrincado de las máquinas envuelve y domina a los hombres, a menos que esto haya sido lo que el pintor se proponía demostrar.

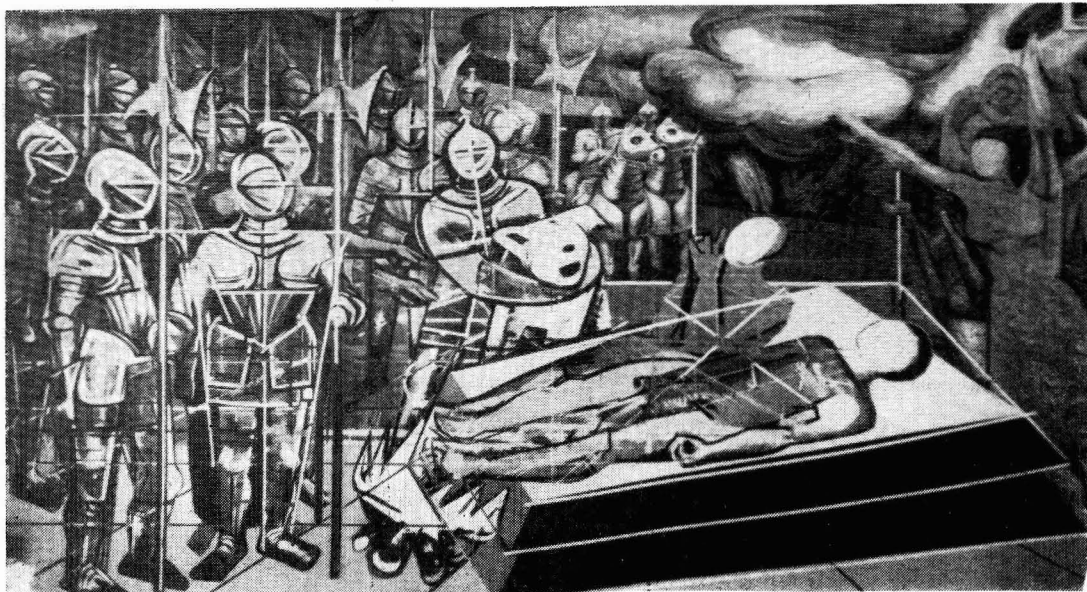
do se lanza a hacer experiencias con colores casi puros y de tonos vivos cae en verdaderos abigarramientos, como en el cartelón de la fachada del teatro Insurgentes. Pero ¡qué llenos de interés, qué vibrantes de vida sus bocetos —aislados— para esta obra tan frustrada! Véase, por ejemplo, el "Zapata"; véanse las deliciosas "Danzantes", de formas que recuerdan frescos indios o estatuillas precolombianas de Occidente!

Tanto Rivera como Siqueiros, muy imbuidos de las normas de los más destacados renacentistas italianos, se preocupan un tanto exageradamente por reducir el arte de la pintura a término científicos. Claro está que el Renacimiento, y aun la misma Escuela Francesa, nos han legado pautas rigurosas sobre las cuales edificar el andamiaje de una obra de arte, que en último término es el producto de lo emocional y de la intelección, pero me parece que el dar tanta importancia al andamiaje matemático y a los datos científicos, puede conducir y conduce —vaya si conduce—, a resultados enteramente ajenos al concepto primario, al ahogar en marañas de líneas y contralíneas la temperatura cálida de la idea plástica.

¿No parece nimio y absolutamente extratístico ese afán de Rivera por justificar su caricatura de Cortés en el Palacio Nacional con la medición lombrosiana de un cráneo de procedencia hipotética? ¿No



Orozco: Fragmento para un mural



Siqueiros: Tortura de Cuauhtémoc

formación realista que convierte —en muchas ocasiones— el producto último en algo demasiado circunscrito y frío, cuando es más o menos un tema aislado; y en una saturación de detalles descriptivos, algunos superfluos, o bien elementos que servirían para varios desarrollos, de tal mo-

A menudo se observa en Rivera un acierto de cromatismo en sus cuadros menores. Casi podría decirse que en sus gouaches de asuntos de la rica y compleja vida del pueblo, principalmente. Usa gamas más bien cálidas, que yo creo que es lo que más siente, y el resultado es magnífico. Pero cuan-

es análogo lo que se ocurre al ver sus estudios antropométricos de otro cráneo igualmente hipotético de Cuauhtémoc, y sus dos versiones del verdadero rostro del héroe de la conquista?

Bastantes "Cortés" han salido de su mano, y muy bien pintados, y para ello no tuvo

necesidad sino de ver algunos códices y seguir el concepto tradicional que ha existido sobre la efigie del conquistador.

Pero en Rivera hay muchas contradicciones. Compárese el boceto grande, al carbón, de un sector del mural de la Escuela de Trabajadores de Nueva York con la fotografía de la obra acabada; los fragmentos para el mural de Cortés en Cuernavaca; el de la bóveda y uno de los paños de la escalera del Palacio Nacional (por cierto que la bóveda nunca ha llegado a realizarse y es hermosísimo el proyecto); el boceto y una parte de la maravillosa capilla de Chapingo; todo el proyecto de la decoración del Estadio de la Ciudad Universitaria; sus bocetos para cuadros del Día de Muertos en Janitzio; las tres fases del espléndido mural del "Campesino asesinado" en la Secretaría de Educación. Obsérvense sus apuntes —para mí, realizaciones— sobre papel japonés: niños, campesinos, obreros, paisajes. Compárense con la dignidad y elegancia de línea de la "Mujer reclinada" (1914), así como sus litografías, entre ellas el autorretrato de 1930, etc. Estos son los aspectos positivos, libérrimos, de su arte y me dan la razón en mis anteriores afirmaciones.

En Siqueiros, sus voliciones intelectuales opacan y tergiversan, con harta frecuencia, el indudable entusiasmo y la verba pictórica que se le suelen desbordar, a pesar de todo, arrollando los diques que le pone. Análogamente a Tamayo, aunque por distintos motivos, Siqueiros no ha logrado conformar a lo que ahora ha-

tisfacción, en su trama general, verdadera radiografía de las ideas de Siqueiros sobre el dinamismo de una pintura mural — que la obra que él da por terminada; generalmente dura, de textura pobre o de un carácter de cartel contingente y fugaz, y un tanto de sentido ultrabarroco — vorticista he afirmado varias veces, como un Boccioni o un Venturi de nuevo cuño, similitud que ya debemos desechar, sobre todo en un país que es, sí, barroco,

pero con medida y distinción tradicionales.

En esta exposición Siqueiros exhibe bocetos y maquetas que le han servido para sus experimentos de bajorrelieves policromados, algunos francamente abstraccionistas y por ende oscuros para el público que no esté enterado de las teorías de la Escultopintura siqueriana, remedo de la antigua Archipentura del escultor Archipenko, o algo por el estilo; otros que representan símbo-

"El Centauro de la Conquista", basado en el precioso mural del mismo nombre, "El Esclavo", ejemplo de síntesis recia y convincente, "Defensa de la América Latina", o sea el estupendo perrazo que le sirvió para su mural de Cuauhtémoc y el Mito, en el Palacio de Bellas Artes.

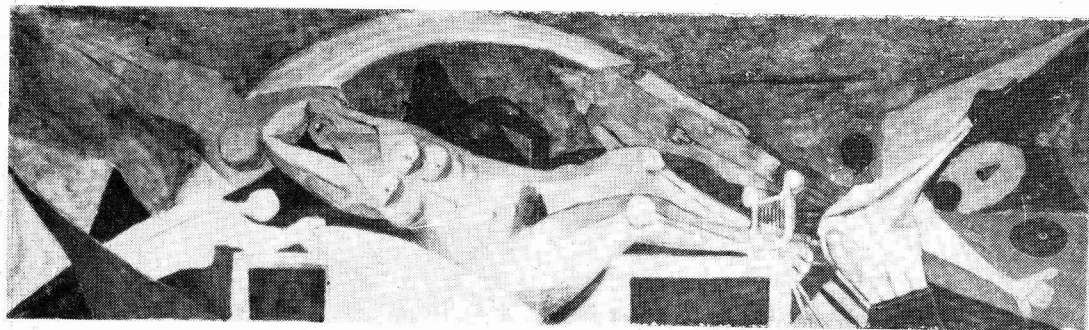
En esta exposición, por cierto, hay fotos del proyecto, bocetos y primeros trazos de un mural sobre la vida de Ignacio Allende, que se comenzó por el pintor y algunos discípulos, en S. Miguel Allende, y creo que no se llegó a terminar. Compruébese lo hermoso y hasta impresionante de esa división geométrica de paredes y bóvedas, y el plan de figuras que sería el cuadro acabado. En este caso no es tan ostensible el contraste apuntado antes, pero en cambio nos encontramos con un Siqueiros que es más Diego Rivera que él, por el carácter de la escena y el dibujo de los personajes que intervienen en ella.

