



Dibujo de André Masson "...Una nueva imagen del hombre..."

SI FREUD es aceptado hoy mundialmente como uno de los grandes pensadores, cuyo nombre se menciona al lado de los de Copérnico, Darwin, Marx y Einstein, ello no se debe principalmente al hecho de que haya descubierto un nuevo método para curar la neurosis, sino más bien a que nos hizo ver una nueva imagen del hombre, a que colocó la base para una nueva psicología. Como acontece con todos los grandes descubridores, él forma parte de un movimiento intelectual y espiritual que se ha venido desarrollando a través de los siglos, y su significación sólo se comprenderá plenamente si lo colocamos dentro del cuadro histórico que principia en la época del renacimiento, y que aún en la nuestra no ha terminado. Las siguientes observaciones tratarán precisamente del lugar que ocupó Freud dentro de este desarrollo histórico.

FREUD

Por Erich FROMM

La cultura medieval fue un sistema que estaba basado sobre creencias tradicionales, en el que el mundo parecía cerrado y por lo tanto seguro. El mundo, y en consecuencia el hombre dentro de él, era el centro del Universo. Todo estaba ordenado por las leyes de Dios, que habían sido reveladas al hombre. El hombre se sentía a sí mismo como una parte integrante de un grupo mayor; no era un hombre que casualmente fuese también un ciudadano, un campesino, o un noble; él era un ciudadano, un campesino o un noble. Podía actuar individualmente dentro de

los confines de su grupo social —pero no había surgido del grupo social como individuo, apoyado en sus propios pies, y sintiéndose igual a cualquier otro ser humano. Su modo de pensar seguía los lineamientos tradicionales; empleaba deducciones lógicas y creencias autoritarias, de preferencia a los experimentos y al examen empírico.

Alrededor del año de 1500 estalló este mundo seguro y cerrado. El carácter comunitario del mundo medieval se desmoronó; el hombre fue lanzado fuera de su puesto central y seguro; se vio obligado a valerse por sí mismo. Encontrándose aislado, trató ansiosamente de hallar la salvación y la justificación de su vida por medio del éxito en los negocios, en el mercado. Este hombre individualizado se convirtió en un problema para sí mismo. Al hombre medieval no le preocupaba la incógnita "¿quién soy?" porque estaba

firmemente anclado dentro de su grupo. El hombre moderno se ha convertido en un objeto de interrogación para sí mismo. Ya no se puede dar por supuesto, de la misma manera como no puede dar por supuesto al mundo que lo rodea. Necesita saber quién es, y necesita saber quién es su prójimo. Esto es así no solamente debido a que las relaciones entre los individuos, dentro del sistema moderno del mercado, hacen que sea necesario conocer y poder juzgar de las intenciones y razones de los demás. El conocimiento del hombre es necesario porque sin él falta el sentido del yo, el sentido de identidad, y la consecuencia de esto sería la locura.

Para el hombre moderno, la incógnita respecto a su identidad se convierte en un problema de suma importancia. Habiendo perdido su antigua identificación con el grupo, se ve forzado a buscar una nueva identidad dentro de sí mismo. Descartes expresó este problema plenamente cuando formuló la pregunta: ¿cómo sé que yo soy? y la contestó con la famosa frase: "Dudo, luego pienso; pienso, luego existo". De esa época en adelante, el hombre fue haciendo intentos siempre mayores para llegar a comprenderse objetivamente a sí mismo, al mismo tiempo que iba aprendiendo a comprender todos los demás fenómenos naturales. La psicología y la antropología son ciencias que inician su desenvolvimiento durante épocas de ilustración e individualismo. Se desarrollaron durante la llamada época de las luces en Grecia, y comenzaron a desarrollarse una vez más en tiempos recientes. No es una mera casualidad que la obra principal de Spinoza, así como una de las obras principales de Aristóteles, se intitulen "Ética", y se ocupen del problema de quién es el hombre, cuál es su naturaleza, cuáles son las normas para su conducta.

Spinoza colocó la base para este nuevo conocimiento científico del hombre. Fue él quien formuló el problema de la psicología como una ciencia, y consideró la naturaleza humana como un objeto de estudio racional y objetivo, por medio de la siguiente declaración, que se puede decir es todavía la base de la psicología dinámica: "No acontece nada en la Naturaleza que pueda atribuirse a un vicio de la misma, pues ésta es siempre igual, y en todas partes es la misma. Es la misma su virtud, así como su poder para actuar; es decir, sus leyes y reglamentos, según los cuales son todas las cosas y según las cuales éstas cambian de forma en forma, son en todas partes y siempre iguales: de manera que debe también haber un solo método para comprender la naturaleza de todas las cosas; es decir, esto debe hacerse de acuerdo con leyes y reglamentos universales de la naturaleza. Por lo tanto, los sentimientos de odio, ira, envidia, considerados por sí mismos, son una consecuencia de la misma necesidad y virtud de la Naturaleza, como las demás cosas individuales; tienen, por lo tanto, ciertas causas por las que han de ser comprendidas, y ciertas propiedades que son tan dignas de ser conocidas como lo son las propiedades de cualquier otro objeto en cuya sola contemplación nos deleitamos. Por lo tanto, seguiré el mismo método para hacer el estudio de la naturaleza y fuerza de los sentimientos, y el poder que tiene sobre ellos la mente, que seguí en nuestra discusión anterior sobre Dios y la

mente, y examinaré los actos y apetitos humanos, tal como si estuviera examinando líneas, planos y cuerpos".

Más allá de eso, Spinoza descubrió los motivos *inconscientes* del comportamiento humano, declarando que la razón por la cual tenemos la ilusión de ser libres y de estar indeterminados, se encuentra en el hecho de que conocemos nuestros deseos, pero no nos damos cuenta de los motivos o razones que los impulsan. Sin embargo, tuvieron que pasar algunos siglos antes de que se erigiera un edificio sobre estos cimientos.

El siguiente periodo de importancia en este desenvolvimiento, está vinculado con las ideas del *iluminismo*. El hombre había encontrado una nueva fe en su razón. En su intento de comprender los enigmas del mundo, osaba confiar en su razón, para encontrar una nueva orientación, que estaría basada en su capacidad para pensar y para recopilar los hechos objetivamente, sin rechazar los que no

cabían dentro de su tradición, ni deformar otros para probar lo que quería encontrar. Diderot, D'Alembert, Kant y Herder son algunos de los representantes notables de este periodo. Aunque Freud vivió más de un siglo después de estos grandes filósofos, es uno de ellos. El fue tal vez el último, y uno de los más grandes de los filósofos de la ilustración. Su lema, como el del siglo XVIII, fue "sapere aude" —osa saber.

Freud se acercó al hombre objetivamente, sin temer a la tradición, a los prejuicios y a la opinión pública, y demostró que hasta entonces no se había tomado en cuenta un aspecto sumamente importante del hombre: el *inconsciente*. Demostró que existe una tercera dimensión en la vida mental, sin la cual sólo se llega a comprender la superficie, pero no la profundidad del comportamiento humano. Fue un golpe muy duro al orgullo del hombre cuando se le dijo que su propio conocimiento consciente constituye sólo una parte de su realidad interna; que está impulsado por tendencias de cuya existencia no tiene conocimiento. Fue un golpe al orgullo del hombre, así como lo fueron el descubrimiento de Copérnico del sistema heliocéntrico, o el descubrimiento de Darwin del principio de la selección natural. Pero este golpe ha sido una bendición. Obliga al hombre a ser humilde, y a renunciar a sus ilusiones. Lo obliga a una mayor sinceridad. Hasta la época de Freud, la honradez había significado el estar convencido de la corrección de lo que se pensaba. Desde el descubrimiento del inconsciente, honradez significa examinar los propios impulsos inconscientes, y procurar que el pensamiento consciente no oculte, sino al contrario, que corresponda a nuestros deseos y temores inconscientes. Freud aplicó los principios de la ilustración a su terreno especial de curación, que fue el tratamiento de las enfermedades mentales. Al poner al descubierto la verdad acerca de los impulsos inconscientes del enfermo mental, al liberarlo de las cadenas por las cuales su neurosis lo hacía un prisionero de sí mismo, logró su curación. Pusó en práctica la palabra bíblica; la verdad te liberará. Desarrolló una teoría sistemática acerca de la naturaleza del hombre, de sus necesidades, de sus conflictos; paradójicamente, comenzó con una teoría relativa a la curación de la neurosis y —tal como aconteció a Saúl cuando en busca de un asno encontró un reino— terminó haciendo descubrimientos acerca de la naturaleza del hombre, que durante los siglos venideros influirán en las ideas del hombre respecto a la naturaleza humana.

Sin embargo, la ilustración y el Racionalismo fueron tan sólo una de las tendencias de pensamiento características del siglo XIX. La otra tendencia importante fue el Romanticismo. Lo que atraía a los románticos era precisamente todo lo que repugnaba a los filósofos de la ilustración. Los románticos eran atraídos por el pasado, por las honduras de la mente, por el lado de los sentimientos, por la parte irracional de la vida. Los temas a que se dedicaban eran el mito, el símbolo, el ritual, las diosas telúricas, el aspecto terrenal y oscuro de la existencia. La actitud característica de todos los románticos es la de ver todos estos fenómenos con seriedad, considerarlos dignos de estudio y de comprensión. Para ellos, el mito contiene su propia verdad; tanto en el sentido de su verdad interna, como

(Pasa a la pág. 7)

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Director artístico:

Miguel Prieto.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

Secretario de redacción:

Emmanuel Carballo.

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

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

Torre de la Rectoría, 10º piso,

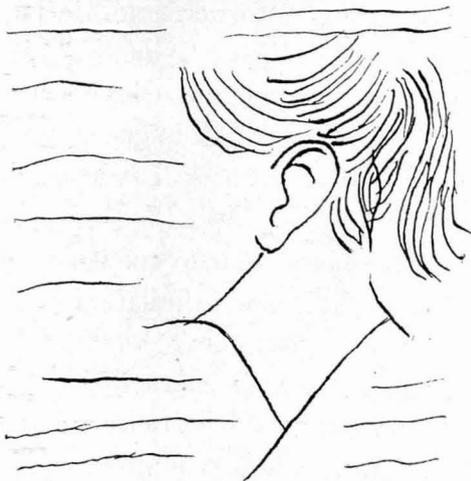
Ciudad Universitaria, Villa Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 1.00

Suscripción anual: „ 10.00

PATROCINADORES

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



LA FERIA DE LOS DIAS



tras que sólo a costa de grandes esfuerzos podemos violentar las leyes eternas de la razón."

EL ETERNO PURISMO

LA INCOMPRESIÓN agresiva de la poesía, con pretextos de purismo y nitidez gramatical, no es un afán reservado a nuestra época, ni a la pluma de los improvisados críticos literarios que suelen predicarnos desde las columnas de los periódicos. Es, por el contrario, una limitación pintoresca —y a la larga, inofensiva— que se repite a menudo en el curso de nuestra historia.

AYER

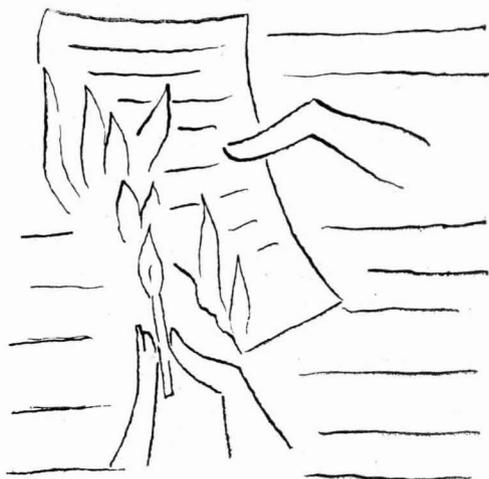
EL SIGLO XIX, por ejemplo, fué pródigo en tales ofuscaciones menores, en las que se sacrificaba a todos aquellos poetas, contemporáneos o no, que hubieran intentado alguna vez dar nuevas armas y nuevos matices a la expresión humana.

UN CASO

EL CASO más notable es, sin duda, el del buen don Francisco Pimentel, cuya minuciosa ferocidad combatió gravemente las audacias de nuestros mayores clásicos, en particular las de Sor Juana Inés de la Cruz, siempre en aras de "la sana crítica", del estilo claro y digno, y aun de "la decencia".

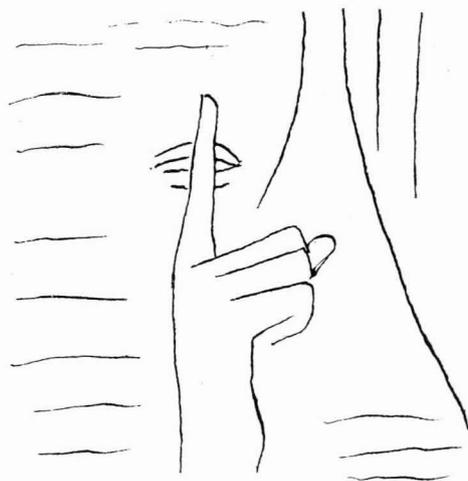
LAMENTO

"VERDADERAMENTE causa dolor —prorrumpía don Francisco en su inocente parsimonia— ver ingenios como el de Sor Juana, extraviados de esta manera; y es seguro que le costaba más trabajo escribir tales despropósitos que una poesía de mérito, porque las de esta clase se fundan en la naturaleza misma de las cosas, y lo natural viene espontáneamente, mien-



CENSURA

"Escalar pretendiendo las estrellas", escribe Sor Juana. Y Pimentel rezonga: "No dejaría de ser un poco grande la escala para subir desde la tierra a las estrellas. Seguramente era la escala de Jacob" "...Del aire que empañaba...", se atreve la ilustre monja; y su censor



denuncia de inmediato: "un pensamiento falso, cual es el de suponer que el aire se empaña como el vidrio u otro cuerpo bruñido".

OTRAS

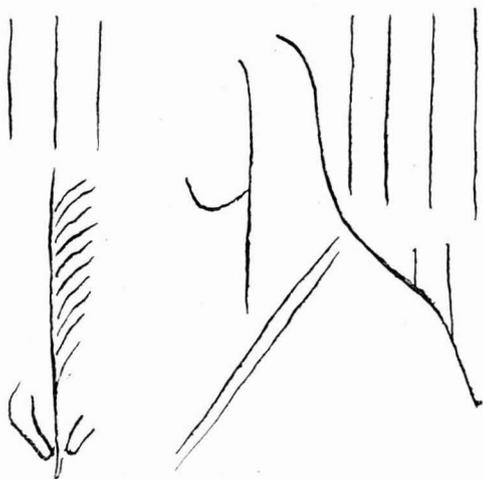
PAREJAMENTE indignan a don Francisco otras irreverencias: "La palabra orejas por oídos —dice— es una metonimia de mal gusto, porque la oreja es la parte menos bella del rostro, y porque recuerda la de cierto animal nada poético, el *auritulus* de Fedro." Y si Sor Juana, retornando al vocablo autorizado, exclama: "Oyeme con los ojos / Ya que están tan distantes los oídos...", el verdugo, lejos de perdonarla, gruñe todavía: "Eso de oír con los ojos es una figura tan alambicada que se

necesita tiempo para reflexionar que un amante, a lo lejos, puede con la vista adivinar los sentimientos de su amada." (¿Por qué tendrá tanta prisa don Francisco?) Ante el resto del poema, agrega insobornable: "También es impropio 'ecos de mi pluma', porque la pluma produce letras y no sonidos... 'De inundación de gozos anegada' frase de mal gusto; pero es peor todavía que el alma de una amante salga 'desatada en risa';... una sonrisa melancólica o una lágrima de gozo, sería el contraste que aquí produciría buen efecto." Después de semejante análisis, el señor Pimentel no tiene más remedio que aconsejar "una expurgación inteligente"; no sin antes haber calificado la mayoría de los versos de Sor Juana de "triviales", "prosaicos", "inconformes a las reglas del arte" e "incorrectos" (lo cual obedece, según don Francisco, a que la monja escribía "porque se le mandaba o rogaba... y para salir del paso"); aunque tampoco sin reconocer que "es muy verosímil que algunas veces Sor Juana tomaba a lo serio la composición de sus poesías" y que, en tal supuesto, "pueden tenerse como buenas composiciones... algunos de sus sonetos y romances, los ovillejos y otras poesías jocosas".

MORALEJA

¿NO HALLAN nuestros lectores una rotunda afinidad entre los anteriores dictámenes y la crítica purista que priva en estos días? Y así las cosas, ¿no estarían dispuestos a admitir que las aventuras líricas de Sor Juana han prevalecido sobre la memoria —de todos modos muy respetable— de don Francisco Pimentel? Desprenda, pues, cada uno, la moraleja que juzgue prudente.