Tamayo no ha estado dedicado al "muralismo" como los otros dos. Llega a esta modalidad monumental de la pintura cuando los motivos que informaron sus primeras realizaciones en México, han tenido grandes transformaciones: cuando nuevos problemas, acaso más universales, son los que preocupan a la humanidad. Allá en sus años mozos pintó en los muros del Conservatorio Nacional de Música un tema no muy logrado, desde el punto de vista de la unidad, pero con innegable carácter propio, talento plástico y ejemplo de búsqueda de un lenguaje suyo. Otra pintura fue la del vestíbulo del Museo Nacional de Antropología. En ambos murales y acaso en unos cuantos cuadros de esas épocas (los veinte). Tamayo siente el influjo de dos corrientes principales: el estudio de las formas precolombianas (patente en sus figuras simbólicas del Conservatorio) y el contagio de las preocupaciones revolucionarias que no cabe duda —estaban en la mente de todos los que habían sido actores o testigos de la lucha, o los que como él sentían aún el fervor de los inflamados relatos y la esperanza de los vaticinios.

Hay bocetos, simples apuntes y proyectos de Tamayo, en esta exposición, que —como en los otros dos casos de Rivera y Siqueiros— llenan por completo toda exigencia estética, principalmente en esa época ya comentada (véanse precisamente el cartón para la decoración mexicanísima del Museo de Antropología, y los detalles números 14, 17 y 18, del mismo mural; "Niño", número 65, "Mujer sentada", número 66 y los demás desn-



Siqueiros: Por la seguridad social...



Tamayo: Proyecto para el mural en el Smith College

ce, lo que su temperamento racial e ideológico le sugirió, allá por los veinte y los treinta (véanse sus grabados en madera para "El Machete", sus litografías de la época de su estancia en Tasco, su "Muerte del obrero sacrificado", el boceto para el cuadro "Aurora de México" que guarda estrecha relación con esos ejemplos; así como la fotografía ampliada del magnífico mural: "Alegoría de la Igualdad Social en Cuba"). Algunos proyectos (véanse las fotografías y bocetos) dan mayor sa-



Tamayo: Mujer con guitarra

los antropomórficos en expresiones simultaneístas, no muy logradas tampoco.

Yo prefiero —siempre— al Siqueiros del "Retrato de Moisés Sáenz", de la "Bañista", monolítica, perfecta; del "Zapata a caballo", del "Desnudo acostado", del "Autorretrato" (1931), y de todas aquellas ocasiones en que su innegable vigor plástico no se diluye y ensombrece en grandes nebulosas de incendio y de figuras de palo. Una muestra excelente de ese lado positivo son algunas otras de las litografías de primer orden exhibidas:

dos, 68, 69 y 70, los estudios de caballos, de peces y de aves, que son un poco posteriores a esas épocas, así como los estupendos grabados en madera "Mujer con frutos", "Los Cantantes", "Mujer con guitarra" y "Sirenas", de tanto carácter y estilo propios).

Me atrevo a afirmar —porque lo siento así, y basta— que Tamayo es más Tamayo en los veinte y en los treinta que después, aun cuando haya ganado en experiencia, en ciencia del color y hasta en criptología, sin tiempo ni espacio determinado. Me parece, también él, más espontáneo, más identificado con su raza y su medio, entonces. Y éste convivió al que ahora asiste, aunque de modo un poco fragmentario, permite, lo mismo que en los otros, un examen de contraste, entre esas obras y lo que ha venido después. Persiste siempre el talento, la fantasía y la intención poética que siempre le han animado —en todo tiempo— de eso no hay duda, más de esa intensa producción de perfiles más intelectualizantes y un tanto ajenos a nuestra idiosincrasia, habrá que espigar lo que no se resuelve en problemas formales de extremado análisis y de síntesis geométricas de rigor lineal y de mecánica, para que queden solamente las alucinantes armonías cromáticas, tan individuales en Tamayo, tan perfectas como luz y como transporte ideal de los sentidos, para que admiremos los sueños de las "Músicas Dormidas", la "Serenata a la luna", la "Mujer blanca", "El Pintor", ese "Perro ladrando a la luna", que podemos evocar en otros tantos bocetos de cuadros, en las litografías como "El Coyote", "Hombres y pájaros", "Mujeres bailando", etc.

Orozco es siempre igual a sí mismo. Cuando acomete la realización de la idea en el muro sabe conservar la frescura del apunte primario. Todo lo ha deglutido antes. Ahí están sus maravillosos proyectos y bocetos para el "Prometeo", para la bóveda de la Cámara de Diputados de Guadalajara, para el ya célebre "Hombre en llamas" del Hospicio de la misma ciudad; para el cuadro de "Las Leyes de Reforma" en el Museo de Historia. Ahí están esos dibujos en tamaño natural —algunos— con estudios de torsos, de rostros, de brazos, de manos (¡ah, esas manos de Orozco, tan emotivas, tan elocuentes siempre!), de pies; esos escorzos en que era maestro. Pocas han de ser las modificaciones que experimenten después, las indispensables para reforzar un gesto, un ras-

go, y nada más. Un hilo invisible pero de gran potencia emocional que todos estos apuntes, con las fotografías de las obras terminadas, y con el

carácter de las litografías, en las que únicamente está presente alguna aportación nueva, algún arbitrio que mejore la simplificación de lo esencial.



EL CINE

Por Martín PALMA

NIDO DE RATAS. Hollywood no suele suscitar semejantes a la r d e s. Aquí, una escena cualquiera cobra vida; se puebla, no de sombras ni héroes menguados, sino de —graves, primitivos, hondos— caracteres que saben hablar y quieren sentir; alberga un movimiento sobrio que, desprendiéndose apenas del bienaventurado claroscuro de un muelle neoyorkino, mantiene sin oropeles el mismo ritmo de frenada grandeza.

Y es que Elia Kazan, por esta vez, ha vencido notablemente. Contra la necia tradi-

ción y el desbordamiento comercial, ha cocinado sus propios hallazgos dramáticos. Ha llevado y traído la cámara por caminos peligrosos, mas siempre fecundos. Ha entendido y aprovechado las no escasas posibilidades de sus actores. Resultado: Marlon Brando desempeña a un protagonista verosímil (boxeador frustrado, ni totalmente bueno ni enteramente malo); Eva Marie Saint nos convence con su timidez salvaje; la trama —ordinaria en sí, como la del verdadero arte— encuentra justa compensación en la perspectiva extraordinaria que la enfoca.



EL HOMBRE DEL MILLÓN. Cuando, hace muchos años, leí un cuento de Mark Twain llamado *The £1,000,000 bank-note*, sospeché desde las primeras páginas que el asunto iría, tarde o temprano, a parar en argumento cinematográfico. La realidad no me ha desengañado; pero el cumplimiento de aquella íntima profecía dista de haber colmado los rasgos brillantes que yo imaginaba en su prevista ejecución.

En efecto, aquel ingenio superficial y modesto se ha vuelto en esta cinta, concretado en las proezas de un Gregory Peck cuidadosamente oligofrénico y en la actuación desigual e inarmónica de sus acompañantes, tediosa lección de honradez norteamericana; ejemplar sermoncillo que demuestra en demasía, más que las excelencias morales de los personajes, la vasta capacidad que tienen estos esfuerzos —cuando no los preside una auténtica pericia, británica o no—, para "enseñar aburriendo", según la consabida fórmula del celuloide cotidiano.

Ingenuidad no es penuria mental. Pero este "hombre del millón" nos hace creer lo contrario. Todo en él induce al bostezo depresivo, nunca siquiera a la carcajada, y menos a la noble sonrisa.

¡Mark Twain ha muerto!
¡Viva Gregory Peck!

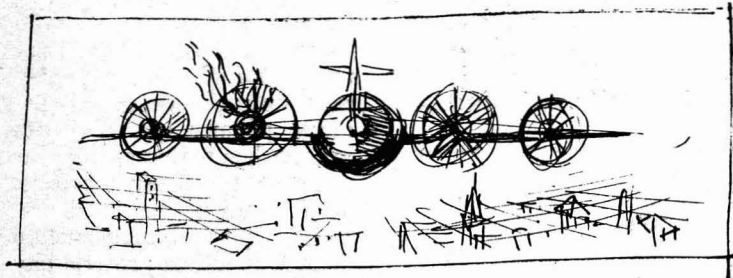
DÉBILES Y PODEROSOS. Primer acto. Los pasajeros del avión se odian entre sí. ¡Qué mirada rencorosa la del marido que se cree burlado! ¡Qué egoísmo lleno de flaquezas, el del escritor que caricaturiza a una caricatura de Hemingway! ¡Qué temores ante el (¿dulce?) misterio de la vida, los de la muñeca recién casada!

Segundo acto. El avión se cae. Un motor se lanza al vacío, y varios galones de indispensable gasolina lo persiguen. Otro avión comienza a arder. Pánico. Epopeya. El avión continúa cayéndose (Pero nosotros ya adivinamos con una muñeca de complicidad que las cosas saldrán bien).

Tercer acto. Compramos la eficacia de nuestra adivinanza. El avión llega a puerto, hélice más, hélice menos. El marido comprende, y pide una llamada de excusa a larga distancia. El escritor ha demostrado que él también tiene su corazoncito y sabe portarse como quien es, y por ello recibe la gratitud de una desconcertada cónyuge. La muñeca avizora firmemente el futuro.

Telón.

Moraleja — recomendación de un espectador: Que la ONU se sirva convocar para una reunión de los cinco grandes a bordo de un avión descompuesto.



LIBROS

ETICA NICOMACHEA

Por Fausto VEGA

ASI como la filología no es el fuerte del Dr. Gómez Robledo, el mío no lo es el griego y si cometo la osadía de esta nota, váleme únicamente, el deseo de testimoniar doble agradecimiento, a la Universidad principalmente aunque por su tradición humanista convengamos en que ha cumplido con su deber, y, después, al traductor, que, sin la compulsión de aquella, ha conseguido, sin desconocer antecedentes, satisfacer las "exigencias del lector moderno" descontento con las traducciones de Petro Simón Abril y la de Patricio Azcárate, con la versión a español bien sonante, de la Etica Nicomachea que enriquece la Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana.*

Dejemos, por descontado, que los entendidos den fe de la correspondencia entre el texto griego y el traducido, para que, más modestos, glosemos la jugosa Introducción que el Dr. Gómez Robledo nos depara. Comienza por advertirnos que los originales del filósofo no estuvieron destinados a la publicación, sino que fueron apuntamientos escolares recogidos y publicados por el hijo del filósofo Nicómaco y por su discípulo Eudemo y de ahí el nombre de estas éticas, en las que consecuentemente falta, "el flumen aureum", de los diálogos aristotélicos, "que enardecía a Cicerón, y por su conducto a San Agustín", aliento, que en los fragmentos que se conservan es advertible y que, de paso, empujan al

doctor a asestar un coscorrón a los fenomenólogos. Encarece que esta falta de nervio literario, no impide que Aristóteles sea "*El príncipe eterno de los verdaderos pensadores*", y recomienda que "sepamos entender los textos en función del magisterio viviente a que debían servir", pues a menudo encontramos insistencia en los pormenores y descuido en las afirmaciones más importantes, lo que se explica si, otra vez, y en atención a lo recomendado, reparamos en que un profesor no tiene por qué extenderse en sus guiones de clase, en aquellos de que está convencido o lo están sus alumnos, y si, en cambio, "le es menester trazar con todo pormenor el plan argumentativo en cuestiones secundarias dudosas o disputadas". Otra razón, quizá más importante, es la hipótesis de que Aristóteles, por tibieza como diremos nosotros, o por no ser "precisamente un temperamento heroico", como afirma el doctor, o por discreción como otros insisten, no quiso hacer patentes argumentos que disgustaran a sus contemporáneos, sabedor de la suerte de Sócrates y de su suegro Hermias; "el hecho es que ciertas proposiciones suyas, directamente hostiles a los prejuicios y pasiones de la ciudad antigua, son persistentemente encubiertos o velados a lo largo de todo un tratado, y no es sino hasta su conclusión cuando aparecen por fin en toda su dramática y fugitiva claridad". De *motu proprio* añadimos que esto ocurre cuando previamente hemos interpretado la obra, pues, por ejemplo, en la Etica Nicomachea, seguiremos desde la definición del bien hasta la antesala de la Política, ya que en ella remata

"la filosofía de las cosas humanas", y, solo de ellas, en este libro, se ha ocupado el filósofo, sin que tengamos que aguardar ningún fulgimiento heterodoxo contra las ideas profesadas por sus coterráneos. Platón también culminaba en su filosofar con la intelección del Estado y la Justicia, y hasta puede ser, que Aristóteles, resulte más platónico de lo que comúnmente pensamos si nuestro apego a la dicotomía filosófica tradicional no perturbara el limpio fluir del pensamiento helénico. Pero dejemos esto de lado y continuemos con la Introducción. El Dr. Gómez Robledo desmiente enseguida mis atrevidas afirmaciones: "Porque una ética como la aristotélica será todo lo helénica que se quiera en muchos de sus aspectos, y aun si se quiere en la mayor parte de su material temático; pero por lo menos en su más alta cima, en la perfección humana concebida como contemplación de Dios y afán de inmortalidad, se enfrenta de lleno al temor sobrecogedor del hombre antiguo ante los "celos de los Dioses" y a la primacía incontrastable de los intereses y la religión de la ciudad". No pensó de otra manera Platón, aunque sin el mismo aparato lógico en el Fedón y en el libro Décimo de las Leyes, donde desenvuelve lo que ya estaba explícito en la religión de los pitagóricos.

La deshelenización de Aristóteles por la que propugna el Dr. Gómez Robledo, fundada en "la tradición secular de la hermenéutica lo obliga a tomar partido y decimos que no basta la simple lectura de los textos, pues ellos requieren de la autoridad de los comentadores"... Porque el texto solo no tiene una virtud mágica que haga luego patente todo su sentido, y añade: "es no más que una invención de última hora, cartesiana y protestante, la de creer que uno solo, en su cuarto y con su estufa puede acometerla con todo". Esta afirmación es cierta en parte, pues las autoridades lo son relativamente a la posición que previamente se haya aceptado, y hay quien prefiera a Porfirio y a Amonio que a Jaeger o a Burnet, y serán, unos u otros, los que sostendrán a cada cual en los puntos de la irreconciliable disputa.

Discrepa el traductor de que se considere al filósofo, como lo quiere Jaeger, desclavado de su pensamiento teológico y en semejanza con la ley de los tres estados. Desea, que el Aristóteles científico no pierda su suelo metafísico y con ello la "unidad radical" de su pensamiento. En la demostración, argumenta con Burnet, Ste-

wart Ollé-Laprune, Leonard, Margeritte y Mansion, aunque esta lista tenga su contrapartida en Diderot, en Boutroux, en Cuvier, en Lamarck, en Darwin, o en Driesch, según la conformidad del juicio y la disciplina elegida.