J. G. T.



GASTÓN GARCÍA CANTÚ agrupa en *Los falsos rumores** dieciséis cuentos, todos ellos unidos por una común atmósfera: la vida provinciana. En ellos presenta otros tantos aspectos del moroso discurrir de la gente de los Estados o, para ser más preciso, de la gente de su Estado: Puebla. La provincia que anima y describe García Cantú no es la provincia mansa y sedaña de los poetas folklóricos, es la provincia opaca, sencilla en apariencia y en el fondo compleja, la provincia, en síntesis, vista desde dentro con ojos sagaces que conocen las causas que originan las acciones de sus moradores.

En uno de los cuentos, precisamente en el que da título al volumen "Los falsos rumores", encontramos esta reveladora descripción de la Plaza de Armas, descripción que rebasa el lugar que pinta y aprehende en sus contornos la vida entera de la ciudad, de la provincia toda:

"Es la hora en que se advierte la *lenta, pausada* vida de la ciudad. El sol cae a plomada. Entre las ramas cruzan los pajarillos; revolotean y se quedan *estáticos*. Sale una que otra lagartija *contemplativa*, alza la cabeza y permanece *inmutable*. Los niños juegan ante la mirada de las mujeres. Algunos viejos *dormitan*. La quietud es acompañada por las bocinas de los automóviles. Todo está presidido por un ritmo *preciso*,

* GASTÓN GARCÍA CANTÚ, *Los falsos rumores*. Letras Mexicanas, 22. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 150 pp.



SOCIOLOGIA de la PROVINCIA

Por Emmanuel CARBALLO



inalterable. Las campanas de la Catedral divulgan la hora; las palomas se desbandan. El aire se adelgaza; se distinguen a distancia los objetos, sus colores y formas. Algunos parecen *meditar y bostezan*".

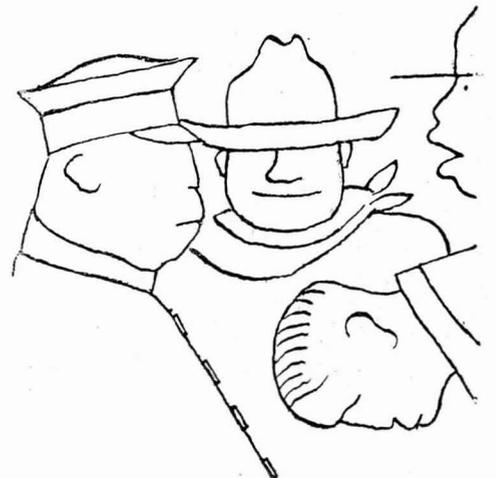
He aquí la geografía en que descansen sus historias. La acción que ocurre en casi todas ellas corresponde a un procedimiento cinematográfico: la cámara lenta. (Obsérvese en el párrafo transcrito las palabras subrayadas: todas ellas denotan lentitud, estatismo, meditación que linda con el hastío, ingredientes que condicionan la vida provinciana). Si en un *film*, este truco tiene por objeto que el espectador se dé cuenta exacta de las acciones vertiginosas, en los cuentos de García Cantú tiene una finalidad opuesta: volver más lento, más estático, lo que de por sí ya lo es bastante. En otras palabras, al cargar el énfasis en la lentitud de la vida en provincia, García Cantú nos presenta, en el *tempo* adecuado, el hilo invisible que ata a todos sus personajes: la morosidad anacrónica que rige sus ideas y sentimientos. Este procedimiento le sirve al mismo tiempo que como ayuda para crear el carácter de sus personajes, para conferir una peculiar atmósfera al mundo en que se mueven. El *paso lento* —la cámara lenta— produce en el que lee una

especie de amodorramiento, de pereza propicios para la mejor comprensión de los cuentos. García Cantú al usarlo, consigue lo que se propone: que el lector se hunda en el mundo que describe.

El hermético mundo que nos presenta sufrió, sin asimilarlo totalmente, el impacto de la Revolución. Es un mundo de encrucijada: las supervivencias del porfirismo laten aún con fuerza, los nuevos modos de vida que trajo consigo la Revolución tienen un carácter más negativo que positivo.

Los personajes que pueblan este mundo están retratados en sus momentos más significativos, forman una extensa galería de tipos que, como dice el epígrafe, "sucios y limitados como eran", le daban forma al mundo que habitaban. Son, usando el título de uno de los cuentos, las "fuerzas vivas", aquellos que votan y nunca son *votados* con "v" chica y sí *botados* con "b" grande. Forman la galería de personajes, los burócratas, los políticos pequeños y mayúsculos, los industriales, los comerciantes, los intelectuales y los artistas.

Los falsos rumores es un libro amargo: la mentira triunfa sobre la verdad, la simulación y la crueldad sobre sus respectivos contrarios. El libro es, en sí, una protesta urdida con la complicidad del humor y de la sátira. Gastón García Cantú cumple su misión como escritor y como hombre señalando las lacras que encuentra; a otros corresponde el deber de corregirlas.



\$2000⁰⁰ mensuales

**para toda la vida!
garantizados
con el edificio
mi patrimonio**

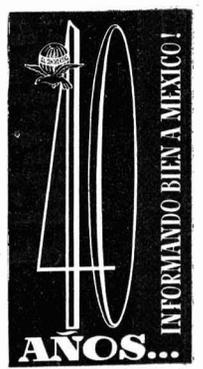


se los da

EL UNIVERSAL

EL GRAN DIARIO DE MEXICO

Con sólo suscribirse oportunamente!



\$90⁰⁰ por 6 meses.

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

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

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

EL UNIVERSAL, para conmemorar sus 40 años, que cumple el día 1o de octubre de 1956, ha escogido como primer premio de su CAMPAÑA DE SUSCRIPCIONES, un EDIFICIO DE APARTAMIENTOS, con locales comerciales en la planta baja, PRODUCIENDO una RENTA MENSUAL de DOS MIL PESOS, más el valor del TERRENO y de la CONSTRUCCION.

Este valioso PATRIMONIO puede ser suyo SUSCRIBIENDOSE A EL UNIVERSAL.

Suscribase HOY mismo!

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 71 Años al Servicio de México —

CAPITAL Y RESERVAS \$162.557,468.36

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

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



LIBROS DE RECIENTE PUBLICACION:

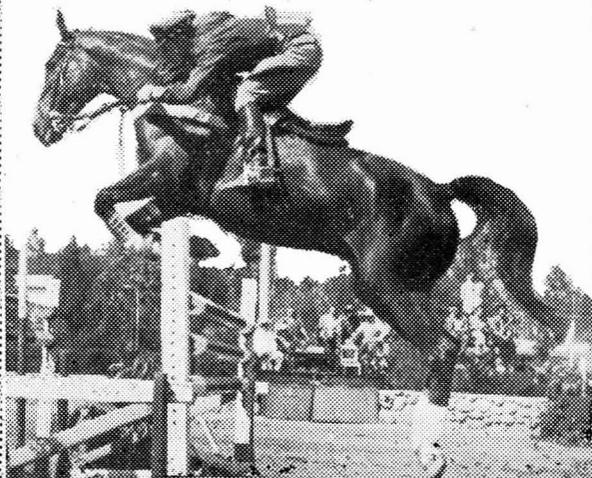
- F. OSBORN, *Los límites de la Tierra*. (1ª edición. 200 pp. \$ 12.00.)
- RALPH LINTON, *Estudio del Hombre*. (3ª edición. 480 pp. \$ 20.00.)
- M. KALECKI, *Teoría de la Dinámica Económica*. (1ª edición. 180 pp. \$ 15.00.)
- EMETERIO S. SANTOVENIA, *Armonías y Conflictos en Torno a Cuba*. (Tierra Firme. 1ª edición. 320 pp. \$ 20.00.)
- J. TINBERGEN Y J. J. POLAK, *Dinámica del Ciclo Económico*. (1ª edición. 386 pp. \$ 24.00.)
- D. KEENE, *La Literatura Japonesa*. (Breviario N° 112. Sección de Literatura. 1ª edición. Empastado. 135 pp. \$ 7.50.)
- L. FEBVRE, *Martin Lutero*. (Breviario N° 113. Sección de Historia. 1ª edición. Empastado. 282 pp. \$ 12.50.)

AZUCAR

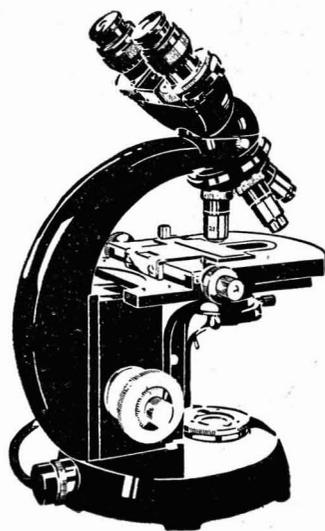
El azúcar es un gran alimento de fuerza, porque obra eficaz y simultáneamente sobre los sistemas digestivo, muscular y respiratorio. Por sí sólo no es suficiente como alimento, pero conviene a todos los caballos sometidos a trabajos de velocidad o resistencia. Se ha comprobado científicamente que el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

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

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



MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

REVISTA BIMESTRAL
“CUADERNOS”

DEL CONGRESO POR LA LIBERTAD DE
 LA CULTURA

Núm. 17 Marzo-Abril, 1956.

Emigrados
Charlas de la siesta
Lenguaje y poema
La separación de los compa-
ñeros
El mito de la hispanidad
¿Democracia contra libertad?
Juan Montalvo, liberal y de-
mócrata
Proyecciones actuales de Va-
lera
El ser histórico de la nueva
América
Sobre el amor (poema)

AMÉRICO CASTRO
 ALFONSO REYES
 OCTAVIO PAZ
 IGNAZIO SILONE
 LUIS ALBERTO SÁNCHEZ
 PEREGRINE WORSTHORNE
 J. CARRERA ANDRADE
 GUILLERMO DE TORRE
 ANTENOR ORREGO
 GUADALUPE AMOR

OTROS TEXTOS DE:

Salvador de Madariaga, Germán Arciniegas, F. Bondy,
Lolo de la Torriente, Stefan Baciú, Eugenio Chang Ro-
dríguez, J. G. Atienza, Czeslaw Milosz, Carlos de Baraibar,
etc., etc.

La mejor revista democrática en castellano
 De venta en todas las buenas librerías

Pedidos y suscripciones:

LIBRERIA ARIEL

Donceles 91, México 1, D. F.

Steele

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

**LA
 MEJOR
 DEL
 MUNDO...**



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

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



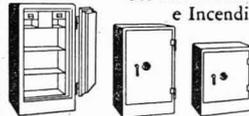
CAJAS
 FUERTES

**Contra
 ROBO
 Contra
 INCENDIO**
Steele

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

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

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



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.



La nueva
PRIMAVERA
 envuelta
 en aluminio...

Tiene el sabor que a usted le gusta:
¡ Fresco - purísimo - delicioso !

¡Y como no, si Margarina PRIMAVERA,
 elaborada con sus finos aceites vegetales
 de siempre, ahora contiene
 leche fresca de vaca!



Compre hoy mismo
 la nueva PRIMAVERA,
 más rica que nunca y tan económica
 como siempre.

Enriquecida con 20,000 U.
 de vitamina A* y 2,000 U.
 de vitamina D, por kilo.



Leitz

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

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

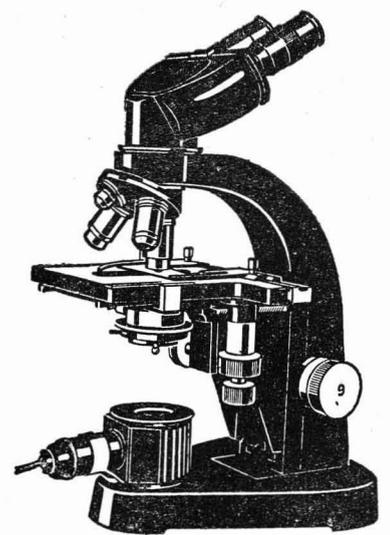
COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

Hamburgo 138

Apartado 21346

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

México, D. F.



MICROSCOPIO BINOCULAR
 LEITZ LABORLUX III

14 AÑOS

DE LA HISTORIA DEL MUNDO en 28 volúmenes



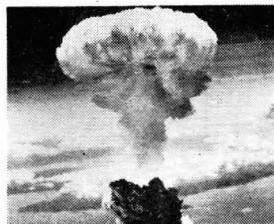
1942 MEXICO ENTRA EN LA GUERRA



1943 CONFERENCIA DE CASABLANCA



1944 SEGUNDO FRENTE EN EUROPA



1945 LA BOMBA ATOMICA



1946 LA O.N.U. INICIA SUS TRABAJOS



1947 EL PTE. TRUMAN EN MEXICO

Tener siempre a la mano, en forma sucinta, precisa, la historia completa de cuanto ha ocurrido en el mundo durante los últimos 14 años es raro privilegio. De él disfrutan todos los lectores de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, que no descuidaron el ir coleccionando, regularmente, las ediciones de este semanario.

Sin embargo, si no ha sido Ud. lector habitual de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, o si no conservara todos los números de la colección, también puede alcanzar ese privilegio de que hablamos. Le bastará adquirir o completar los 28 volúmenes que forman los 730 números de *Tiempo* o de *Hispanoamericano* publicados hasta abril de 1956.

Si colecciona Ud. nuestras ediciones y quiere conservarlas en volumen, nosotros se las encuadernamos de modo uniforme y a precio muy módico, según puede ver en seguida:

Bella encuadernación en tela negra, lomo dorado, \$ 20.00 cada volumen.

Si no ha coleccionado Ud. los números de *Tiempo*, o de *Hispanoamericano*, y quiere poseerlos todos, nosotros se los remitiremos encuadernados según antes se indica.

Cada volumen de 26 números. \$ 65.00

El envío se hará por cuenta del interesado, de acuerdo con las siguientes tarifas:

República Mexicana:	Extranjero:
Por 1 tomo \$ 1.00	Por 1 tomo Dls. 0.40
Por 2 tomos " 1.50	Por 2 tomos ... " 0.60
Por 3 tomos " 2.00	Por 3 tomos ... " 0.80

Así sucesivamente, por cada tomo enviado al interior de la República Mexicana se cargarán \$ 0.50 c/u. y al extranjero Dls. 0.20 c/u.

NOTA: No servimos pedidos por COD al extranjero. Si ya tiene Ud. algún tomo y desea los demás, le rogamos nos indique en que color han de ir encuadernados.

Dirija Ud. su pedido a *Tiempo, S.A. de C.V., Gral. Prim N° 38, México 6, DF.* Si lo hace usted desde el extranjero, tenga presente que el precio de los volúmenes debe cubrirlo en dólares, a razón de un dólar por cada 12.50 pesos mexicanos.

Esté usted informado de los acontecimientos nacionales e internacionales más trascendentales del mundo, suscribiéndose a *Tiempo, Semanario de la Vida y la Verdad.*

PRECIOS DE SUSCRIPCION

Correo Ordinario

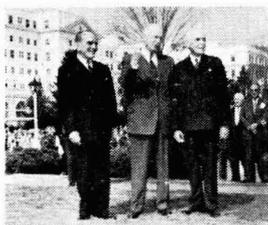
Correo Aéreo

Un año (52 ejemplares). \$ 45.00 Un año (52 ejemplares). \$ 53.00
Seis meses (26 ejemp.). " 23.00 Seis meses (26 ejemp.). " 27.00

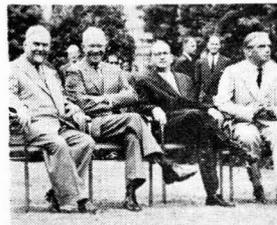
Solicitudes a *Tiempo, S.A. de C.V., Departamnto de Circulación, Gral. Prim 38, México 6, DF.* Telf. 35-46-49.

TIEMPO

SEMANARIO DE LA VIDA Y LA VERDAD



1956 REUNION PRESIDENCIAL NORTEAMERICANA



1955 LOS 4 GRANDES EN GINEBRA



1948 ASESINATO DE GANDHI



1949 PROCESO DEL CARD. MIDSZENTY



1950 COMIENZA LA GUERRA EN COREA



1951 TRUMAN DESTITUYE A MAC ARTHUR



1952 MUERE EVA PERON



1953 MUERE JOSE STALIN



1954 HAILE SELASSIE VISITA MEXICO

Fragmentos

de un poema

LORENCEZ

EN ORIZABA,
 el 26 de abril de un año
 difícil de amenazas, negro
 de chillidos hostiles, de traiciones,
 de ratas gordas y rabiosas,
 el extranjero, bien sentado, escribe
 una carta: *Tenemos*
sobre los mexicanos (ve sus blancas
 manos sobre el papel)
tal superioridad de raza,
 (blancas sus manos, fuertes,
 son) *de organización, de disciplina,*
 (y el alma se le enciende
 plácidamente) *de moralidad,*
de elevación de sentimientos,
que suplico (sonríe satisfecho
 de sus medallas) *a Vuestra Excelencia*
 (¡Viva la Francia!)
que se sirva decirle
 (¡Viva!) *al Emperador, que desde ahora,*
 (recuerda que ha comido, eructa) *a la cabeza*
de sus seis mil soldados,
 (seis mil franceses, piensa, y se acomoda)
soy el dueño de México.