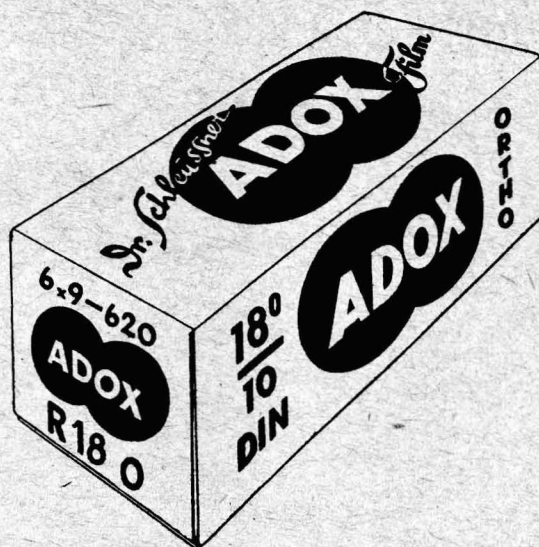
Arduo problema de filósofos y filólogos ha sido establecer la unidad de los textos, ya que parece que la Etica Nicomachea es rectificadora de la Eudemia, pues en ésta hallamos la "expresión incomparable de la más ardiente religiosidad, casi inconcebible en el mundo antiguo, no solo por la unicidad de Dios—ahí abiertamente proclamada— sino por el carácter íntimo y filial de la relación afirmada ahí también entre Dios y los hombres", mientras que en la publicación de Nicómaco, Jaeger encuentra el despego de Dios y la recurrencia a lo immanente, al juicio del prudente, que es el único y último, según la sabia interpretación del pensador alemán. El Dr. Gómez Robledo, argüirá contra esta discrepancia, que le parece aparente, y da como prueba el que los libros Quinto, Sexto y Séptimo, con excepción de los capítulos once a catorce del último citado, hayan sido incluidos en la Eudemia y no como piensa Jaeger, que deben ser considerados en la Nicomachea. La autoridad de los revisores que adjudicaron incorrectamente los textos de una ética a otra, le parece demostración plena del acuerdo que existe entre ambos libros. Por otra parte recurre a los mismos textos, para mostrar que Jaeger, no estuvo muy feliz en la confrontación realizada, aunque él mismo conviene que existe "un orteguiano Dios a la vista en la Etica Nicomachea", preferido por Jaeger en su conferencia *Humanismo y Teología*, y nos recomienda que leamos las Eticas "sin más preocupaciones, ... como la ética aristotélica pura y simplemente; ética que es una, aunque elaborada sucesivamente en creciente demanda de perfección".

No nos detendremos tan puntualmente en lo que sigue de la Introducción, que, no obstante de su crecido interés, es la parte escolar y preparadora de la materia pues no es propio de una nota substituir lo que corresponde al esfuerzo del estudiante. Sólo anotaremos la noción, que el Dr. Gómez Robledo considera, desde su punto de vista, la clave del pensamiento de las Eticas: la del Acto; "esta es para mí la intuición fundamental de Aristóteles, si es verdad, como quiere Bergson, que cada pensador tiene una intuición de la cual emerge toda la flora de las proposiciones concretas" y prosigue entusiasmado

* ARISTÓTELES, *Etica nicomachea*. Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana. Imprenta Universitaria. México, 1954. 658 pp.



CON



**BUENAS
FOTOS**

VISITENOS Y UNA PRUEBA LO CONVENCERA
DISTRIBUIDORES GENERALES

SCHINKEL, S. A.

Chihuahua N° 101, (Colonia Roma).

Teléfono: 14-45-80, MEXICO, D. F. Teléfono: 14-49-16

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

BEICK FELIX STEIN

CASA BAYER

COMPANIA GENERAL DE ANILINAS

DIVISION DE INSECTICIDAS

DIVISION DE INVESTIGACION BIOLOGICA

FABRICA DE PRODUCTOS QUIMICOS "LA VIGA"

INSTITUTO BEHRING

LABORATORIO CENTRAL DE INVESTIGACION

LABORATORIOS CODEX

LABORATORIOS FARQUINAL

MERCK-KNOLL-SCHERING

5 de Febrero 174

San Juan de Letrán 24

Insurgentes Norte 200

Atenas 38-B

Av. la Paz y Tecoyotitla

Calzada de la Viga No. 54

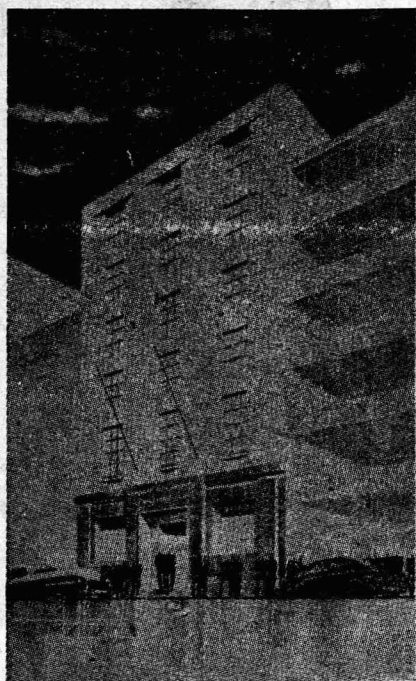
Av. la Paz y Tecoyotitla
Lomas Sotelo, Tecamachalco, D. F.

Nardo No. 75

Nardo No. 185

Versalles No. 15

BANCO DEL AHORRO NACIONAL, S. A.



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

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

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO, AHORRO Y FIDEICOMISO

SIEMPRE



ADELANTE

Delher, S.A.

INSURGENTES 202

BUCARELI Y GENERAL PRIM

ARTICULO 123 No. 62

COMPAÑIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.

Embotelladores Autorizados

de



Calle Doce N° 2,840.
Clavería Sur.

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

MEXICO 16, D. F.

BLANCURA, PERFUME Y SUAVIDAD CON UN SOLO JABON COLGATE



DICE *Irasema Dilian*

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

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



HECHO CON
LANOLINA
Y COLD-CREAM

PERFUMADO INTENSAMENTE

60-54

que ésta intuición es "a la par ontológica y axiológica" y que "... Contrastado con la potencia pasiva, el acto es lo mejor, y tanto más cuanto menos tenga de aquella, de suerte que en el Acto Puro ser y valor se identifican, ambos en su más alto momento". Quizá si nosotros tuviéramos que hacer la elección a que se ha obligado el Dr. Gómez Robledo, escogeríamos la intuición dialéctica de la que es corolario el Acto Puro.

No podía faltar en una traducción Aristotélica efectuada por pensador católico, la consiguiente acometida contra Kant, que ha hecho "... tragar a los filósofos cosas enormes que jamás habrían engullido de habérselas dado otro que un filósofo alemán". Y estas enormidades son la confusión, según nuestro comentado "entre el eudemonismo de Aristóteles y el hedonismo de Aristipo", y la de ser una "sombria y grandiosa ética del Deber", propia de la sociedad burguesa corrompida que no "ha conocido otras vivencias que la del placer sensual llevado hasta la exasperación o la del deber sin límites al servicio de una comunidad que le reclama todo sin molestarse en persuadir a la inteligencia". Es innecesaria la apelación que Kant hizo de la libertad y de la necesidad de Dios, que seguramente, el Dr. Gómez Robledo ha querido olvidar.

Volvemos a nuestro principio para reiterar nuestro agradecimiento por esta traducción limpia y legible, sin que olvidemos que *si los hombres son amigos, está de más la justicia*.

MAURICIO MAGDALENO, *El ardiente Verano*. Letras Mexicanas, 17. Fondo de Cultura Económica. México, 1954. 238 pp.

Integran este volumen trece cuentos, el primero de los cuales da su nombre al libro. El nombre del autor está ya consagrado como novelista y cuentista, pues desde hace cosa de veinte años viene cultivando el relato, con éxito parejo en sus distintas manifestaciones.

Los temas que el autor prefiere son los que están conectados con la Revolución mexicana, que tan copiosa bibliografía ha acumulado. Y como para mostrar que el venero tiene aún mucho de utilizable, en ocho de los cuentos agrupados en este libro, Magdaleno utiliza asuntos que giran alrededor del fenómeno revolucionario. "Las víboras" y "Palo ensebado" se desarrollan en los tiempos inmediatamente anteriores a la lucha armada, en ese campo tranquilo pero explotado, en que se escribieron tantas his-

torias de ignominia y explotación. En ellos se destaca, por encima de todo, el carácter firme, austero, de entereza masculina, pero también feudalista y cruel, de dos hacendados poderosos. En verdad su tamaño se acerca mucho a las dimensiones de los personajes centrales, por el trazo firme y sostenido con que están dibujados y que les hace predominar en cierto sentido sobre todos los demás. "Cuarto año", "Las carretelas", "El caimán", "El héroe de Peñuelas", "Teponaxtle" y "Leña verde" tienen por escenario a Aguascalientes y a otras poblaciones pequeñas del centro del país; todos tienen algo que ver con algún episodio de la lucha, con la Convención revolucionaria o con la rebelión llamada de los cristeros, es decir, todos ellos están dentro de la órbita de la Revolución. En cambio, se sitúan en época posterior y podrían denominarse urbanos "Estrellas de noviembre", "Pasos a mi espalda" y "Viernes Santo en Ixtapalapa"; "El ardiente verano" tiene su inspiración en la aventura de los mexicanos desarraigados de su país que se instalan en Estados Unidos de Norteamérica y es, junto con algún otro, el único que presenta un desenlace feliz.

El mérito mayor del libro reside en la estructuración de las narraciones. El autor domina la técnica del relato y tiene un sentido muy justo de las proporciones. Nunca queda la acción en el aire, ni deja de pesar esa conexión interna que presta unidad a cada obra y que tan difícil es de alcanzar, porque implica el dominio cabal de los personajes y su ubicación exacta en la trama así como la intensidad y duración de los episodios. En este sentido el control de la pluma es completo, y lo mismo sucede en la conclusión que en cada caso se siente en su lugar y que resuelve, cuando el desarrollo del cuento lo exige así, las complicaciones que han ido surgiendo al correr de la trama.

Entre los personajes hay de todo: hacendados de porte y comportamiento señoriales, campesinos subyugados a un amo, o levantados en armas que sufren el rigor del bautismo de fuego; maestros de escuela, alumnos a punto de salvar la barrera definitiva que separa a la niñez de la adolescencia, soldados de fortuna, bandoleros, hombres de empresa, fonderas y quincalleros, etc., lo que en cada caso presta variedad a las escenas aunque coincidan a veces los escenarios y, también, la dimensión espiritual propia de cada personaje que siempre es determinante. Nadie puede dejar de lamen-

tar, aunque sólo sea en su fuero interno, la fatalidad que abate la vida apasionada del oficial Redín, ni de aplaudir la entereza del mayor Máximo, personaje que merece ser el protagonista, ya no de un cuento, sino de una novela.

Por lo general, en estos cuentos campea la miseria, que con mucha frecuencia se complica con la embriaguez y que casi siempre se resuelve en una o más muertes, como sucede con más regularidad que la debida en este tipo de producción de la literatura hispanoamericana. ¿Será que estamos todavía tan dentro de una etapa de violencias que el cuento y la novela no pueden librarse de ella? ¿Acaso nuestras miserias se agotan sólo en la muerte? ¿O es que todas nuestras demás tragedias nos son perfectamente naturales? ¿Qué es lo que nos hace desembocar en la muerte como solución única y final?

El lector purista, no obstante los méritos de la obra pondrá reparos a algunas expresiones que el autor, en su afán de acercarse lo más posible a una realidad vívida y trascendente, pone en boca de sus personajes. Aparecen, por ejemplo, en "El ardiente verano", términos y aun construcciones que habrán de condenarse. Pero es que el autor los cree necesarios a fin de ofrecer en todos sus matices ese ambiente híbrido en que viven los compatriotas arraigados de aquel lado de la frontera y que, siendo mexicanos por la sangre, aspiran a disfrutar de un *status* norteamericano y han creado una categoría étnica especial de la que se enorgullecen, y que sólo abandonarían ante la inminencia de una catástrofe. Tal vez no conocen el apotegma de Martí: "Hagamos nuestro vino, y si sale agrio, es nuestro vino..."

C. V. G.

ARTEMIO DE VALLE ARIZPE, *Papeles amarillentos. Tradiciones, leyendas y sucesos del México virreynal*. Editorial Patria, S. A. México, 1954, 248 pp.

Se trata de una serie de cartas apócrifas que creó la fantasía de Valle Arizpe apoyada en su afecto por las tradiciones, leyendas y documentos históricos del México virreinal. Los corresponsales surgen de diversas épocas. La primera epístola es la de un fraile franciscano que escribe a su familia en tiempos de la fundación de la ciudad de México, la última la redacta un tal Adeodato Lebrija, quien se queja de Fernando VII. Pero el autor del volumen iguala las carac-

terísticas gramaticales de los diferentes redactores, a fin de facilitar su lectura. Y si en los sucesos no hay anacronismos, en cambio un mismo temple de ánimo embarga a las plumas de épocas remotas. Tienen similares puntos de vista, actitudes idénticas ante la vida, un criterio igual para juzgar las cosas de su época, así que causan la impresión de ser un solo testigo puesto en un punto del pasado, o más bien en un pretérito indefinido, y que los arcaísmos son el lugar común, la fuente retórica en que se nutren.

La virtud más desarrollada de Valle Arizpe es la catalogación de las cosas de la Nueva España, que ejerce con amor y espíritu de orden. Y divierte a los lectores en su rebusca de hechos y sucesos curiosos que en la perspectiva del tiempo adquieren un carácter verdaderamente cómico.

El motivo principal de muchas de estas cartas es la descripción de algunos festejos públicos que tuvieron lugar para asombro de propios y extraños. Las cartas comienzan por una digresión en la que se informa sobre la salud de la familia, estado de fortuna o otras nimiedades por el estilo, para luego entrar en materia histórica. Por ejemplo, el Paseo del Pendón con el que se celebraba la victoria de los conquistadores españoles en la toma de la ciudad de México, o bien alguna fiesta religiosa, como el Corpus. Desde luego, que el lujo de detalles es la característica principal.

En otras, se reviven antiguas pasiones políticas. Así Adeodato Lebrija abunda en adjetivos peyorativos en contra de Fernando VII, lo llama bribón, menguado, marrajo y cobarde, y otras muchas cosas que constituían el color local de nuestro idioma en el siglo XIX. El criollo, Diego de Pastrana, se queja del mal gobierno de los Virreyes, se burla de la Inquisición y predice el triunfo de la causa del cura Hidalgo. Lisandro Balarezo simplemente se divierte con las pragmáticas del virrey Berenguer de Marquina, puritano que aplica todo el rigor de la ley a quienes bailan el "jarabe gatuno", baile popular que comparado con nuestros bailes modernos resulta ingenuo; pero que al Virrey le pareció muy inmoral y calificó sus movimientos de: "impúdicos, agitaciones provocativas, al son de una musiquilla bulliciosa, a cuyo ritmo acelerado se acomodaban aquellos meneos lúbricos y mi! sacudimientos de hombros y caderas, así como los grotescos ademanos, acompañados de mil gesticulaciones chistosas..." A los transgresores se les condenaba

a dos años de cárcel, y a los espectadores sólo dos meses con el mismo castigo; pero la severa ley olvidó a los músicos que acompañaban el baile. Esto hace mucha gracia al comentador.

Por último, otras cartas refieren las calamidades que acontecieron en aquellos tiempos. Una mujer cuenta los sucesos que pasó en Veracruz, cuando el pirata Lorencillo atacó este puerto. A la lista de innumerables sufrimientos se agregan los de un jesuita, quien hace la historia de la *expulsión y trabajos de los jesuitas mexicanos*, quienes después de grandes y penosas caminatas, embarcan para Europa, donde cumplen su condena en los Estados del Papa.

C. V.

MAX AUB, *Algunas prosas*. "Los Presentes". México, 1954. 64 pp.

El autor de estas prosas expone su propia retórica. *Recta retórica* es el formulario que le han dictado sus años de aprendizaje; pero los resultados son contradictorios. Dos líneas de conducta se cruzan: generosidad, egoísmo, y como resultado ofrecen la inconciencia. Primero, dice, hay que: "dar todo lo que se tenga y un poco más, hasta quedar vacío". Y luego, un poco más adelante, contradice su generoso impulso inicial: "Escribo para mí y para olvidarme de mí. Nadie me escucha y no me importa". Reflexiona sobre la utilidad de su arte, en el que sólo ve una manera fácil y agradable de matar el tiempo. Para él, la literatura ha dejado de ser un juego peligroso, para convertirse en una verdadera evasión, la huida de sí mismo. Lejos de todo compromiso, emoción, peligro, se entrega a un duermi-vela de sus facultades: "Sólo se puede escribir cuando se tiene sueño. Escribir sirve para no pensar — y descansar".