1862

LEGÓ la nuestra, capitanes,
 indios enfurecidos, Zaragoza,
 Porfirio; espadas buenas, desatados
 capitanes hambrientos, orgullosos.

Cuando hay necesidad entre las gentes
 no es difícil morir. Berriozábal,
 Rivera, Lamadrid, González.
 Es nuestra tierra, aunque les pese;
 nuestro rincón del mundo. Somos hombres,
 entre otras cosas, porque aquí nacimos.

Llegó la nuestra. Los cañones
 reventados, ardiendo; los caballos
 tendidos al galope, sin jinetes;
 y los gritos, y el humo,
 y la sangre al aire, desnuda,
 y las banderas de la patria,
 y el golpe de las bayonetas.

Para ser hombres, somos lo que somos.

LA VENTANA VACIA

LA noticia se la dió su hermanita mayor cuando llegó a casa, después de haber jugado toda la tarde en la huerta de su nana.

—Dentro de ocho días se van los Moll a México.

Y luego se le quedó mirando fijamente para leer en su rostro la impresión que le produjo la noticia. Mauricio se sonrió nerviosamente. En su interior había que ocultar un inesperado derrumbe. Así que se iban. Ella se llamaba Beverly Anabelle Moll. Y se iba con su familia, para siempre. Le decían Bola, para abreviar. Se iba para siempre y quizá nunca la volvería a ver. Tenía seis años y hablaba con acento inglés. Se iría. Entonces ¿qué objeto puede ya tener el dárselas de fuerte y de serio? Lo hacía sólo por cortejarla; ahora, ni siquiera iba a sentir los celos que esa condenada muchachita le suscitaba hablándole del recién llegado, insulso y vanidoso cuyo nombre prefirió siempre olvidar.

—¿No te da gusto?— le dijo su hermana con infantil malicia.

—Pueden hacer lo que quieran. ¿A mí qué?

Por Manuel MICHEL

guardó silencio. Cuando le preguntaron la razón de su mutismo, pretextó estar concentrado a causa de su Primera Comunión que iba a ser al día siguiente. Sólo una sonrisa a hurtadillas fué el comentario de su hermana.

Cuando terminaron de cenar, él y su hermano fueron a confesarse con ese padre anciano que ya no podía ni salir de su cuarto diariamente y con olor a viejo y a orines de gato. Llegaron trémulos por ser su primera confesión. “Padre, me acuso de andar con malas compañías, de usar malas palabras, de jugar en misa...” Los dos dijeron lo mismo. En un rincón rezaron sus tres avemarías de penitencia. Regresaron en silencio.

(Si te vas, ya no tendré con quien jugar ni a quien querer. Mañana voy a recibir

Los niños se arrodillaron frente al altar en unos reclinorios blancos. Llegada la hora de comulgar, escucharon el fervorín del sacerdote, y luego, con los ojos cerrados (igual que cuando tomaban agua en el pozo de la huerta), recibieron la Hostia. Mauricio pidió por sus papás, por sus hermanos. Y porque no se fuera Bola. Con una mirada de soslayo la vió. Llevaba un vestido rojo con una boina del mismo color. En ese momento ella lo ve simultáneamente. Ya está todo arreglado. Le pides a Dios. El lo puede todo y ya está hecho. Mauricio se siente feliz.

Después del desayuno fueron a la fotografía. Posaron tiesos, con una vela en la mano y cara de beatitud. El día era completo.

Por la tarde fué a visitar a Bola.

—¿Ya sabes que nos vamos a México?

—Sí.

Sonrió. El tenía su secreto. Beverly Anabelle no se iría. Lo pidió por la mañana e incluso, para evitar cualquier equivocación posible, dijo a Jesús cuál era la niña: “*Esa de la boina roja*”.

—Voy a ir a un colegio de verdad y vamos a vivir en una casa grande con jardín. Así son todas las casas allá.

—Sí, ya lo sé.

—Tú irás a verme, y cuando yo sepa escribir te escribiré.

Mauricio estuvo dominándose en la re-



Claro que no le importaba. Pero ¿quién le platicará de las manzanas que le gustan, de las hormigas que pasean por el jardín, del perrazo de ojos soñolientos que la cuida? La ventana va a estar sola y no tendrá ya objeto subir a pulso por la reja en un alarde atlético, ni inventar extrañas aventuras en la huerta de la nana. Pasará igual que cuando se fué la prima Enriqueta. Todo desaparecerá y cederá su lugar a un sueño; los ojos negros, la melena corta y recta y el fleco a media frente. La ventana vacía. Y el recuerdo y el sueño en ella.

Cenó sin hacer comentarios al respecto. Charló sólo un rato de sus cosas de la escuela, y de la huerta de María. Luego

al Niño Jesús. Le pediré que te quedes. Y no me importará siquiera que me hables de ese muchacho del que me dan celos, porque sé que podré verte y que él en realidad no te importa. Tú me platicarás, y entonces me iré acercando a ti. Primero te tomaré de la mano, y luego, sin que te des cuenta, te daré un beso. Como siempre, me verás aparentando enfado, pero después, como si nada, me seguirás hablando de tus hormigas, de tu perro, de tus clases. Porque yo sé que no te enfadas de veras si te beso).

El Niño Jesús no dejará que te vayas, pues la catequista dijo que todo lo que se le pide lo concede. Como El es Dios...

La Comunión fué a las ocho.

ja de la ventana. Bola lo invitó a pasar a la casa y estuvieron jugando a lo que ella quiso. Esta vez no tuvo ocasión de tomarle la mano ni de besarla.

La vida transcurrió como siempre. La escuela, “las pintas”, los juegos en la huerta de su nana. Bola le hablaba siempre de su viaje, por eso ya no quería ir a verla. Le ponía triste el pensamiento de que le fallara su plan. Y él no quería dudar. Conservó la misma seguridad. Era el verano, las frutas comenzaban a madurar, y el zumbido de los mayates llenaba el aire. El se iba a la huerta a jugar con su hermano, a comer fruta, a cazar mayates y atarlos con un hilo para volarlos. Y con eso, se le olvidaba que Bola se iba. Se olvidaba, pero no se olvidaba.

Después de la comida le avisaron.

—No me acordaba decirte que dentro de un rato salen los Moll.

Creyó que era una broma, y corrió a la casa de Bola para cerciorarse de la verdad. La ventana estaba vacía. Ni siquiera el perro soñoliento y constante en ella. Se trepó a la reja para asomarse al interior. Nadie. Luego se fue a la estación.

(Bola, si te vas ¿con quién juego, a quién beso, a quién quiero?)

El silbato del tren se despidió tristemente.

(No es posible que te vayas. Tú vas a quedarte con tus tías. Tus papás se van solos con tu hermana. No es posible porque ese fue el acuerdo).

La campana del tren ritmada al silbato y a las ruedas en movimiento.

Y la subida angustiosa por la pendiente de la estación. Vio a Bola en el tren, en el observatorio del último carro. Ella miró a Mauricio y levantó la mano para despedirse; entonces todos advirtieron su presencia: sus papás, su hermana, sus tías. Toda la familia de Bola. Pero él miraba sólo a Beverly Anabelle.

El metálico ritmo de las ruedas en movimiento. Ya no distinguía bien a Bola, ni a nadie, y lo atribuyó al vapor de la máquina. Sólo que la máquina estaba muy lejos de él. Beverly Anabelle se sonrió y luego se limpió los ojos con un pañuelo. El silbato lo hierde de nuevo y le recuerda que se aleja en realidad para dejar su sitio a la ilusión. Mauricio ya lo siente ahora: No podemos tenerlo todo.

(El otro, el recién llegado, no vino a despedirte. Así que tus lágrimas son mías).

Y se sintió seguro. Por ella y por sí mismo.

(Bola, te iré a ver, y jugaremos...)

La realidad desapareció en la curva que estaba inmediatamente después de la estación. Ahora sólo queda el sueño. El no sabe aún que la herida cicatriza y queda sólo un dolorcillo que con el tiempo es agradable remover. Es como oprimir con suavidad una leve herida, para cerciorarse de si duele todavía.

(Ahora me siento más seguro. Ahora que sé cuánto vas a pensar, cómo vas a recordar ese momento...)

—¿Quieres venirte con nosotros?— le dijeron las tías de Bola cuando el tren hubo partido.

—No, muchas gracias. Me iré caminando.

—Vendrás a vernos, por supuesto. Jugarás con Estelita que se quedó sola sin Beverly Anabelle.

La niña lo vio con ojos suplicantes. Era linda la chica.

—Sí, con mucho gusto. Por allá iré.

La niña le dijo:

—¿Quieres venir a merendar con nosotros esta tarde?

—Bueno... iré después... dentro de un rato.

Era linda Estelita, muy linda...

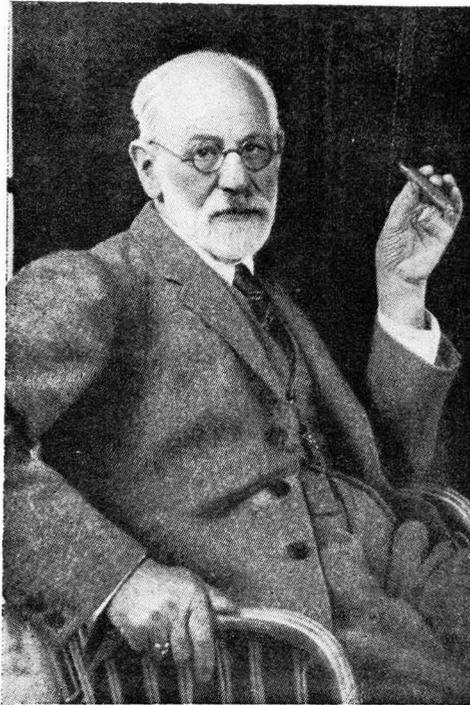
Al regreso, ya no quiso pasar frente a la casa de Bola. ¿Para qué, si la ventana está vacía? Parecerá tonto querer a un sueño, pero...

(Estelita, jugaré contigo. Luego, quizá te tomaré de la mano, pero nunca, nunca podré besarte...)

F R E U D

(Viene de la pág. 2)

por su valor histórico al representar situaciones históricas más antiguas. En donde los racionalistas veían sólo superstición, o a lo sumo poesía, los románticos veían verdad y significación. Schelling, Schlegel, J. Goerres, F. Kreutzer K. G. Muller y el gran J. J. Bachofen, son algunos de los personajes que representan el pensamiento romántico. El aspecto del romanticismo del que forma parte Freud es especialmente aparente en Bachofen. El, tanto como Freud, penetró a las profundidades de la prehistoria, al mundo de los mitos, los símbolos y los rituales. Des-



SIGMUND FREUD

cubrió el poder de la adhesión a la madre en el estado de evolución humana llamado por Bachofen el estado del matriarcado, en el que no fue el hombre, sino la madre, la que dominaba como jefe de la familia y de la sociedad, y como la gran madre en la religión.

Durante todo el siglo XIX los racionalistas y los románticos ocuparon lados opuestos. El hecho de que los racionalistas eran en su mayoría liberales y eran políticamente progresistas, mientras que los románticos eran conservadores y con frecuencia eran católicos, aumentó la violencia del conflicto, apenas aliviada por el hecho de que algunos pensadores, tales como Herder, se aproximaron a una síntesis entre las dos tendencias opuestas de pensamiento.

Lo genial de Freud lo constituyó el que combinó las dos tendencias opuestas de pensamiento dentro de sí mismo, y que logró crear una nueva síntesis. Freud fue un racionalista que tuvo la audacia de aplicar el método racional a lo irracional. Tenía una fe inquebrantable en la razón y sin embargo reconoció el gran sector irracional que existe dentro del hombre y tuvo el valor de estudiarlo. No tuvo temor de penetrar hasta lo más profundo, y de relatar exactamente lo que vio: pasiones irracionales que influyen en el hombre sin su voluntad, y muchas veces en contra de ella. Logró combinar las dos poderosas corrientes del pensamiento moderno, la del racionalismo y la del romanticismo, dentro de una nueva síntesis creadora. En ninguna parte expresó esta síntesis con más claridad, que en su lema al principio de su obra *La Interpretación de los Sueños: Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*. (Si no puedo doblegar a los de arriba, moveré a los de abajo.)

Aunque Freud logró crear una nueva síntesis entre el Racionalismo y el Romanticismo, se encontraba bajo la influencia de otras tendencias de su época, a las



Sigmund Freud adolescente con sus hermanos

que no dió otra forma, ni las cambió. Puede verse fácilmente que en algunas de sus ideas —y en algunas que yo considero fueron sus errores—, influyeron ciertos aspectos de la manera de pensar convencional del siglo XIX, y que hoy han perdido una gran parte de su influencia. Si las siguientes observaciones son de índole crítica, no por eso tienen el propósito de hacer desmerecer en forma alguna la grandeza de Freud. Al contrario, no se puede rendir mejor homenaje a un gran racionalista, a un creyente de la verdad, que no dejarse uno seducir por la idolatría y por el culto exagerado, y permitir que hable la verdad tal y como uno la percibe.

Freud aceptó las tres principales premisas filosóficas de su época. 1) Era materialista por convencimiento, en el mismo sentido en que lo fueron Helmholtz, Bruecke, Du Bois Reymond, quienes creían que todo fenómeno mental debía comprenderse como estando arraigado en, y siendo causado por, orígenes físicos y corpóreos. 2) Era un típico defensor del patriarcalismo del siglo XIX, convencido de la superioridad del hombre, y de

que una sociedad de tipo patriarcal era lo "natural" y por lo tanto una condición inalterable. 3) Al igual que todos los defensores del capitalismo en el siglo XIX, creía que el hombre es por naturaleza hostil y competidor y que, por lo tanto, nunca podría llegar a tener una sociedad de armonía y de paz.

Estas premisas filosóficas de su época tuvieron una profunda influencia sobre algunas de sus teorías. Su materialismo lo llevó a creer que el instinto sexual era el origen de todos los anhelos psíquicos, mientras tanto éstos no sirvan a la necesidad de supervivencia. (Más tarde substituyó este dualismo por el del instinto de la vida y el instinto de la muerte, pero se mantuvo dentro de su orientación fisiológica). Otra consecuencia de su materialismo fué su indiferencia hacia las realidades éticas y filosóficas en la vida del hombre. Como otros filósofos materialistas, Freud opinaba que el hombre era motivado por "el principio del placer", por el deseo de sentir el placer y de evitar el dolor; consideraba ciertas necesidades del hombre, tales como la de

tener un sentido de identidad, la de ser consciente de que forma parte de la existencia humana, o la de amar, únicamente como algo resultante de las demandas y conflictos instintivos, y no como respuestas a los problemas básicos de dicha existencia, provistas de realidad o significado propios. Su materialismo lo llevó a un concepto del sexo en el cual el deseo sexual es considerado como una tensión dolorosa producida por acciones químicas dentro del organismo, y la satisfacción sexual como un alivio de esta tensión. Debido a la influencia de su sesgo patriarcal, consideraba al sexo como esencialmente masculino, y en su sistema no había lugar para el *eros*, para la polaridad masculino-femenina en las relaciones interpersonales. Este mismo sesgo patriarcal también lo llevó a considerar a la mujer como a un hombre castrado, que nunca podrá sobreponerse completamente a su "inferioridad" anatómica. Freud, en su racionalismo, también interpretó equivocadamente el fenómeno del papel decisivo que desempeña la adhesión a la madre, aunque reconoció claramente esta adhesión como un hecho. No reconoció que la fijación a la madre, así como la adhesión al suelo y a la sangre, a la tribu y a la familia, es una de las fuerzas básicas dentro del hombre: es el deseo de no verse separado de su origen, de seguir siendo un niño, de seguir siendo dependiente y no libre. Este deseo lo explicó como algo motivado por el instinto sexual. Al hacer esto, no sólo interpretó equivocadamente la naturaleza y el poder de la fijación a la madre, sino que también interpretó equivocadamente la función de la sexualidad. La sexualidad es precisamente la fuerza que conduce al hombre a superar la fijación a la madre y al hogar, y a llevarlo hacia el mundo, para formar nuevas ligas con sus contemporáneos. La fijación a la madre, en mi concepto, no es causada por la sexualidad, sino que, por lo contrario, se ve amenazada y es destruida por ella.

Algunos rasgos de la personalidad de Freud tuvieron una influencia profunda y un poco desafortunada sobre el desarrollo del psicoanálisis. Freud era autoritario, intolerante a las contradicciones, y estaba impulsado por el deseo de convertir el psicoanálisis en algo más que una ciencia o un método de curación; quería convertirlo en un movimiento rigidamente organizado, de alcances mundiales, y que habría de conquistar al mundo con sus ideas. Pero a pesar de esta tendencia, existe hoy un número considerable de psicoanalistas y de Institutos de enseñanza psicoanalítica que se encuentran fuera de la organización ortodoxa freudiana, porque no están de acuerdo con aquellas teorías que están arraigadas en el materialismo y en el patriarcalismo de Freud; entre estos muchos disidentes se encuentran especialmente aquellos que creen que los problemas morales no se pueden separar del estudio del hombre y, además, que es necesario ver al hombre dentro del marco de su sociedad, y no como a un *homo sexualis* aislado.