Pero no todo es inconciencia, porque no llega al término de sus conclusiones, a una literatura involuntaria del sueño. Siente cansancio, y no arriba al recóndito mundo de los sueños, al que sólo unos cuantos han conquistado. Max Aub se queda en el límite, y se declara por la subjetividad: "Se escribe como se puede; todo sale por una abertura estrecha. Todo es convencional. Lo que cuenta, siempre, son los márgenes, lo que se queda al margen, lo que se pierde."

Se pueden hallar en estas prosas otros ingredientes que no se mencionan en *Recta retórica*, cuya importancia, diré, queda al "margen". Por lo que deben ser puestos, con justicia, en primer término: la fanta-

sía, el color, la ironía. Con estos elementos Max Aub nimba el contorno de la realidad que presenta, y le impone su sello propio, su retórica.

En los cuentos fantásticos: *Muerte, El fin, Ese olor, La gran serpiente, Trampa, Recuerdo*, el lector se sorprende ante los caprichos de la que un tiempo se llamó, la loca de la casa, ya que en estos relatos todos los porqués quedan sin respuesta. Pero ya no agrada este tipo de sorpresa, hoy poseemos un concepto más funcional de la fantasía, le exigimos una finalidad y una lógica propia. La fantasía sin objeto, resulta para nosotros una receta tan anticuada como las sangrías.

En las prosas descriptivas: *Playa en invierno, Amanecer en Cuernavaca, Turbián, Trópico noche*, el color predomina sobre la línea. El toque impresionista que logra es efectivo. Max Aub reparte el condimento, el color, con generosidad, y los perfiles casi se pierden. Sus paisajes están nimbados por una suave niebla emotiva que actúa con eficacia sobre la sensibilidad de los lectores. Aquí, más que citar la posible influencia de un Juan Ramón Jiménez, debemos recordar que la niebla, maestra de los pintores, los enseña a fundir los contornos dentro de un ambiente que acerca a la realidad, a la atmósfera envolviendo los objetos, y a no pintar seres desarraigados de la naturaleza. Pero Max Aub no sólo usa el color en sus paisajes. En *Ese olor*, el olfato es atormentado por un equivalente de la náusea sartriana, es un olor peculiar, indefinible, el olor de la muerte, que aquí por sinestias se transforma en un color que se puede oler. El rojo recorriendo la escala cromática degenera en hedor, y luego en la sensación angustiosa del hombre ante la nada: "Es rojo, rojo pardo, rojo sucio, rojo verde, rojo oscuro, rojo negro, rojo corrupto, rojo carroñoso, rojo basura, rojo fétido, rojo sangre, rojo sinuoso, rojo disimulado..."

Cuando Max Aub encara la trágica pequeñez del hombre frente al infinito, se defiende con la fórmula mágica del buen burgués, la ironía: "Figuraos las reacciones que originaría la inmediata desaparición del cuerpo al escapársele la vida. O, al revés, pensad que los cadáveres permanecieron para cuerpo al escapársele la vida. O, al revés, pensad que los cadáveres permanecieron para siempre incorruptos..." Y también frente al problema del amor mercenario, se burla: "Decidme si conocéis algo más perfecto. ¡Oh maravilla del di-

nero!" El escepticismo completa la fórmula defensiva de la burguesía, ante todo lo que considera un mal insoluble: dejar hacer, dejar pasar.

C. V.

ARCHIBALDO BURNS, *Fin*. Los Presentes. México, 1954. 120 pp.

Es notable el primer capítulo, porque bien podría ser el de otra narración. En un ambiente intelectual y aristocrático, se presentan varios personajes interesantes que no reaparecen, y esto es lamentable, ya que tanto prometen en sus breves existencias. Los Jiménez, el filósofo, y la niña bien, nos niegan su conversación brillante, en la que se plantean los problemas de nuestro mundo en crisis, tal vez, un: "ahí vienen los comunistas", los hizo ir a buscar el olvido en las bebidas del *Versalles*, pocos de sus rasgos nos son revelados; pero a través de sus diálogos adivinamos la redondez y la realidad de sus existencias vívidas. De esta amnesia, sólo se salvan los elementos indispensables para un triángulo amoroso: "Dos hombres y una mujer. Amigos. La mujer es seudoamante de uno de ellos... ella se acostaba con cualquiera."

Juan y Joaquín se complementan, son los polos opuestos, llevan una amistad demasiado desigual que toca el dintel de la identidad absoluta, son las dos caras de una moneda. Uno encarna la acción y el otro el pensamiento, la luz y la sombra, y tanta simetría produce el efecto de la fusión en un personaje único. Olga no cuenta, es una mujer cualquiera, que sólo adquiere significado a través de las subjetividades de los dos amigos.

La historia que aquí se relata es breve, hay que descontar, aparte del primer capítulo, el segundo que aunque bien logrado, no cuenta para el desarrollo de la narración, así es que propiamente la acción se reduce a los tres últimos, suficientes para afirmar la calidad del autor en un primer libro. Joaquín se ausenta, y el peso de la obra cae sobre la subjetividad de Juan, quien vive sólo para recrear continuamente en su imaginación las existencias de la amada y el amigo. El monólogo se impone, y la mayor parte del tiempo es demasiado abstracto. Al fin el conflicto se soluciona. La mujer muere, y los amigos rompen la amistad.

El drama se presenta sobrio. El autor no se hace ilusiones; no pretende resolver los males del mundo: "El que las cosas se averigüen, nada significa. Nunca son como se quisiera

que fueran. Son, simplemente." Aquí sólo se presenta el conflicto del hombre ante su soledad irremediable. El realismo es la nota dominante.

Archibaldo Burns describe el mundo que lo rodea, la ciudad, las calles que conservan sus nombres. Muchos objetos surgen del mundo de sus recuerdos, y sólo su imaginación los ordena. Pero la creación es auténtica, nos hace olvidar sus defectos. Nos aproxima a una realidad mexicana verdadera, que no es un mero alarde de color local.

C. V.

MANUEL MEJÍA VALERA, *La evasión*. Los Presentes. México, 1954. 20 pp.

El peruano Mejía Valera logra en estos cuentos la única razón de ser de la literatura, la belleza. Este cuentista domina la estética y la gramática. Si bien, su expresión no aspira a metáforas brillantes, en cambio ofrece de principio a fin una calidad sostenida. Un clima emotivo, sin variaciones bruscas, ampara la descripción de estados de ánimo, ya que en estos cuentos poco sucede, y la narración se limita casi a describir los productos íntimos del complicado aparato de la mente humana que imagina los sucesos antes de que éstos sobrevengan. A veces, una acción por realizarse, como un puente entre la imaginación y la realidad, pone el punto final: "tendré que escribir una nota bibliográfica el próximo domingo." O en otro: "Sólo estaré con ella unos minutos. Iré a la reunión del partido." Si encontramos imágenes desgastadas, éstas son un esfuerzo por reproducir la realidad interior; pero del caos nace el orden; cada una de las palabras está medida y pesada, como los fragmentos de un rompecabezas; cada elemento filológico contribuye a la redondez de esta creación limpia, pulida, ajustada. La unidad fondo-forma ha pasado por un proceso de severa purificación, nada queda que desentone en el conjunto.

Apacible venganza. Un complejo de inferioridad lleva al protagonista al desquite en contra del amigo que envidia, lo embriaga; pero la venganza, arma de doble filo, recae también sobre el vengador. Se narra el estado de embriaguez, en el que se mezclan los sucesos recientes con los recuerdos remotos de la infancia, en donde se originó el trauma que produjo el complejo.

La evasión. Otra vez recuerdos de la infancia, escritura automática metáforas deshilvanadas preparan la lucha de un crítico con su conciencia,

PRETEXTOS

Por Andrés HENESTROSA

quien al fin claudica ante la amabilidad de un mal novelista que le invita unas copas, se promete comentar la novela que desprecia.

El encuentro. Cortado en el mismo molde del anterior; pero aquí la narración es más íntima; no toca el suceso que promete el título.

Deus laudem tuam. Por el monólogo de una mujer sabemos de su amor sacrilego con un fraile, esto poco antes de morir, ya que ella fué condenada a la hoguera por un tribunal eclesiástico, y dentro de no mucho tiempo será ejecutada.

Y al séptimo día. Es el fracaso de crear un ser humano en el laboratorio. Todo estaba listo; pero la voz humana no pudo ser lograda.