Habrán de ocurrir nuevas percepciones y revisiones, como en el desarrollo de todo pensamiento. Esta es la naturaleza de la ciencia, de todo pensamiento racional. En cierto modo Freud obstruyó este desarrollo con su dogmatismo, e influyó para encaminar a muchos de sus disci-



GRANDVILLE. El sueño. ...verdad y significado...

pulos en la misma dirección. Pero esto no altera el hecho de que fué él quién, con sus descubrimientos, colocó la base para una psicología verdaderamente científica. La ciencia no es el acto de pesar y de contar; no es el emplear nuestros sentidos y nuestro sentido común en la observación minuciosa de lo inmediato. El método científico consiste, al contrario, en la penetración de la superficie por medio de la razón, y en la formulación de hipótesis por inferencias de lo que se ha observado. Luego se reúnen más datos, algunos de los cuales confirman y otros rechazan las hipótesis, y así sucesivamente, en un interminable proceso de pensamiento. El psicoanálisis es una ciencia. Sus conclusiones a veces parecen paradójicas, porque no caben dentro de las observaciones del sentido común; en esto son iguales a todas las declaraciones verdaderamente científicas. Es un privilegio para todas las instituciones de cultura superior el poder rendir homenaje al fundador de una nueva psicología y una psiquiatría científicas.



La lujuria danzante



El buitre de L. de Vinci según Freud

EL POETA Y LA FANTASIA

Por Sigmund FREUD

NOSOTROS, los profanos, hemos tenido siempre vivísimo interés por averiguar —más o menos en el sentido de la pregunta que aquel Cardenal dirigió a Ariosto— de dónde toma sus asuntos esa destacada personalidad, el poeta, y cómo con ellos logra conmovernos tan profundamente y despertarnos emociones de las que tal vez ni siquiera nos creíamos capaces. Nuestra curiosidad sólo se acrecienta ante la circunstancia de que el poeta mismo, al ser interrogado, o no da respuesta alguna, o en todo caso da una que resulta insatisfactoria para la mejor comprensión de las condiciones de elección del tema poético, además de que la ciencia del arte creador de la poesía en nada contribuirá a hacernos a nosotros poetas.

¿Si al menos pudiésemos descubrir en nosotros o en nuestros semejantes alguna actividad relacionada con la creación poética! El examinarla podría permitirnos la esperanza de alcanzar una primera luz sobre la actividad creadora del poeta. Y, en realidad, existe una tal esperanza: los poetas mismos son afectos a reducir la distancia entre su peculiar manera de ser y la generalidad de los seres humanos, y con demasiada frecuencia nos aseguran que en cada hombre hay un poeta y que

el último poeta morirá con el último hombre.

¿No deberíamos acaso buscar ya en los niños las primeras huellas de actividad poética? La ocupación más intensa del niño y que le es más cara, es el juego. Quizá nos fuera posible asegurar que cada niño que juega se comporta como un poeta en tanto que se construye un mundo propio o, más bien dicho, en tanto que traspone las cosas de su mundo a un nuevo orden, satisfactorio para él. Sería entonces injusto opinar que no toma en serio este mundo; por el contrario, toma el juego muy en serio y emplea en ello grandes valores afectivos. La *realidad* y no la *seriedad* es lo antitético del *juego*. El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su mundo del juego, a pesar del afecto con que lo llena, y gusta de apoyar sus relaciones y objetos, por él imaginados, en cosas palpables y visibles del mundo real. No otra cosa sino este apoyo es lo que diferencia el "jugar" del niño, del "fantasear".

Pues bien, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía que toma muy en serio; esto es, le infunde un gran valor afectivo, sin dejar

de discernirlo con exactitud de la realidad. Y el lenguaje conserva esta relación de los juegos infantiles y la creación poética, en cuanto caracteriza tales intentos del poeta asimismo como juegos con necesidad de apoyo en objetos palpables, capaces de representación: comedia (*Lustspiel*), tragedia (*Trauerspiel*), y la persona que representa como actor (*Schauspieler*). ** Mas de la irrealidad del mundo poético surgen consecuencias muy importantes para la técnica artística, pues mucho de lo que como realidad no podría proporcionar ningún placer puede, en cambio, procurarlo como juego de la fantasía, y muchas emociones en sí penosas pueden convertirse en una fuente de placer para oyentes y espectadores del poeta.

* La presente traducción se hizo en el Seminario de Traducción Alemana de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M., dirigido por la Dra. Marianne O. de Bopp. Participaron en ella, Cristina Rodríguez Vilchis, Juan Ignacio Valdés y Manuel Michel; fué revisada por éste último.

El artículo se encuentra en *Deutscher Geist-Einlesebuch aus zwei Jahrhunderten*, 1953. Surkamp. Verl. Berlin., y la revista *Universidad de México* lo publica como un homenaje al eminente científico alemán cuyo centenario conmemoramos.

** Se hace referencia a la etimología alemana, sin aplicación en nuestra lengua. *Spielen*, en alemán es *jugar* (M.M.S.).

Existe otra característica, otra relación de suma importancia: el antagonismo entre la realidad y el juego. Cuando el niño ha crecido y dejado de jugar, después de haberse empeñado anímicamente al través de decenios en comprender con la seriedad necesaria las realidades de la vida, puede un día incurrir en cierta disposición psíquica que haga desaparecer nuevamente la oposición entre la realidad y el juego. La persona mayor puede recordar con cuánta seriedad se dedicaba antaño a sus juegos infantiles, y, al equiparar ahora la supuesta seriedad de sus ocupaciones con aquellos juegos se sacude la opresión demasiado agobiante de la vida, y conquista el gran placer del humorismo.

Al dejar de jugar, el adolescente renuncia, en apariencia, al placer que obtenía del juego. Pero quien conoce el psiquismo del hombre sabe que nada le será más difícil que la renuncia a aquello de que pudo gozar una vez. Y en verdad, no renunciamos a nada; lo único que hacemos es sustituir unas cosas con otras, y lo que aparentemente es una renuncia, es en realidad una forma o imagen sustituyente. Lo mismo pasa al hombre que está creciendo: al dejar el juego no hace otra cosa que abandonar el apoyo en los objetos reales; ahora, en lugar de jugar, fantasea. Construye *castillos en el aire*, crea lo que se llama "soñar despierto". A mi juicio, la mayoría de los hombres construyen fantasías en algunas épocas de su vida. Es éste un hecho inadvertido por mucho tiempo, y por esto su significación no ha sido reconocida suficientemente.

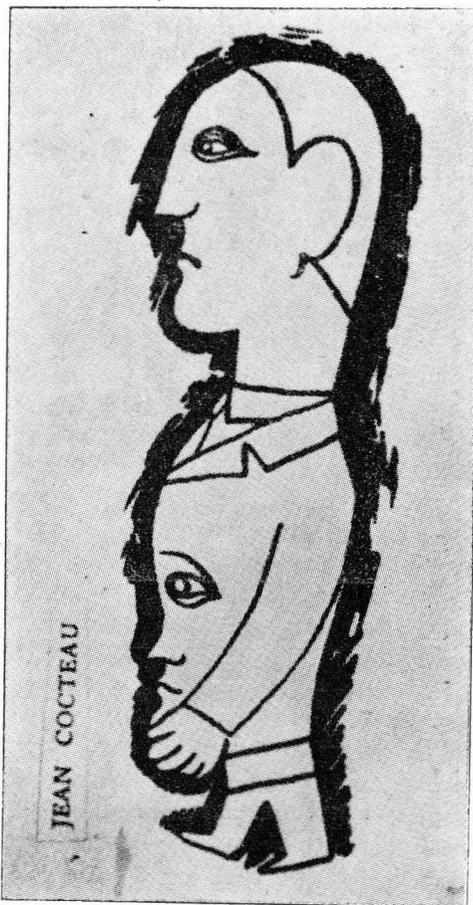
El fantasear del adulto es menos fácil de observar que el juego del niño. Este puede jugar solo o bien organiza con otros niños, para los fines del juego, un sistema psíquico cerrado, y, aunque no juega para que los adultos lo observen, tampoco les oculta sus juegos. El adulto empero se avergüenza de sus fantasías y las oculta a los demás, las cultiva como su más personal intimidad y por lo general estaría más dispuesto a confesar sus culpas que a compartir sus fantasías. Puede acontecer que esto lo lleve a considerarse como el único que elabora tales fantasías y nada sospecha de la general difusión de creaciones similares en los otros. Esta diferente actitud del que juega y del que fantasea encuentra satisfactoria fundamentación en los motivos diferentes de ambas actividades que son, sin embargo, continuación una de la otra.

Los juegos del niño están dirigidos por sus deseos; en realidad por aquel que tanto contribuye a educarlo: el deseo de ser adulto. El niño siempre juega a "ser grande", imita en el juego lo que ha conocido de la vida de los mayores. Ningún motivo tiene para ocultar esta ambición. Para el adulto, en cambio, es diferente: éste sabe, por una parte, que esperan de él ya no que juegue o fantasee, sino que actúe en el mundo real; además, entre los deseos que engendran sus fantasías hay algunos que es necesario ocultar; por esto se avergüenza de sus fantaseos como de algo infantil e ilícito.

Se preguntará entonces de dónde es posible tener conocimiento tan preciso sobre el fantasear del hombre, ya que con tan velado y riguroso secreto lo conserva. Pues bien, hay una clase de hombres a los cuales no precisamente un dios, sino

una diosa severa —la necesidad— impuso la tarea de comunicar lo que los hace sufrir y regocijarse. Son éstos los enfermos nerviosos, quienes deben confesar, incluso e ineludiblemente, sus fantaseos al médico de quien esperan la curación por medio de un tratamiento psíquico; es ésta la fuente que origina nuestros más valiosos conocimientos, los cuales nos han llevado a la presunción, fuertemente cimentada, de que los enfermos nada nos comunican que no pudiésemos saber también por medio de los sanos.

Vamos, pues, a examinar y estudiar algunos de los caracteres de la actividad de la imaginación. Puede decirse que el hombre feliz jamás fantasea, sino sólo el insatisfecho. Los deseos insatisfechos son la fuerza impulsora de la fantasía y cada fantasía individual es un cumplimiento del deseo, una corrección que se hace a la



Interpretación de Freud, por JEAN COCTEAU

realidad insatisfactoria. Los deseos impulsores varían de acuerdo con el sexo, carácter y circunstancias vitales de la personalidad que fantasea; pero podemos agruparlos sin dificultad en dos tendencias principales: o son deseos ambiciosos tendientes al enaltecimiento de la personalidad, o bien son de carácter erótico. En la mujer joven predominan casi exclusivamente los deseos eróticos, ya que su ambición es por lo general consumida por la aspiración amorosa. En los jóvenes, junto a los deseos eróticos, se destacan notablemente los deseos egoístas y ambiciosos. Sin embargo, no es nuestro intento acentuar la contraposición de ambas tendencias sino más bien su frecuente asociación; de la misma manera que en muchos retablos aparece en un ángulo el retrato del donador, así en la mayor parte de las fantasías ambiciosas podemos descubrir en algún rincón a la dama por amor de quien el individuo que fantasea realiza todas aquellas hazañas, y a cuyos pies ofrece todos sus éxitos. Como puede ver-

se existen aquí motivos de ocultación suficientemente poderosos; a la mujer bien educada, habitualmente se le reconoce sólo un mínimo de necesidades eróticas, y el joven debe aprender a reprimir el exceso de egoísmo, cuyo origen se encuentra en los mimos de la infancia, para obtener la incorporación en la sociedad, tan rica en individuos semejantes en sus exigencias.

Los productos de la actividad de la fantasía, los distintos ensueños, los castillos en el aire o el "soñar despierto", no debemos imaginarlos rígidos e inmutables, pues más bien se pliegan a las impresiones cambiantes, se transforman con cada oscilación de las circunstancias vitales, y reciben de cada nueva impresión efectiva lo que podríamos llamar "el sello del momento". La relación de la fantasía con el tiempo es, por lo general, de gran importancia. Podríamos decir, valga la expresión, que una fantasía flota entre tres tiempos, los tres factores temporales de nuestra imaginación. La labor psíquica se enlaza a una impresión actual, un motivo del presente capaz de despertar uno de los grandes deseos del individuo; desde este punto capta regresivamente el recuerdo de alguna vivencia del pasado, generalmente de la infancia, en la cual dicho deseo fue plenamente satisfecho, y crea entonces una situación referida al futuro que se presenta como satisfacción de aquel deseo; precisamente el "soñar despierto" o la fantasía, llevan en sí las huellas de su procedencia de la ocasión y del recuerdo. En tal forma, pasado, presente y futuro quedan engarzados en el hilo del deseo permanente.

El ejemplo más banal puede aclarar esta tesis. Imaginad el caso de un joven pobre y huérfano, a quien habéis dado el domicilio de un patrono que quizá pueda ofrecerle una colocación. Durante el trayecto posiblemente se abandone a un "soñar despierto" y forje fantasías correspondientes a su situación. El contenido de su fantasía será más o menos el de que será aceptado, satisface a su nuevo patrono, se hace indispensable en la compañía, llega a introducirse en la familia del patrono, se casa con su encantadora hijita; después maneja el negocio como copropietario y más tarde como sucesor. En esto el soñador ha hecho una sustitución de lo que poseyó antaño en la infancia feliz: hogar protector, padres amorosos y los objetos primeros de sus inclinaciones cariñosas. Este ejemplo tan simple nos pone en evidencia la forma en que el deseo aprovecha una oportunidad del presente para proyectar un futuro conforme al modelo del pasado.

Podría decir todavía mucho acerca de las fantasías, pero quiero limitarme a las indicaciones más necesarias. La exuberancia y predominio de las fantasías producen las condiciones propicias para caer en la neurosis o la psicosis; las fantasías son también los estados anímicos precursores de los síntomas morbosos de que se quejan nuestros enfermos. Aquí entronca un amplio camino lateral hacia la patología.

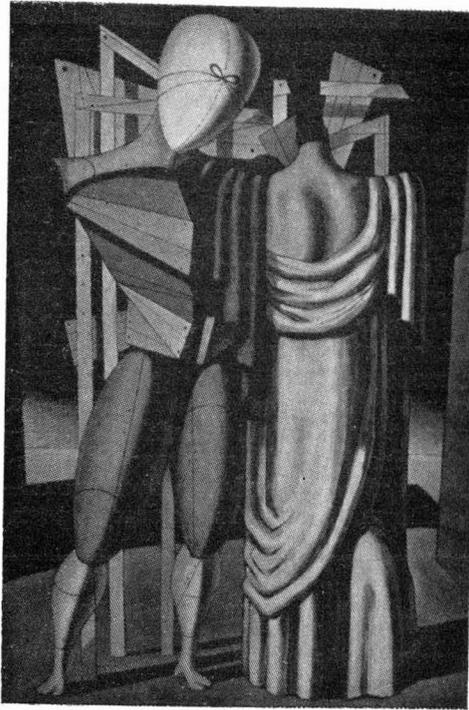
No podemos pasar por alto las relaciones de la fantasía con los sueños. Tampoco nuestros sueños nocturnos son otra cosa que tales fantasías, como se hace evidente a través de la interpretación onírica. El lenguaje, con su sabiduría insuperable, ha resuelto desde hace mucho tiempo la cuestión de la esencia de los

sueños, nombrando así también a las creaciones etéreas de los que fantasean: "soñar despierto". Si a pesar de esta indicación la mayor parte de las veces queda confuso el sentido de nuestros sueños, se debe a la circunstancia de que en nosotros también toman vida nocturnamente deseos de los cuales nos avergonzamos, que debemos ocultar a nosotros mismos, y precisamente por ello han sido reprimidos y desplazados al subconsciente. A tales deseos reprimidos y su prole no puede permitírseles otra expresión que una muy desfigurada. Una vez lograda la interpretación de la deformación onírica por medio de la investigación científica, ya no hubo dificultad en reconocer que los sueños nocturnos son igualmente satisfacciones de los ensueños diurnos, las fantasías tan conocidas para nosotros.