Canción de la higuera. Poema en prosa que cierra este cuaderno, de cuyo autor esperamos, por su juventud, cada vez mejores obras.

C. V.

HÉCTOR MENDOZA, *Las cosas simples*. Comedia en tres actos y un entremés. Studium, 6. México, 1954. 84 pp.

La acción se desarrolla en un café-nevería cercano a la Escuela Nacional Preparatoria, en la Ciudad de México. Los personajes, estudiantes de ambos sexos, cuya edad varía entre los 18 y 21 años, invaden el café antes o después de las clases. Salen y entran con el mismo ruido. Sus carcajadas, gritos, injurias, se mezclan con la música de la sinfonola. Los personajes apenas se distinguen del coro. Creados del mismo material, sobresalen unos minutos de entre sus camaradas, para luego fundirse en el grupo. El anhelo de actuar como si fueran adultos, es el distintivo dramático que los aparta de los demás. A Andrés y Ricardo, les toca en suerte hablar, descubrir los anhelos de la masa estudiantil: "un coro de niños que juegan a ser mayores con cosas verdaderamente simples..." Los otros cubren las apariencias, el prestigio del clan, la conducta superficial, el descaro típico de los jóvenes, siempre sin dinero, dispuestos a armar alborotos, a descansar, y a ocuparse de cualquier simpleza que no sea el estudio. Mendoza profundiza en los móviles psicológicos de esas conductas aparentemente ilógicas. Y demuestra que estos actos poco racionales responden al complicado mecanismo de defensa ante la realidad, y del resentimiento por los deseos frustrados. Los jóvenes aspiran a la libertad, al amor, a tomar sobre sí mismos las responsabilidades de los adultos; pero

Tras de un largo y doloroso tránsito, tras de un inicuo errar, en su doble significación de caminar y equivocarse, el hombre pudo un día detener el paso, mirar a su alrededor y oírse a sí mismo. ¿De dónde vengo? ¿A dónde voy?, pudo preguntarse confusamente. De lo primero no tuvo, ni ha tenido después respuesta alguna que lo consuele, que le dé conformidad. De la segunda pregunta ha averiguado algo cierto, fatal: que camina inexorablemente hacia la muerte; que donde el pobre río acaba, la inmensa mar nos espera.

Sentado en los labios del río miró correr el agua, dócil a su cauce, ya alegre, ya ágil, ya claro; pero a veces también turbio, torpe y quejumbroso, ni más ni menos que nuestras vidas con la que los ríos han sido comparados. Advirtió con dolor que así como el río no puede remontar su curso, las horas que el tiempo devora pasan para siempre. Y sosegó su ánimo, frenó sus impulsos igual que el mar al dócil freno de la playa, refrena su estruendo. De aquel primer hombre que se preguntó de dónde venía y a dónde iba, que miró correr el agua viene la capacidad de sosiego, de mansedumbre que el río suscita en el hombre y lo mueve a concordia con la vida. Así como el río se va de cabeza al mar, así nosotros nos vamos de cabeza a la tumba.

Nada avasalla a la muerte como no sea el eco de la palabra hermosa. Nada vence al tiempo, como no sea aprisionar de un modo perfecto, redondo, un instante de nuestra vida y de las cosas. En la poesía y en la pintura el hombre encontró una manera de dar eternidad a lo fugaz, efímero, cambiante y pasajero.

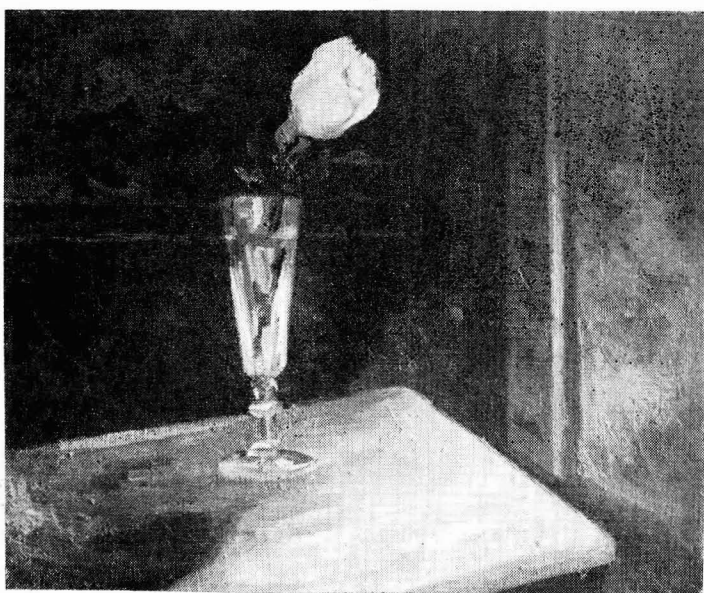
Los poetas, aun los que no escribieron, encontraron en las flores el símbolo de lo efímero, de lo que en relación con el tamaño del tiempo casi no ocurre. Es muy breve el reinado de las flores dijo entre nosotros Netzahualcóyotl, hermano de Salomón y de Anacreonte.

Tan fugaz, fugitiva, efímera es la rosa que el capullo es a un tiempo cuna y urna. Dobla la cerviz, languidece, muere ante nuestros ojos asombrados.

A lo largo del tiempo, los poetas y los pintores se han detenido ante esta otra imagen de la vida, cifra de la perfección, resumen de sinónimos, madre de adjetivos, para dar caza a su esencia más nítida, pristina y eterna. Y frágil y gentil y agónica y mortal, llega hasta nuestros días fresca y lozana, recién amanecida, intacta en su definición.

Un gran pintor español, Miguel Prieto, tras de un laborioso, largo y doloroso asedio ha logrado asir una imagen permanente, inalterable de una rosa, flor de las flores, como dice una canción popular mexicana. Sola, señera, señora de la casa del pintor se la mira superar los bordes de la copa que la sostiene e insinuar una reverencia, ella que a todos avasalla.

El tiempo que no cesa de correr detuvo aquí su paso. Y la rosa que resistía sobre sus pétalos mil adjetivos, tiene en la rosa inventada por Miguel Prieto, dos nuevos, insólitos: eterna, inmarcescible.