Dejemos las fantasías y vayamos a los poetas. ¿Podríamos, en rigor, comparar al poeta con el que sueña un luminoso día? ¿Y sus creaciones con el "soñar despierto"? Aquí se nos impone desde luego una primera distinción. Debemos separar a los poetas que adaptan temas dados, como los épicos y trágicos de la antigüedad, de aquellos que parecen crear libremente sus asuntos. Nos ocuparemos de los últimos y elegiremos para nuestra comparación, no precisamente a aquellos poetas considerados por la crítica como los mayores, sino a otros más modestos: los narradores de novelas, novelas cortas y cuentos (folletones) que encuentran lectores más numerosos y fervientes. En las creaciones de estos escritores nos salta a la vista un rasgo principalísimo: en todos ellos hay un héroe colocado en el punto central del interés, para quien el poeta, por todos los medios, trata de ganar nuestra simpatía y a quien parece proteger con una peculiar providencia. Cuando dejamos al héroe, al final de un capítulo de la novela, desvanecido, sangrante a causa de tremendas heridas, podemos tener la absoluta seguridad de encontrarlo al principio del siguiente capítulo bajo solícita asistencia y en vías de recuperación; y si el primer tomo ha terminado con el naufragio del barco a bordo del cual viajaba el héroe en medio de un huracán, tenemos la misma certeza de leer en el principio del segundo tomo la historia de su prodigiosa salvación, sin la cual la novela no podría continuar.

El sentimiento de seguridad con que acompañamos al héroe a través de sus peligrosos destinos, es el mismo con el que un héroe de la realidad se lanza al agua para salvar a alguien en trance de ahogarse, o se expone al fuego enemigo para asaltar una batería; es aquel sentimiento esencial de heroísmo expresado en su forma más precisa por uno de nuestros mejores poetas (Anzengruber): "No te puede pasar nada." Me parece, sin embargo, que en este signo delator de la invulnerabilidad se reconoce sin esfuerzo a Su Majestad el Ego, héroe de todo ensueño y de todas las novelas.

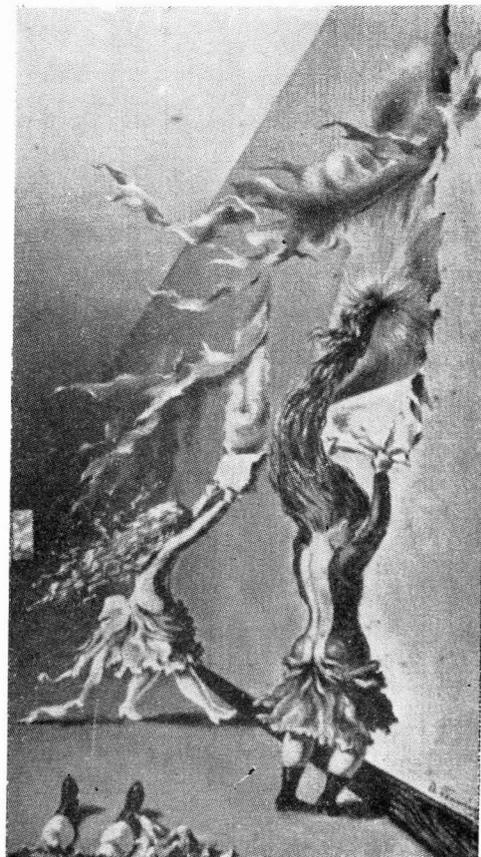
Otros rasgos típicos de estas narraciones egocéntricas indican el mismo parentesco. El que todas las mujeres de la novela se enamoren siempre del héroe, no puede concebirse como una descripción de la realidad, pero se puede comprender fácilmente como un contenido necesario del soñar despierto. Igualmente, cuando los otros personajes de la novela se dividen rigurosamente en "buenos" y "malos",



La musa del poeta. G. DE CHIRICO

con rotoria renuncia a la múltiple matización de los caracteres humanos que se observan en la realidad; los "buenos" son siempre los amigos; los "malos", los enemigos y competidores del *Yo* convertido en héroe.

No se nos escapa de ningún modo que muchísimas creaciones poéticas se conservan muy distantes del modelo del ingenuo sueño diurno, pero no puede eludirse la sospecha de que también las diferencias más extremas podrían relacionarse con este modelo al través de una ininterrumpida serie de transiciones. Todavía en muchas de las llamadas novelas psicológicas me ha llamado la atención el que sólo una persona, otra vez el héroe, esté descrita desde el interior; en su alma está el escritor y mira por fuera a las otras personas. La novela psicológica de-



Juegos de niños. DOROTHEA TANNING

be su singularidad, generalmente hablando, a la inclinación del poeta moderno a desdoblarse su "Yo" en *egos* parciales por medio de la autoobservación, y, en consecuencia, a personificar en varios héroes las corrientes antagónicas de su vida psíquica. Parecen guardar un contraste muy peculiar con el tipo del "soñar despierto" las novelas que podríamos clasificar como excéntricas, en las cuales la persona introducida como héroe desempeña el papel menos activo, y más bien deja pasar ante sí, en calidad de mero espectador, las acciones y sufrimientos de los demás. A este género pertenecen algunas de las novelas últimas de Zolá. Pero hay que hacer notar que este análisis psicológico de individuos no dedicados a escribir, diferentes en cierta forma de lo llamado normal, nos ha hecho conocer variaciones análogas de las "ensoñaciones diurnas", en las cuales el *yo* se limita a tener el papel de espectador.

Si nuestra comparación del poeta con el soñador y de la actividad poética con el "soñar despierto", ha de tener alguna validez, debe ante todo mostrarse fructífera en alguna forma.

Tratemos de hacer uso de nuestro aserto anterior de la relación de la fantasía con los tres tiempos —presente, pasado y futuro— y con el deseo que fluye de las obras del escritor, y con ayuda de dicha afirmación estudiar las relaciones entre su vida y su obra. Por lo general nos hemos aproximado con ideas muy poco claras a este problema y con frecuencia se suponen estas relaciones demasiado simples. Partiendo de la comprensión lograda de estas fantasías, deberíamos esperar los hechos siguientes: una fuerte vivencia inmediata despierta en el escritor el recuerdo de una vivencia anterior, la mayoría de las veces de la infancia, de la que ahora parte el deseo, el cual se crea su satisfactorio cumplimiento en la obra poética; la poesía misma permite reconocer tanto elementos de la ocasión reciente como del viejo recuerdo.

La complejidad de esta formulación no debe asustarnos; supongo que será comprobada en la realidad como un esquema demasiado pobre; pero podría contener una primera aproximación a los hechos reales, y después de algunos intentos, que ya he emprendido, opino que tal manera de considerar las cosas poéticas no puede resultar infructuosa. No podemos olvidar que el énfasis, quizá desconcertante, de los recuerdos de infancia en la vida de los escritores, se deriva en última instancia de la hipótesis de que la poesía es, como el "soñar despierto", continuación y sustituto de los anteriores juegos infantiles.

No pasemos por alto el referirnos nuevamente al género de obras en las cuales hemos de ver, no creaciones libres, sino adaptaciones de asuntos ya dados y conocidos. También en esto queda al poeta cierta libertad que puede expresarse en la elección del tema y en su transformación, frecuentemente muy amplia, del mismo. Pues bien, los asuntos dados tienen su fuente en el tesoro popular de los mitos, leyendas y cuentos de hadas. La investigación de estas formaciones psicologocéntricas no está en ninguna forma conclusa. Por ejemplo, es muy probable que los mitos correspondan a vestigios desfigurados de fantasías desiderativas de naciones enteras, es decir, a los seculares ensueños de la joven Humanidad.

Se me dirá que he hablado mucho más de las fantasías que del poeta y escritor, a quien me refería yo en primer término en la intitulación de esta conferencia. Lo sé, e intento disculparlo con la indicación del estado actual de nuestros conocimientos. No he podido ofrecer sino impulsos y sugerencias surgidas del estudio de las fantasías y la imaginación en lo referente a la selección del tema poético. El otro problema, es decir, el de los medios por los que logra el poeta los efectos emotivos suscitados con sus creaciones, ni siquiera lo hemos tocado. Quisiera por lo menos señalar el camino que lleva de nuestras discusiones sobre las fantasías a los problemas de los efectos poéticos.

Queda dicho que el soñador oculta cuidadosamente sus fantasías a los demás,

porque siente motivos para avergonzarse de ellas. Agregaré que, aunque él mismo nos las comunicara, tales revelaciones no nos causarían placer. Cuando las conocemos, sentimos aversión por tales fantasías, o cuando mucho permanecemos fríos hacia ellas. Pero cuando el poeta nos presenta sus juegos o nos cuenta lo que estamos inclinados a interpretar como sus sueños diurnos personales, entonces sentimos un profundo placer que fluye probablemente de muchas fuentes. ¿Cómo el creador puede lograrlo?, es su secreto más íntimo; en la técnica de superar aquella aversión, de seguro relacionada con las barreras erigidas entre cada yo individual y los demás, se encuentra la verdadera *Ars Poetica*. Podemos intuir dos clases de medios de dicha técnica: el poeta

suaviza el carácter egoísta del ensueño diurno al través de cambios y ocultaciones y nos atrae con el aumento de placer puramente formal, es decir, estético, que nos ofrece la representación de sus fantasías. A tal aumento de placer ofrecido para facilitarnos la liberación de un placer mayor procedente de orígenes psíquicos más profundos, se le llama "prima de atracción" o placer previo. En mi opinión, todo placer estético que nos confiere el poeta lleva en sí el carácter de este placer previo, y el verdadero goce de la obra poética se produce por la liberación de tensiones dadas en nuestra alma. Quizá contribuya mucho al referido resultado el hecho de que el poeta nos coloca en situación de gozar en adelante de nuestras propias fantasías sin ningún reproche ni vergüenza.

SHERRI MARTINELLI de la nueva pintura norteamericana

Por José VAZQUEZ AMARAL

Ficha biográfica escrita especialmente por el poeta Ezra Pound

LA EDAD de Sherri Martinelli fluctúa entre 6 meses y 5,000 años, según el capricho del momento. Pero para los fines de la cronología civil debemos decir que su edad aparente varía entre los 14 y los 40 y que se supone que radica entre esos extremos. Al reino de la mitología pertenece su vida pasada y sólo un Rock o Frobenius podría o querría desenredar tales ovillos. Pero para el historiador del arte es necesario decir que el de ella arranca de los pavimentos de Nueva York con fondo de colecciones y locales museos que la ensimismaron desde la más temprana edad en que una niña pueda escabullirse a los cancerberos cuando falta la compañía de personas mayores. Nuestro orgullo patriotero se sustenta en que ella jamás sufrió europea geografía, ni instrucción académica autóctona o ajena. En cuanto a o que quede por decir, bien podríamos traer por los cabellos aquel lema hasta ahora asociado con obra muy inferior y con la cual la que aquí se presenta no tiene mayor relación: *Si monumentum requieres circumspice.*"

EL HOSPITAL de St. Elizabeth en Congress Heights, D. C., está sentado (*La cárcel de Cananea...*) en la cima de un alcor. El conjunto arquitectónico recuerda el cementerio de Dolores en México, D. F. Las bardas son altas, de ladrillo. Fuerte reja cierra la entrada. Allá abajo, la inconfundible cúpula postal del Capitolio; más lejos, el obelisco de Washington apunta directamente al azimut.

Cada vez que se visita a Ezra Pound se verifica una recurrencia sensorial: parece que el rodar del coche subiendo hacia su encierro se vuelve más pesado y lento a medida que se acerca a la gran puerta de St. Elizabeth's. La certidumbre de que nada de lo que los sentidos perciben es cierto también crece en el subconsciente. Nunca como entonces parece el Potomac tan río de cieno o lava silenciosa. Cautelosamente se atraviesa el umbral inhospitalario. Quién sabe por qué se espera que el guarda marque el alto o que la reja descienda para cerrar la salida. Pero el guarda es cortés, sólo da direcciones.

Adentro se despliega una vastedad de pinos. Desacelera el automóvil, la soledad aumenta en inversa proporción. Pero no estoy sólo, conmigo van dos compañeros. Figuras y grupos solitarios, como en los

paisajes de Doré, deambulan por el jardín. El viento es frío y sopla con fuerza; el sol brilla y aclara los contornos de las cosas sin calentar.

En la oficina doy mis señales y declaro que tengo una cita con Ezra Pound. Lo saben, claro. Me dicen que está afuera, comprendéis?, *afuera*, en el jardín al aire libre. Allá vamos. La búsqueda por el jardín de pronto se torna improbable e irreal como toda esta "secuencia de sueño" como dirían en Hollywood. ¿Cómo encontrar, en nuestra parvedad, al mayor poeta de habla inglesa en el jardín más súbitamente extenso de Washington, ciudad de árboles y estatuas, ausentes en las demás urbes estadounidenses? Así pues, en pleno estado del que sueña, nos acercamos a varios grupos que encontramos sin acertar con el del maestro Pound. Pienso que todo ha de acabar en frustración pura cuando, de pronto, columbro una figura en escorzo sobre una silla de playa. ¡El! Pound se pone de pie con salto atlético de joven de veinte años (*A tu vejez solar...*), lanza de sí el cobertor que le cubre las piernas gladiatorias y con característicos movimientos rápidos de buen tenista, me estrecha la mano y nos presenta a sus amigos. El frío le tiene la cara enrojada casi al color de la

cómica cachucha con orejeras que lleva puesta. Terminadas las formalidades, Pound se aleja velozmente y con la ayuda de sus amigos nos arrima bancos para sentarnos. Quedamos instalados.

El viento azota el cristal del Potomac para llevar sus agujas punzantes a nuestras caras. Pound se vuelve a sentar. Hace tal vez un año que no visito al poeta, por eso ahora hago un rápido inventario. Lleva bien los setenta que acaba de cumplir. Su gran estatura va con los pinos que sirven de marco a nuestro grupo. Azules y vivaces, los ojos del poeta recorre sus órbitas en constante revuelo de reconocimiento, de ansia de que no se escape nada (*Dualidad de Narciso y de Argos...*) y nada se le escapa. Completamente blanca, la barba rala le cubre la cara y remata en las tres puntas clásicas de los mandarines de Chang-an, en la época del celeste Hsuan Tsung y Yang Kuei-fei. Pound es un hombre impresionante que en nada da muestras de vejez (*Aquel que en Delfos contempla la apiñada muchedumbre de los jonios...*) sino, más bien, de eternidad. El porte es mayestático, el pecho resalta poderoso, casi ursino, abultando la camisa tosca de cuello abierto. La impresión de atleta que da el poeta la acrecienta su vestuario a base de gruesas lanas semejantes a las de los esquiadores y "sudaderas" como de púgil que se entrena para "hacer el peso".

Escuchamos cortesmente la conversación que nuestra llegada interrumpió. Un poeta sueco relata con aparente fruición las dificultades anejas al deseo, por él realizado, de anteponer el título *poeta* en la placa que lleva su nombre allá en su casa de Estocolmo.

—¿Sabe usted italiano? — le pregunta Pound a Jaime Ferrán, seguramente convencido que yo sí sé ese idioma. Cerciorado de esta incapacidad lingüística del amigo y poeta catalán, el maestro traduce rápidamente el artículo que Giovanni Papini dirigió a Clare Boothe Luce, embajadora norteamericana en Roma, pidiendo la libertad del poeta aquí encarcelado. En seguida, Pound nos lee un articulejo de Westbrook Pegler, leídisimo columnista norteamericano de la derecha, en que éste asegura que le importa tres pitos la jerigonza que dicen que es poesía de Ezra Pound pero que sí protesta enérgicamente contra el hecho escandaloso que un traidor condenado a prisión como Alger Hiss ande tan campante por esas calles mientras Ezra Pound, sin juzgar, está

en la cárcel so pretexto de enajenación mental.

Dijimos que Pound acaba de cumplir 70 años —once de ellos en este encierro— necesariamente su presión arterial debe ser alta y no parece sentir el frío como yo, pero nota que estoy incómodo e inmediatamente resuelve sacrificar su preciosa vocación (*Primero Emoción, luego Comprensión y después, Benevolencia*), su domingo de gracia al aire libre y, casi alegre, se levanta para ir detrás de las puertas de acero que cierran las crujiás del manicomio.

Ezra Pound puede recibir a sus visitas en un cubículo en la crujiá principal del manicomio. Sentadas, cabrán hasta ocho personas. A través de la ventana se ven los pinos del jardín. Hay una pequeña mesa en el centro y como contrafuerte en las paredes color requesón, un viejo piano vertical.

La señora de Pound trae una gran bolsa de papel, de las que en este país se usan para las compras menudas. Sobresale de la bolsa un cuadro al óleo, sin marco, que despierta mi curiosidad. Quiero ayudar a la señora a colocar la bolsa, que también contiene fiambres y jaleas, en algún sitio. No le encontramos acomodo. Entonces, entre los dos, representamos uno de esos sainetes de la vida diaria en que todo se vuelve torpes y desacertados movimientos hasta que nos convencemos que no hay manera de seguir con el cuadro dentro de la bolsa. Con la sincronía perfecta de la lógica de lo irracional, Pound sale de su cuarto cargado de más cuadros. Los espacios útiles de la pared y el piano se cubren inesperadamente con los cuadros de Sherri Martinelli, los me-

jores que estos ojos hayan contemplado por mano de al norte del Río Bravo.

No hablo. Miro. Sé que esta clase de pintura no se practica en ninguna parte, que es pretérita. Tal vez renacentista. Esa virgen es noritaliana, por Antonio Allegri. Pero la otra es bien bizantina del siglo XIX, o XX. La Isis de otro cuadro surge con todo y sarcófago y está de cuerpo presente, mirándonos con sus ojos de gacela azul. Hay otra virginal que representa la patria suavizada por la benevolencia del sin pecado original concebido que entre sus brazos lleva.

Sin más transición que la constante serenidad de la mirada en todas estas pinturas de mujeres, las vetas de la madera en que está pintada ondulan la figura edénica de Afrodita. Es una afrodita demasiado delgada para ser de Sandro Filipepi, muy grácil para ser de las de Powers; tal vez de Clodion pero, mejor, compatriota de la pintora, Edward Mc Cartan. En todo caso, a esta diosa se la distingue por su corona de cerezas, excesivamente cachonda para ser norteamericana por más que su erotismo esté todo en los senos pequeños y no en la cara serena y los ojos entrecerrados en éxtasis velados.

De la catedral vegetal también, sale una cara aguda y extraña como un fantasma en oro, mármol y siena. El cuello deriva hacia los de Modigliani sin llegar, manteniendo su identidad. Los ojos son lemuridos, hablan del siempre y el ayer, cuando era probable la iniciación de una larga cadena de hombres que bajarían de las frondas de los grandes helechos a las cuevas y de éstas a los peñascos de Manhattan.

Otro cuadro. Otra virgen. Así como esta pintora sabe decirnos de almas honradas, místicas, eróticas, como las de nuestro López Velarde, destaca también su representación de la virgen vacía, asténica, sin capacidad para la tristeza, el dolor ni nada. Es una virgen casi muerta a pesar de los labios gruesos que debían ser sensuales. ¿Será esta la virgen norteamericana? ¿La virgen que nunca dejará de serlo por más que quiera? Para pintar estos tipos opuestos, la pintora se vale no sólo de la expresión del dibujo sino de una paleta notable. La afrodita está expresada con profundos colores de sangre macerada en el tálamo y con ocres lívidos de carne al rojo blanco contrastados con negros que dan los contornos de la figura desnuda. La virgen vacía expresa su neutro ser con el color harinoso de la cara y el azul deslavado en contraste con el negro muerto de las pupilas, el dorado postizo de la cabellera y azul molusco de la toca integran la figura convincente de la virgen vacía o del limbo.

La virgen bizantina, en cambio, es un prodigio de intensidad mística. Suyos los ojos de la noche oscura del alma; son líquidos y, sin embargo, arden con la llama viva del amor divino. Los labios no son sensuales pero sí llenos y evertidos, tensos. El color de la cara es a base de amarillos de pergamino restirados como parche de tambor en el hermoso cráneo que se delinea firme, dando el efecto muero porque no muero con mayor verdad que las mismas palabras de Santa Teresa y San Juan de la Cruz.

Con la pasmosa sincronía que ya notamos, Sherri Martinelli misma llega de visita apenas realizado el examen somero



... figura convincente de la virgen vacía...



... una afrodita demasiado delgada...

de sus cuadros. La pintora es menuda, frágil. No podemos dejar de pensar en la aparente incongruencia entre la pintora y su obra. Apreciamos también la misma falta de correspondencia entre el nombre y el tipo de la artista, parece Sherri más irlandesa americana que italoamericana. Como quiera que sea, reflexionamos, ni la pintora ni su obra tienen mucho que ver con los Estados Unidos fuera del accidente de haber nacido aquí. Asombra que no haya nacido en México. En México sería posible la realización completa de

su arte. En este país, a pesar de su obra y debido a su obra, no es más que un ingente absurdo. En México nació José Clemente Orozco, el autóctono. Pero en los Estados Unidos hay ciertas cosas imposibles, Sherri Martinelli es una de ellas.

Ha terminado el período de visita en St. Elizabeth's Hospital. Los locos están quietos al fondo de la crujía; siguen las peripecias de un juego de fútbol americano en la pantalla de un televisor. Apenas se dan cuenta de nosotros. Sherri echa el brazo por la cintura de Pound y le dice:

—¡Vayámonos!

—¡Vayámonos!— repite Pound, alegre de veras, como si la invitación se pudiera realizar ahora mismo. Con la pintora al brazo, nos acompaña hasta la puerta de acero que nos franquea un guarda vestido de blanco. Bajamos las escaleras rápidamente, subimos al automóvil que pongo en marcha hasta trasponer la reja del hospital de Congress Heights, D. C., donde Ezra Pound, el mayor poeta contemporáneo, sigue elaborando los inmortales testimonios de su encierro.

HISTORIA DOCUMENTAL DE MIS LIBROS

IX EL AÑO DE 1919

(Segunda parte)

C) Crítica y periodismo

1. A. Nervo, *El diamante de la inquietud*. Madrid, Biblioteca Nueva, S. A. (1919). Contiene: *El diamante de la inquietud*, *El diablo desinteresado*, *Amnesia* y *Un sueño*, con un prólogo mío que también se usó después para el tomo XIV de las *Obras completas* de Nervo, publicadas por la misma Biblioteca Nueva y cuyo cuidado me confió José Ruiz Castillo. Este prólogo, "El camino de Amado Nervo", aparece también en la tercera serie de mis *Simpatías y diferencias*, primera edición (1922) y fué suprimido en la segunda edición (1945), por haber sido anteriormente incorporado en el libro *Tránsito de Amado Nervo*, Santiago de Chile, Ediciones Ercilla, 1937.

2. "Las mesas de plomo" es una colección de artículos en torno a la historia del periodismo que estuve publicando en *El Sol* por el año 1918 y que aún no se recogen en un libro.

3. "Historia de un siglo", artículos sobre el siglo XIX también publicados en *El Sol* y tampoco recogidos hasta hoy en volumen, es una serie interrumpida que va desde 1919 hasta 1920 y luego se ha completado con otros capítulos posteriores a la guerra austroprusiana, aunque no llegan a cubrir del todo los últimos años de ese siglo. Puede considerarse como apéndice final el "Índice de la Guerra Europea" que di también a *El Sol* en 5 de diciembre de 1918.

4. La colección "De servicio en Burdeos", incorporada como una sección de *Las vísperas de España* (1937), es también una colección de artículos enviados desde Burdeos a *El Sol* de Madrid el año de 1919. Dejo para más adelante el referir la ocasión de este viaje a Burdeos en compañía de "Azorín".

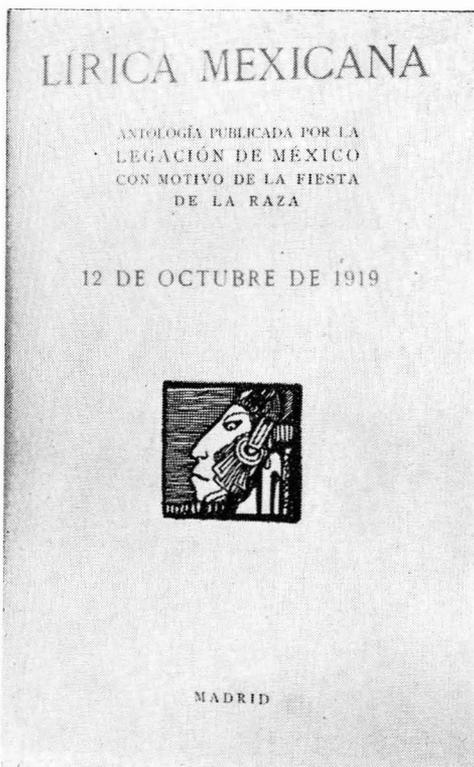
5. En la primera serie de *Simpatías y diferencias* (1921), aparece fechado en 1919 el artículo "Sobre Montalvo", y en la tercera serie (1922), los siguientes: "En memoria de José de Armas" y "Sobre una epidemia retórica", al parecer el primero publicado antes en *El Sol* y los otros dos en revistas americanas. Es posible que haya otros fragmentos no fechados que correspondan al mismo año de 1919.

6. Respecto al tomo *Aquellos días*, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1938, donde se han recogido artículos fechados de 1917 a 1920, en París y en Madrid, tomo mencionado ya en mi anterior capítulo, quiero añadir ahora que todo él se escribió en Madrid. Allí vivía yo entonces,

Por Alfonso REYES



JOAQUÍN GARCÍA MONGE



Lírica Mexicana

ces, aunque me mantenía fácilmente al tanto de la vida francesa. Los artículos que se suponen escritos en París van firmados con los seudónimos "Pedro Cuenca" o "As" y aparecieron todos en *El Heraldo de México*, de 1918 a 1919. Los fechados en Madrid se publicaron a veces en *El Sol*, en *Las Novedades* de Nueva York, y los más en *El Heraldo de México*, y uno en *El Universal* de México.

D) Varia

1. Daba gusto colaborar en cualquiera forma con Joaquín García Monge y ayudarlo por poco que fuera en sus preciosas colecciones de literatura escogida. Aquel lugarcito de Costa Rica, alejado del tráfico de las grandes editoriales, de donde regularmente nos llegaban y nos seguían por todas partes los cuadernos del *Repertorio Americano*, era un recatado centro de cita para algunos amigos. Publicar allá, confiándolo a tan buenas manos, algún opúsculo o breve ensayo, era un asunto, no un trabajo; nos aliviaba de las tareas inmediatas, parecía una tregua. Yo lo había probado ya con la primera salida de mi *Visión de Anáhuac*, el año de 1917, y me complacía convidar a otros para que hicieran lo mismo.

Así, había yo obtenido de Eugenio d'Ors que autorizara la reproducción en Costa Rica de su conferencia *Aprendizaje y heroísmo*, publicada por García Monge el año de 1916, con unas palabras preliminares de José Ingenieros, y otras mías, las cuales fueron incorporadas en los *Cartones de Madrid* ("Estado de ánimo"). En el capítulo anterior de esta historia, me he referido ya a los tomitos de Arévalo Martínez, Torri y Henríquez Ureña, (cuya *Antología de la versificación rítmica* fué reproducida al año siguiente por la Colección Cultura, de México, N^o x. 2). Ahora, en 1919, el Convivio reeditó *Disciplina y rebeldía*, de Federico de Onís, con algún pasaje mío, luego incorporado en el "Diario de un joven desconocido" (*El cazador*); y José María Chacón y Calvo, su *Hermanito menor*, dibujos de R. Estalella, en cuyas primeras páginas hay algún fragmento de otra carta mía a J. García Monge. Las conferencias de d'Ors y de Onís arriba mencionadas fueron leídas respectivamente en 1914 y 1915 (Residencia de Estudiantes de Madrid) y publicadas primeramente en ediciones madrileñas. (Ver "Estado de ánimo", en mis *Cartones de Madrid*.)

De una vez puedo adelantar que, en 1920, el Convivio publicará la *Sala de retratos* de Enrique Díez-Canedo (preliminares: recado mío a J. García Monge y unas líneas de Pedro Henríquez Ureña) y *Artículos* de José Vasconcelos, en cu-

yas primeras páginas hay también algún pasaje del ensayo antes mencionado ("Nostros") que se reabsorbió en el *Pasado inmediato*.

2. Luis G. Urbina era Primer Secretario de nuestra Legación en Madrid, bajo el ministro don Eliseo Arredondo. Se acercaba el 12 de octubre, fiesta de la Raza. Urbina tuvo la buena idea de que nuestra Legación señalara la fecha con alguna publicación literaria. De aquí el volumen *Lírica mexicana, Antología publicada por la Legación de México con motivo de la Fiesta de la Raza, 12 de octubre de 1919*, Madrid, Imprenta Jiménez y Molina, en que naturalmente Luis estableció el criterio, yo me limité al papel de colaborador secundario y amanuense, y Roberto Montenegro, que por entonces vivía en España, contribuyó con la elegante ornamentación.

Como Luis G. Urbina estaba fuera de las modas, no creo que esta antología haya merecido toda la consideración que merece. Acaso se encuentre en sus páginas algún poema ya olvidado, pero no por eso digno de olvido. Confieso, por ejemplo, que hallo —en su estilo y su época— muy encomiable el soneto "A Lelia" del modesto Francisco Sosa, donde se da la respuesta a Horacio y su orgullosa amenaza para el porvenir que espera a la amante ya envejecida (*Odas*, I, xxv):

Cuando todos te olviden...
entonces, Lelia, ven: mi hogar estrecho
contigo partiré; que no lo es tanto
que en él no quepan tu dolor y el mío.

La antología está dividida de esta suerte: época gongorina, época neoclásica, transición, época romántica, época moderna, la cual comienza con Pagaza y llega hasta los poetas más jóvenes de aquellos días. Urbina ha demostrado en sus libros ser un excelente crítico y gustador de la literatura mexicana.

Yo estaba alejado de nuestro servicio diplomático. Pero de mis buenas relaciones con sus funcionarios queda memoria en el fragmento "Sobre un espadín" (*Cortesía*), referente a la compra y venta de este adminículo (el uniforme fue después suprimido) entre don Eliseo Arredondo y yo, 1918 y 1920. Don Eliseo Arredondo y yo —sin ningún otro secretario de su Legación— pasamos juntos el día primero del año de 1919, y juntos admiramos y disfrutamos el baile del Teatro Real.

Y ahora que ha pasado el tiempo, puedo contar que, aunque don Eliseo me ofrecía alguna compensación por mi trabajo en la antología, contrarié un poco a mi inolvidable y admirado Luis, porque no quise cobrar nada. Tal vez lo recuerda Gabriel Alfaro que, si no me engaño, era Segundo Secretario en Madrid.

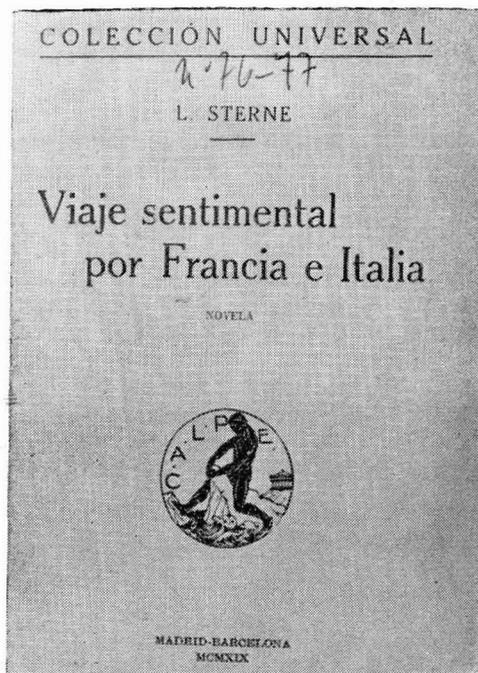
E) Traducciones

1. Lawrence Sterne, *Viaje sentimental por Francia e Italia*, Madrid-Barcelona, Calpe, 1919, núms. 76-77 de la Colección Universal. He declarado las principales erratas en nota a mi ensayo *De la traducción (Contemporáneos)*, México, 1931, ix, N° 3, pp. 174-184, luego recogido en mi tomo *La experiencia literaria*, y allí he explicado también, ante una objeción que se me hizo, que la abreviatura "p...ss", puesta por Sterne en lugar de un verbo francés, no se debe a que yo haya traducido a Sterne sobre una traducción france-

sa, sino que así, con referencia al francés (puesto que se trataba de un viaje por Francia y de una dama francesa) lo puso Sterne dentro de su contexto inglés. También, sobre las dificultades comparadas de traducir a Chesterton y a Lawrence Sterne, he contado mi conversación con



RETRATO DE STERNE



L. STERNE. *Viaje sentimental*

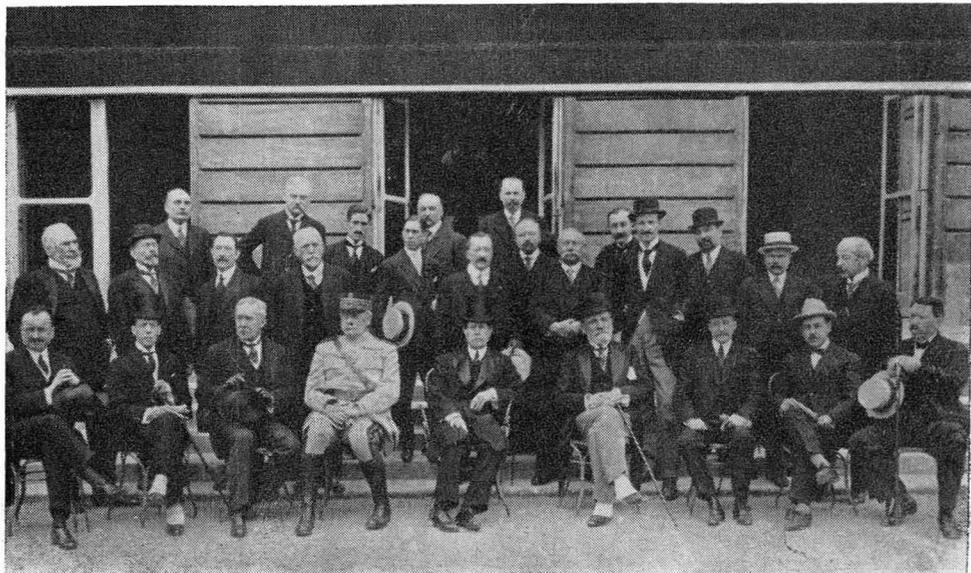
H. G. Wells, a quien un día expliqué, en Madrid, que para el estilo de Chesterton hay (más o menos) antecedentes en la lengua española del Siglo de Oro, mientras que no los hay para Sterne. ("Huéspedes: Wells en Madrid", *Los dos caminos*.)