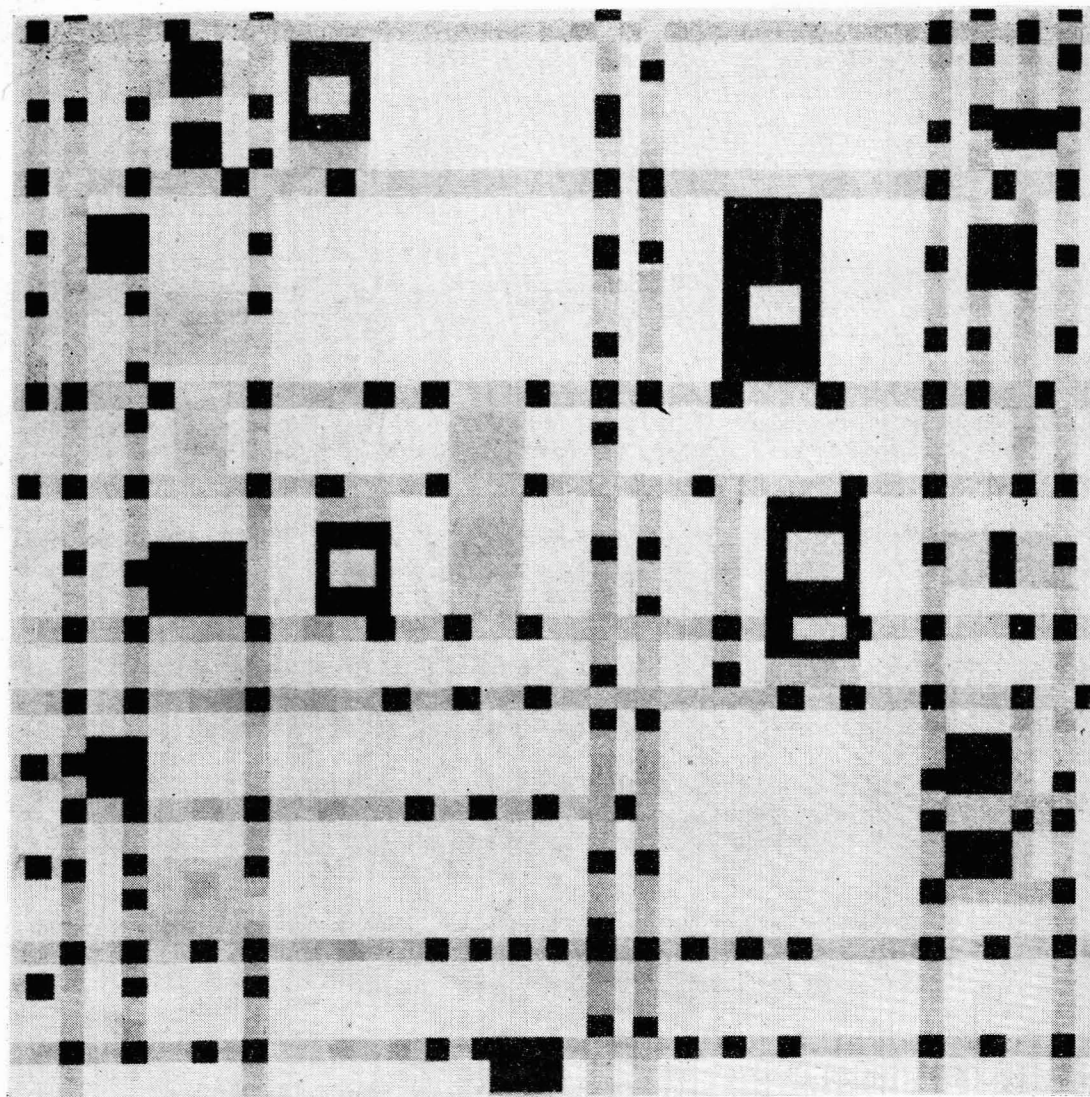


aunque físicamente están capacitados, la sociedad moderna es demasiado complicada para permitir la realización de los simples deseos de la juventud. El mundo de las máquinas y de los intereses económicos pertenece a los adultos, los adolescentes no tienen ningún derecho, su único derecho es el de esperar el paso de los años, llegar a ser viejos. Pero Mendoza toma venganza literaria contra los mayores, ya que en su mundo estudiantil no tienen cabida, sino como representantes del vicio o la estupidez. Sue es una prostituta que de continuo mide y pesa la realidad, las ganancias. Así como Federico, el burgués que sólo piensa en el dinero, y que sacrifica a su hija en un trabajo agotador. La adivinadora y la loca, seres grotescos que caen al escenario como una tormenta de locura, y provocan risas y lágrimas en los estudiantes.

El plano de la acción se desarrolla dentro de un realismo absoluto, apuntes directos de la realidad, fotografía, abuso de la jerga estudiantil, entradas y salidas continuas, atropelladas, tumulto, pantalla panorámica, personajes amontonados en la escena. Las fábulas, numerosas y sentimentales. La principal, es el triángulo amoroso Sue, Ricardo y Catalina. Esta historia parece un "trozo de la realidad", se apoya en apuntes psicológicos, en el continuo contacto con la posibilidad de ser real, y en el sentimentalismo caótico de la juventud. Pero del nivel realista, parten varios incidentes, gortescas flores de la realidad, que causan el efecto de lo maravilloso que rompe, a veces la monotonía de la vida diaria. La loca y la adivinadora, mugre y charlatanería, andrajos y locura, equivalen a los monstruos del teatro antiguo, seres contruídos con una suma de elementos dispares, auténtica creación artística que apartó de la imitación dócil de la naturaleza; aunque aquí sólo valen como imitación de los productos de la miseria y la desigualdad social. El entremés culmina en el terreno de la fantasía, es el sueño que muestra el subconsciente de los personajes; aquí prospera el clima de los cuentos de hadas; los diálogos irracionales, las imágenes infantiles. Los símbolos del sueño prefiguran el remedio de todos los males de la juventud, la espera, el tiempo.

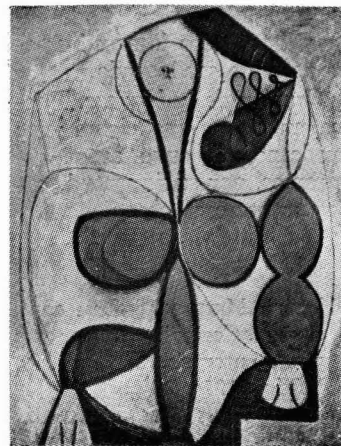
El autor de *Las cosas simples*, a los 22 años, demuestra poseer más sinceridad y dominio literario, que comediógrafos de más edad y experiencia.

C. V.

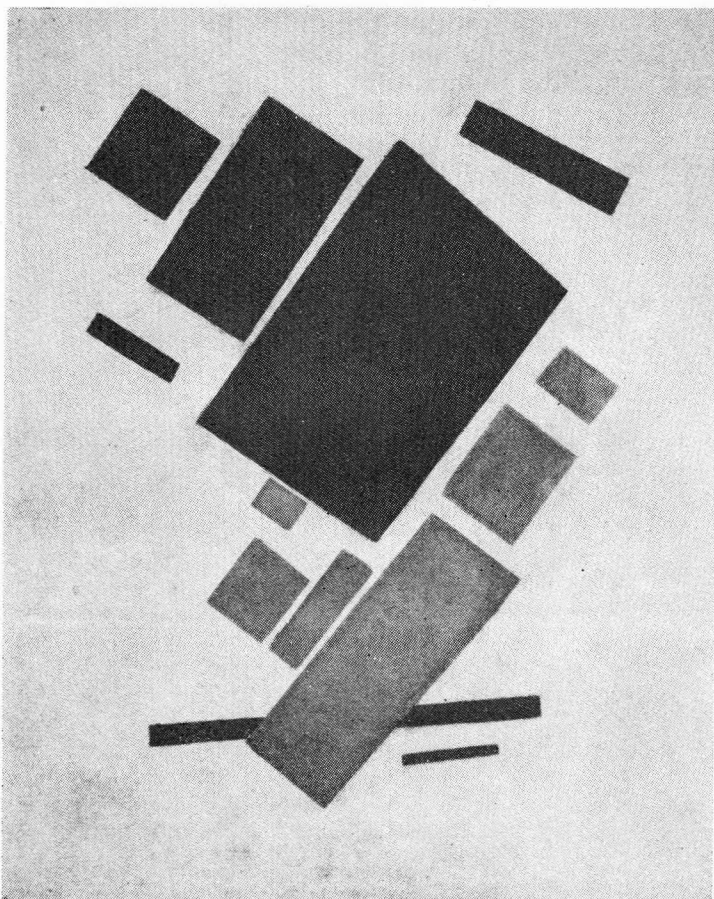


Piet Mondrian: El Boogie-Woogie de Broadway

no sólo los cuadros, sino incluso a las personas, pues este absolutismo es absolutismo del sujeto, y para que un sujeto pueda ser absoluto necesita abolir a los demás sujetos; que tiende a tomar por su cuenta todos los atributos que antes solían adscribirse a un Dios en el que nuestro tiempo ya no cree; que tiende, en fin, a la autosuficiencia, autojustificación y autofundamentación; y que en otros terrenos se manifiesta en monstruosidades tales como los Estados totalitarios, por ejemplo. Creo, pues, para concluir, que buscar una salida para el arte en este atolladero



Picasso: Mujer (1947)



Kasimir Malevich: Composición

(Viene de la pág. 24)

es un sentido abstraccionista y que el sentido de todo lo abstraccionista es, por las buenas, una suplantación de Dios. Creo, además, como dije antes, que tanto la poesía pura como el arte abstracto son manifestaciones de una vasta actitud de nuestro tiempo que tiende a establecer los poderes absolutos del hombre, que tiende a considerar todo como objeto,

del abstraccionismo implica necesariamente tender hacia la superación de esta actitud general del hombre moderno, y que si algunos de estos puntos aunque sólo fuera en un terreno tan poco peligroso como el del arte y la poesía, logaran aclararse satisfactoriamente, todo el terreno ganado sería terreno ganado para una época mejor, no de la poesía, sino del hombre.



Vasily Kandinsky: Improvisación N° 30

POESIA PURA Y ARTE ABSTRACTO