2. Precisamente entonces, mis traducciones de Chesterton destinadas a la casa Calleja estaban en pleno desarrollo: *El hombre que fue jueves* se preparaba desde 1918, y fue entregado por mí a los editores el 11 de junio de 1919; poco después, entregué el prólogo respectivo. El tomo sólo aparece en 1922. A la *Pequeña historia de Inglaterra* estoy poniendo notas a mediados de 1919, y el volumen sale a las librerías por noviembre de 1920. En febrero de 1919, Rafael Calleja me habla del *Candor del P. Brown* como de cosa en marcha, aunque consta por mi correspondencia que apenas estoy corrigiendo pruebas el 5 de enero de 1921.

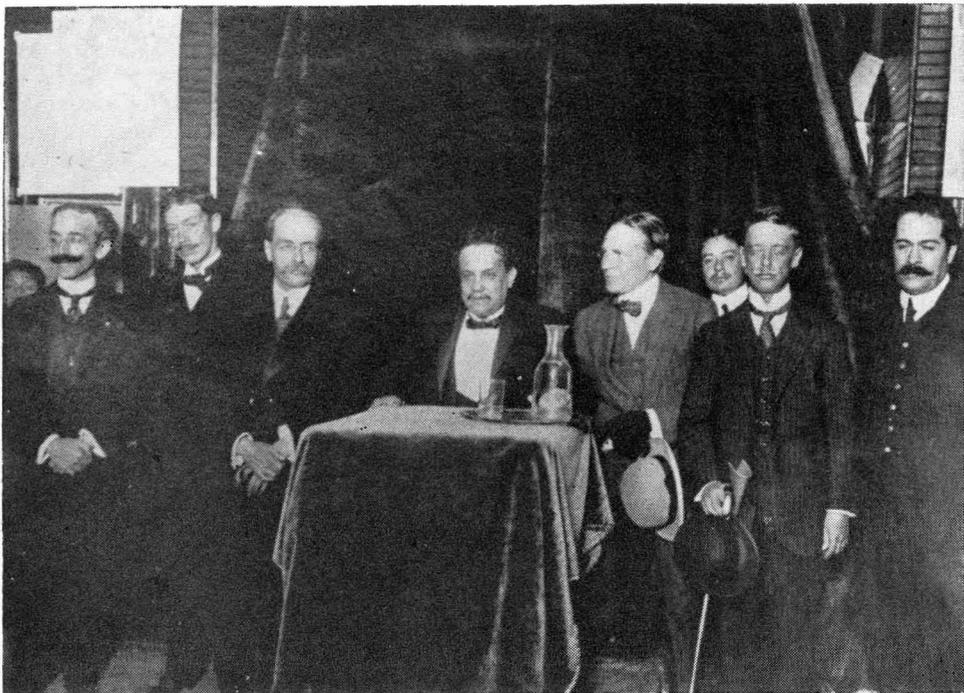
E) Notas finales

1. El 15 de abril de 1919 llegó a Madrid Artemio de Valle Arizpe, trayéndome encargos de mi familia, y se incorporó, como Segundo Secretario, en nuestra Legación de España. Al año siguiente, pasaría a formar parte, en mi compañía, de la Comisión Histórica "Paso y Troncoso" presidida por don Francisco A. de Icaza, para reintegrarse luego a aquella Legación, donde yo también volví a ser llamado poco antes (1920), primeramente con mi antiguo grado de Francia —Segundo Secretario— y pronto como Primer Secretario y Encargado de Negocios ad-int.

2. A mediados de junio de 1919, siendo "Azorín" Subsecretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, discurrió presentar una exposición de pintura española en Burdeos y llevar consigo un conferenciantes que hablara, en general, sobre el Arte y las letras hispánicas. Miembro de un gobierno conservador, no podía invitar a un izquierdista. Y —me dijo— "los mejores intelectuales españoles son gente de izquierda. Por eso lo invito a Ud., mexicano y ajeno a nuestras discordias políticas, pero con derecho a la ciudadanía literaria entre nosotros." Acepté, pues me honraba y complacía la idea de hablar en esta ocasión sobre España, siendo hispanoamericano y con base en el común denominador de nuestra cultura. Fuimos juntos a Francia. Di dos conferencias en el Anfiteatro Montaigne, Facultad de Le-



Grupo de Burdeos



Librería General de México: Conferencia de Urbina

tras de Burdeos, los días 3 y 4 de julio de 1919, una sobre Goya, con referencias generales a la pintura española, y otra sobre la actual literatura de España, con referencia al panorama general que le ha precedido. De aquí las notas "De servicio en Burdeos", a que aludo arriba (C, 4), y que son unas meras crónicas del viaje, sin relación con el texto de mis conferencias, salvo los cuatro últimos fragmentos, que publiqué después en *Nosotros*, Buenos Aires, abril de 1937.

El resto de mis conferencias (en su mayor parte charlas en español, tras unos breves resúmenes en francés, y sin apoyo en textos escritos), ha desaparecido naturalmente, como cosa que se lleva el viento. Además de las mencionadas crónicas sobre el viaje a Burdeos, véanse la "Noticia" que precede a *Las vísperas de España* y la nota núm. 7, en la página 276 de este libro.

3. Pedro Henríquez Ureña ya había hecho un viaje anterior a España. Había llegado a Barcelona el 10 de julio de 1917, y a la semana siguiente estaba en Madrid. Allí permaneció hasta mediados de septiembre. Hacia el 20 de este mes embarcó en Vigo, y regresó a los Estados Unidos. Era catedrático en la Universidad de Minnesota.

Ahora, en 1919, hizo un segundo viaje a España. El 21 de noviembre estaba en

París. Se trasladó a Madrid para Navidad, donde permaneció hasta mediados de septiembre de 1920. Volvió a Francia, y el 11 de septiembre embarcó nuevamente para los Estados Unidos a bordo del "Lafayette".

4. *Alcance al año de 1917*. El Instituto Francés de Madrid, formado por una asociación de las Universidades de Tolosa y Burdeos, aquella representada por Ernest Mérimée y ésta por Pierre Paris —dos nombres ilustres—, tenía sobre todo una vida primaveral. En mis *Simpatías y diferencias* he dejado reseña de algunas conferencias que escuché en el Instituto Francés. El año de 1917, una comisión de académicos franceses visitó a España (propaganda no bélica) y el 2 de mayo fue recibida por el Instituto Francés. La presidía Henri Bergson, acompañado, entre otros, de Etienne Lamy, Secretario Perpetuo de la Academia Francesa, del músico Widor y algunos que ahora no recuerdo. El Ateneo abrió sus salones para las conferencias de los emisarios franceses. Estos, en general, se manifestaban muy empeñados en demostrar al público madrileño que los franceses también eran buenos católicos, y, en la recepción que ellos a su vez ofrecieron el día 8 de mayo, algún personaje español, encargado de saludarlos, les hizo ver muy discretamente que no hacían falta estas

explicaciones previas y que Francia, azotada entonces por la guerra, contaba con la amistad de muchos y de muy buenos españoles.

El filósofo Bergson presentó en el Ateneo una síntesis verbal de su sistema, que fue cuidadosamente recogida por unos taquígrafos e impresa en edición no venal por Manuel Azaña, Secretario del Ateneo. Pero Bergson siempre fue poco afecto a las repeticiones (en sus disposiciones testamentarias, aún dejó dicho que su obra estaba completa como él la dejaba y que no se publicaran sus notas) y rogó que no se hiciera circular ese tomo. Algunos privilegiados, sin embargo, pudimos contar con un ejemplar, verdadera joya bibliográfica. Al volver a México, en 1924, presté el mío a Antonio Caso, que no llegó nunca a devolvérmelo, y mi ejemplar se ha perdido entre los restos de la que fue su "librería" personal. En todo caso, no me fue posible dar con él en la biblioteca "México", donde han ido a parar sus libros. Por los días de España, Carlos Pereyra, decidido germanófilo, comentaba humorísticamente la conferencia de Bergson, asegurando que había ido a España para demostrar "la inmortalidad del alma de los franceses". Amado Nervo quedó sencillamente fascinado al escuchar a Bergson.

Yo, el 3 de mayo, dirigí al gran filósofo una carta en francés, con el propósito de llamarle la atención sobre cosas de nuestro México. He aquí la traducción de esa carta:

Muy respetado maestro:

Allá por 1910 recibí usted de México un volumen de *Conferencias del Ateneo de la Juventud*, consagrado a las vidas y obras de algunos poetas y escritores de América. Eramos, entonces, una pequeña pléyade que apenas había iniciado sus trabajos. Las perturbaciones subsecuentes habían de interrumpirlos. En este volumen de conferencias habrá usted podido ver su nombre citado con frecuencia, ya en las páginas de Antonio Caso sobre Eugenio M. de Hostos —el educador de Santo Domingo—, ya en las de Pedro Henríquez Ureña sobre José Enrique Rodó, el ilustre ensayista uruguayo, y sobre todo, en las de José Vasconcelos sobre Gabino Barreda, el filósofo mexicano discípulo de Comte, reformador de la enseñanza pública según los principios liberales que el presidente Benito Juárez acababa de hacer triunfar en la política.

Para esos días, ya habíamos comenzado —y Vasconcelos lo deja entender en su conferencia— una campaña contra el "positivismo oficial" de nuestros inmediatos predecesores, en nombre de las nuevas filosofías. El mayor de nosotros era todavía muy joven, y nuestro movimiento parecía una desobediencia. Pero se dirá que aún no hemos conquistado el secreto



PONCE



URBINA



MURGUÍA



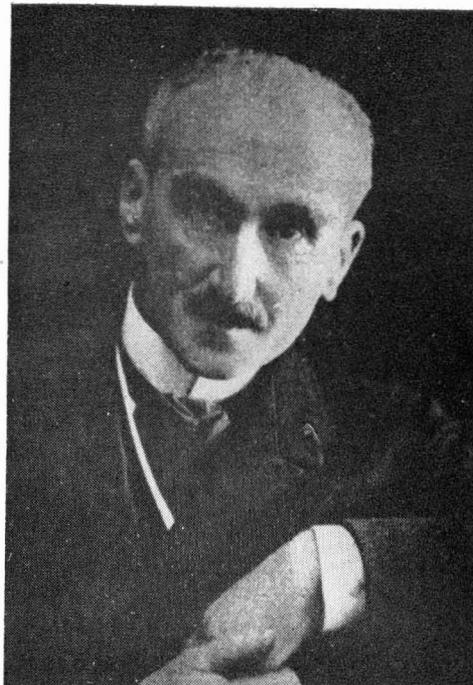
CASO

verdadero de la cultura —la continuidad— y que nuestros regímenes intelectuales proceden por contradicciones, así como nuestros regímenes políticos se suceden por revoluciones. Aquellos maestros predecesores habían dejado de interesarse por lo que pasaba en el mundo de las ideas: ya no leían, y sólo se percataron de nuestra “desobediencia” cuando ya agrupábamos en torno a nosotros a las juventudes universitarias. El nombre de usted había venido a ser para nosotros un santo y seña. Poco después, nos hicimos cargo de las cátedras en la Escuela de Altos Estudios. Todo iba bien, pero sobrevino la revolución.

Con todo, y en medio de los contratiempos, la obra ha continuado. A fines de 1913 y comienzos del siguiente año (yo me hallaba entonces en París, en funciones diplomáticas), mis amigos organizaron una nueva serie de conferencias, y esto en plena revolución y, lo que es todavía más simpático, en una librería, la Librería General de Enrique del Moral. Antonio Caso expuso entonces la “filosofía de la intuición”. Acompañé a esta carta un ejemplar de la revista estudiantil *Nosotros* (título harto expresivo), donde podrá usted ver la conferencia de Caso y acompañé también unas fotografías de la Librería General y del grupo en que aparece el conferenciante, entonces Director de la Escuela de Altos Estudios.

La librería ya no existe, y no estoy enteramente tranquilo respecto a la suerte de la escuela.

Permítame usted que le ofrezca, a título de mexicano y de modesto colaborador en aquella reforma intelectual, este recuerdo de su influencia en un país distante y sufrido. Me parece un documento humano no exento de valor en cuanto a las posibilidades del espíritu ante los embates de la sombra.

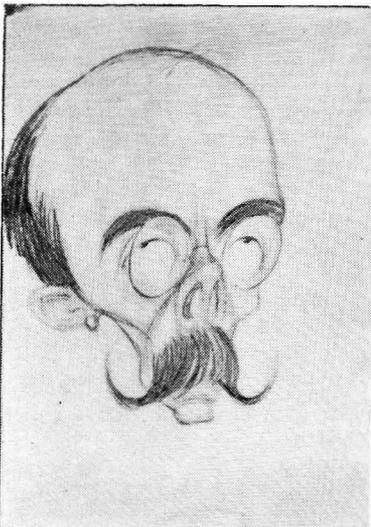


HENRI BERGSON

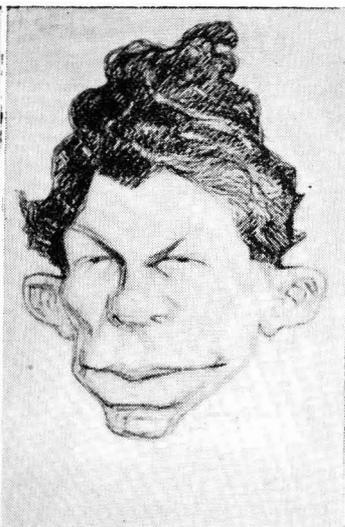
Acepte usted, respetable maestro, las expresiones de mi más profunda admiración y mi muy alta consideración.—A. R., ex Secretario de la Escuela de Altos Estudios de México, y fundador, en la misma escuela de la cátedra de historia de la lengua y la literatura españolas.

El 8 de mayo, en la recepción de los académicos, el filósofo preguntó por mí, hizo un aparte en mi compañía, y durante más de media hora me interrogó con vivo interés sobre todos los extremos de la carta anterior. “Mis mejores votos —me dijo tendiéndome la mano— para el porvenir de la inteligencia mexicana.”

A título de recordación, pongo aquí el programa de las conferencias inauguradas en la Librería General el 22 de noviembre de 1913: la *Literatura mexicana*, por Luis G. Urbina, Director de la Biblioteca Nacional; la *Filosofía de la intuición*, por Antonio Caso, Director de la Escuela de Altos Estudios; *Don Juan Ruiz de Alarcón* (conferencia célebre en los fastos de la crítica mexicana), por Pedro Henríquez Ureña, catedrático de la Escuela de Altos Estudios; *La música mexicana*, por Manuel M. Ponce, profesor del Conservatorio Nacional; *El último libro de Maeterlinck*, por el P. Manuel Díaz Rayón, S. J.; *Un epicúreo*, por Gonzalo de Murga; *La novela mexicana*, por Federico Gamboa, C. de la Real Academia Española; *La arquitectura colonial en México*, por Jesús T. Acevedo, profesor en la Escuela de Arquitectos y Academia de Bellas Artes.



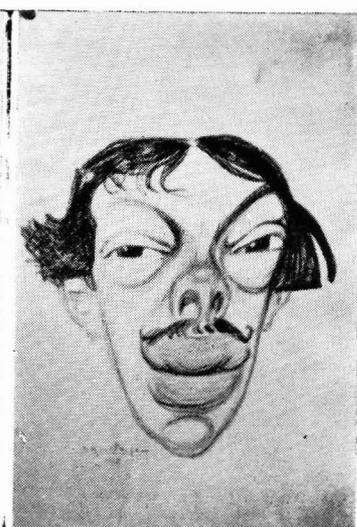
GAMBOA



HENRÍQUEZ UREÑA



EL P. DÍAZ RAYÓN



J. T. ACEVEDO

LA BIOFISICA

Su campo de acción, su importancia en la investigación científica y en la enseñanza.

Por Manuel TAGÜEÑA

LA IMPORTANCIA de la Física y la Química para las Ciencias Biológicas es hoy indiscutible. La Química Biológica o Bioquímica ha conquistado hace tiempo sus derechos de disciplina independiente. Sin embargo, la Física Biológica o Biofísica, de origen más reciente, no tiene sus fronteras bien delimitadas y no está incorporada en la medida necesaria a los planes de estudio y de investigación. Últimamente aparecen con frecuencia en las revistas científicas, trabajos en los que se discute el papel que debe jugar la Biofísica especialmente en la enseñanza.

La Física Biológica fué definida hace

ya tiempo por Burns como la aplicación de las leyes físicas y físico-químicas en las acciones de los organismos vivos. Más tarde fué creciendo y ampliándose un nuevo aspecto de la Biofísica; la acción de los agentes físicos sobre los organismos. En los tratados biofísicos modernos, como los de Stuhlman, Lea, Darmois y Stacy ocupan las influencias físicas, principalmente de las radiaciones, un lugar preferente. Hay, además, un gran número de aparatos y de métodos de investigación físicos de gran utilidad en Biología. La importancia creciente de estos potentes auxiliares exige cada día más de los biólogos, el poseer profundos conocimientos físicos.

Al emplear las leyes físicas en la interpretación de las funciones vitales de los organismos, la Física ayuda eficazmente a la Fisiología. Todos los problemas físicos están aquí representados. La

mecánica es la base del estudio del movimiento y del equilibrio de los organismos (la Biomecánica del aparato de sustentación y locomoción del hombre, la del aparato digestivo, etc.). La elasticidad y su límite se aplica al estudio de los distintos tejidos en cuanto a su resistencia a los agentes mecánicos, como en el caso de las fracturas óseas. La hidrodinámica y la viscosidad intervienen en la circulación de la sangre. La aeromecánica y la difusión de los gases tienen su importancia al tratar de la respiración. Lo mismo puede decirse de la energética en la acumulación, cambio y liberación de energía por los organismos. La terminología explica los cambios caloríficos y la regulación física de la temperatura en los organismos. La tensión superficial altera la circulación en los capilares. Las vibraciones mecánicas y las ondas sonoras explican la fonación. La física coloidal, la ósmosis, los fenómenos de superficie y los electrolitos se relacionan con el problema de permeabilidad en células y membranas. La distinta concentración de los iones

y su variación origina los potenciales bioeléctricos, las corrientes de acción musculares y la transmisión de los impulsos nerviosos, etc., etc.

Gran importancia tiene la parte física de la percepción sensorial de los receptores de todo tipo. Especialmente son importantes las interpretaciones físicas de los sentidos del oído y de la vista que son objeto de estudio de la *Acústica* y de la *Óptica Fisiológicas*. Además de los agentes físicos adecuados que actúan sobre los sentidos, actúan otros muchos inadecuados. La influencia de los agentes mecánicos, vibraciones, sonidos y ultrasonidos los trata la *Mecanobiología*. La acción del calor la *Termobiología*. La de la electricidad la *Electrobiología*. El efecto de la luz y de las radiaciones ultravioletas e infra-rojas, la *Fotobiología*. La acción de todas las demás radiaciones es el objeto de la *Radiobiología*, que ha alcanzado un desarrollo extraordinario, con destacados investigadores como *Bacq*, *Hollaender*, *Lea* y otros, y que figura en lugar importante en numerosas reuniones científicas internacionales. En el próximo Congreso Mundial de *Radiología* que se celebrará en la ciudad de México, del 22 al 28 de julio de 1956 habrá también una sección especial radiobiológica.

En cuanto a la ayuda de la *Técnica Física* en la investigación biológica pueden enumerarse, en relación interminable, todas las aplicaciones: Los variados aparatos mecánicos, ópticos, eléctricos y electrónicos empleados para registrar las múltiples funciones de los organismos. La centrifugación y la ultracentrifugación. Los microscopios de todo tipo tanto ópticos como electrónicos. La microfotografía con luz normal, ultravioleta e infra-roja. La cromatografía, la polarografía, la espectrografía, la electroforesis, la calorimetría y la termometría. Además los polarímetros, sacarímetros, refractómetros, colorímetros, fotómetros, nefelómetros, oxímetros, hidrogeniómetros, hemoglobiómetros, tensiómetros, viscosímetros, estalagmómetros, etc., etc. Como puede verse en la última monografía de *Comar* se amplía cada vez más el empleo de los radioisótopos como indicadores para descubrir los procesos del metabolismo.

La *Física Médica* no es más que una parte especial de la *Biofísica* dedicada a los problemas relacionados con la medicina. Con ello se amplía extraordinariamente su campo de acción, ya que las *Ciencias médicas* tienen como misión principal el aplicar los conocimientos de *Biología* y *Fisiología* humanas, a los estados anormales, a la manera de cómo deben prevenirse, conocerse y curarse las enfermedades. La *Física médica* debe comprender, por tanto, no sólo los fundamentos biofísicos ya enumerados, sino también los de la *Fisiatría* (*Medicina física*), tan magníficamente tratados de la forma más amplia, en la monumental colección de monografías reunidas por *Otto Glasser* bajo el título de *Medical Physics*.

La *Fisioprevención* representa la ayuda que los físicos prestan a la *Higiene* en su lucha para evitar que las enfermedades se produzcan, así como para impedir que se originen daños de cualquier tipo a la salud del hombre. Aquí entran los métodos y aparatos que permiten precisar las condiciones del microclima y mejorarlas (ventilación, iluminación, aire

acondicionado, etc.). Hoy, sobre esta base se desarrolla una potente *Física sanitaria*, dedicada especialmente a proteger al personal de los laboratorios que trabajan con radiaciones, estableciendo las dosis de tolerancia de las mismas. Parte de la prevención son también los métodos físicos de esterilización y de lucha contra las infecciones, así como los activos, empleando agentes físicos para reforzar al organismo e impedir que sea víctima de las enfermedades (como, por ejemplo, la irradiación con rayos ultravioleta como prevención para impedir el raquitismo).

La *Fisiodiagnos* utiliza cada vez más ampliamente los más variados métodos físicos y físico-químicos en los análisis clínicos. Pero además de esta ayuda indirecta existen hoy una gran cantidad de métodos fisiodiagnósticos directos, aparte de los importantes aparatos especiales para la medida y la registración de la respiración, la temperatura, la presión y otras funciones del organismo humano. Además de los antiguos métodos físicos: *Auscultación* y *Percusión* tenemos los distintos *Endoscopios*, aparatos ópticos que permiten observar todas las cavidades del organismo, la *Electrocardiografía*, medida de las corrientes de acción que acompañan al trabajo del corazón, los métodos análogos de medida de potenciales bioeléctricos (*Electroencefalografía*, *Electromiografía*, *Electrorretinografía*, etc.). También se emplean mucho las reacciones a las corrientes eléctricas (*Electrodiagnos*). La distinta penetración de los rayos X en los tejidos, junto con el empleo de sustancias de gran absorción que se introducen en las cavidades o en los vasos sanguíneos, o la inyección de aire, que al contrario, presenta poca absorción, dieron origen a las variadas técnicas de la *Roentgenodiagnos*. Ultimamente son de gran actualidad los isótopos radioactivos (*Radiodiagnos*) y los ultrasonidos, en su empleo, por ejemplo, en la localización de los tumores malignos.

La *Fisioterapia* (*Medicina física* en su sentido más restringido) es la aplicación biofísica, que trata de la acción de los agentes físicos en los organismos. Los tratamientos curativos empleados se distribuyen entre la *Mecanoterapia* (comprendidas las acciones de los ultrasonidos en las que tanto se ha destacado *Pohlmann*), la *Termoterapia* (los agentes caloríficos directos, el clima y los baños), la *Electroterapia* (corrientes galvánicas, farádicas, alternas y de alta frecuencia), la *Fototerapia* (rayos solares, luz visible, rayos infra-rojos y ultravioletas), la *Roentgenoterapia* con los rayos X y finalmente, en un sentido limitado, la *Radioterapia* (empleo de todas las demás radiaciones como son las de los isótopos radioactivos, electrones de gran energía y neutrones). En un sentido más amplio bajo esta última se comprende la acción de todas las radiaciones de cualquier clase incluso, por extensión, de los ultrasonidos. Hay que referirse aquí a una serie de aparatos auxiliares imprescindibles hoy al médico y al cirujano en el ejercicio de su misión curativa. Es suficiente indicar los que basados en la hidrodinámica permiten llevar a cabo drenajes, infusiones, transfusiones, etc., así como los aparatos electrónicos cada vez más frecuentes en las clínicas, los sistemas modernos empleados en anestesiología, la cirugía con

corrientes de alta frecuencia, los microscopios clínicos, los pulmones de acero y eléctricos, los nuevos procedimientos abrasivos en odontología, etc., etc.

Así queda esbozada la amplitud y la importancia del campo de acción de la *Biofísica*, en el que se encuentran tanto el físico con inclinaciones biológicas, como el médico que se interesa por los problemas físicos. En varios países existen ya múltiples laboratorios biofísicos, tanto independientes como anexos a los centros de Enseñanza Superior. Hay ya varias revistas exclusivamente biofísicas, además de los incontables trabajos de esta especialidad que aparecen en otras afines. En varias publicaciones bibliográficas figura ya un apartado especial para la *Física biológica*. A principios de 1956 se va a constituir en los Estados Unidos de América la *Sociedad de Biofísica*. Una sociedad análoga existe en Argentina.

Si comparamos los avances de la *Biofísica* en el terreno de la investigación científica con el puesto que ocupa en la enseñanza, hay que reconocer que en esta última no se le ha concedido a la *Física biológica* la importancia que merece. Esto tiene una mayor trascendencia, ya que distintas encuestas han demostrado las fallas en la preparación de médicos y biólogos y se recomienda la introducción de cursos de *Biofísica* allí donde todavía no están organizados. Por otra parte, la experiencia de los que ya funcionan, como el de la Universidad de Tulane en Luisiana, es altamente favorable. Estos cursos están hoy tan justificados, como la existencia en los planes de estudio, hoy indiscutible, de los de *Bioquímica*. Basta para resaltar la importancia de los temas físico-biológicos, las perspectivas que se abren para la *Biología* y la *Medicina* con el uso pacífico de la energía atómica. Naturalmente que los cursos de *Biofísica* deben tener un carácter general que abarque sólo la parte fundamental de esta materia. Después las infinitas aplicaciones biofísicas se pueden tratar dentro de la *Fisiología* y de las restantes disciplinas y en los estudios médicos junto con las asignaturas preclínicas y clínicas. No existe hoy un criterio único de lo que debe comprender un curso de *Física biológica*. Existen grandes variaciones entre los programas que corresponden a las escuelas de *Ciencias Biológicas* y a las de *Medicina*. El problema concreto debe ser resuelto por cada universidad con arreglo a la preparación media de los alumnos y subordinado siempre a las necesidades de las disciplinas especiales que requieren la ayuda de la *Física*. Lo que es indudable es la conveniencia de que el curso básico de *Biofísica* exista. No es un obstáculo la escasez actual de libros especiales de texto, pues está en parte compensada con los numerosos libros de consulta y monografías de todas clases, que han sido publicadas.

Estamos seguros de que la *Física biológica* tiene un brillante porvenir. Creemos justificadas las esperanzas expresadas por *Johnson*, en una de las últimas reuniones de la *Asociación Americana por el Progreso de la Ciencia*, cuando dijo acerca de esta disciplina que "está desarrollándose rápidamente y uno puede mirar hacia adelante con confianza en que la *Biofísica* alcanzará resultados tan espectaculares como la *Física nuclear* y de no menos importancia para la humanidad."

ARTES PLASTICAS

Por Jorge J. CRESPO DE LA SERNA

LOS TAPICES Y LA PINTURA DE JEAN LURÇAT

JEAN LURÇAT es uno de los más destacados pintores de la Escuela Francesa. Ha pasado por la criba de muchas experiencias, artísticas y vitales, vivencias propias y sucesos simplemente humanos en los que le ha tocado ser testigo y actor al mismo tiempo. Todo esto ha enriquecido su arte, desde siempre, y ha fortalecido hasta lo indecible su *ego*. Una embajada, pues, de él, aunque no sea más que —precisamente— de escogidas muestras de ese arte suyo, pero nada menos que eso, constituye en México (exposición en el "foyer" del Palacio de Bellas Artes) un verdadero acontecimiento. Es hora ya de que volvamos a auspiciar visitas como ésta, y merecen encomio las autoridades del INBA por haber prohiado esta exposición, muy decorosamente presentada, por cierto.

La vida de Lurçat está salpicada de acciones entusiastas y desinteresadas siempre en pro del prójimo. Su trayectoria de profesional de la pintura corresponde a ese generoso y cálido estado de alma que en él es orgánico, además de producto de una mente sana y edificante. No es hombre de retiro sino de ágora. De ahí que nunca haya rehuído dar su parte en todo acontecimiento o hecho que la demandara. Las guerras lo han visto alistarse en las primeras filas. Fue un héroe de la "résistance" cuando su país había sido

invadido por los nazis. Gran viajero desde muy joven, eso le ha dado una visión más amplia de "lo humano", que se refleja en sus pinturas y en la modalidad de ellas que son sus admirables tapices.

Lurçat "fauve", Lurçat cubista, Lurçat ciudadano del mundo, están presentes en el más mínimo tema de su mano taumática. Pinta la realidad óptica en tramos suyos, en que la depuración de lo superfluo es ejemplar, y le permite arribar a síntesis de gran efecto en que lo decorativo se impone, aunque no haya sido concebido dentro del esquema tectónico general. Gran colorista, emplea con parquedad una gama en que todos los



CALLOT, *Mendigo*

tonos casan con facilidad extrema, sin que se eche de menos ningún valor o luz tonal necesarios para cada una de las obras. Como es natural, el efecto plano de los colores en sus óleos no es el mismo que el de los tapices, en donde el pintor ha tenido que modificar su ritmo plástico, teniendo en consideración la trama de los hilos y la textura espesa de la tela.

Desde muy temprano en su carrera tuvo conciencia plena de la significación de "lo mural", como módulo pictórico destinado por sus mismas dimensiones y por su ubicación a exaltar aún más cada tema y a llevarlo a mayor público, por lo mismo que esas dimensiones monumentales están adecuadas a ser utilizadas en ámbitos de más espacio. El mensaje de Lurçat no ha sido específicamente, deliberadamente utilitario sino en un sentido indirecto, por medio de parábolas poéticas, por medio de una recreación de motivos naturales, transformados por él en nuevos asuntos. Se puede afirmar que ningún tema de la vida le es ajeno. Dentro de una finísima estilización conserva siempre los rasgos que identifican sus figuras, sus animales, sus selvas, sus paisajes, con lo que el hombre ha visto en su vigilia o ha modificado inconscientemente en el sueño. En ello radica su valor como poeta de la pintura.

Como todo artista moderno, sobre todo en Europa, Lurçat —aparte de su actividad como autor de proyectos para tapices; primero de Gobelinos y luego de Aubusson— ha dejado muestras de su artesanía y de su arte que sabe adaptarse a cada medio, en cerámica, en ilustraciones de libros, en grabados, etc. Actualmente preside, en París, la sociedad de pintores para la realización de tapices en gran escala. Ha viajado recientemente por nuestra América, dando conferencias y haciendo exposiciones. ¡Ojalá podamos verle y conocerle, en un futuro no lejano, como hemos podido volver a apreciar bajo otro sol las excelencias de su arte exquisito!

GRABADOS EUROPEOS DE LOS SIGLOS XV AL XIX

La Dirección de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma ha organizado de manera cumplida y brillante una exposición de estampas de grandes maestros europeos de varios siglos; está abierta en la Galería Arte Moderno —Reforma núm. 34— para contento y estudio de los metropolitanos. Este acervo de escogidos grabados pertenece, en su inmensa mayoría, a la Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (San Carlos), y fueron donados la mayor parte a ese centro, con motivo de la fundación de la entonces Academia en 1785 por el rey Carlos III. Con motivo de esta exhibición la Universidad editó un bello y utilísimo catálogo ilustrado con reproducciones de Dürero, Raimondi (bolonés), Ribera (Spagnoletto), Van Dyck, Callot, el magnífico grabador francés del siglo XVII, Rembrandt, Piranesi (italiano del siglo XVIII), Salvador Rosa. Intervi-



NICOLÁS BERGHEIM, *Cabras*

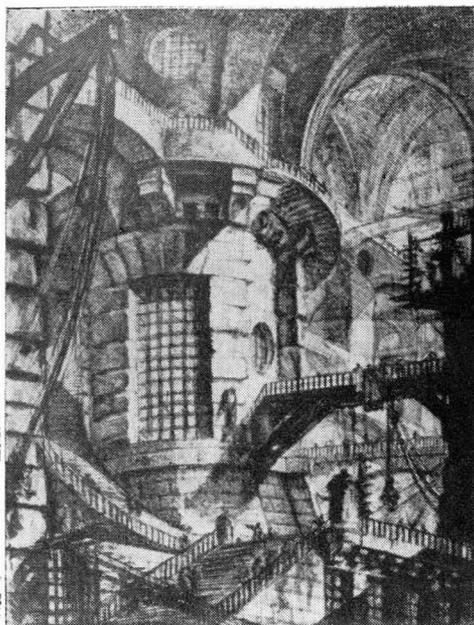
nieron directamente en este arreglo general el arquitecto Raúl Enríquez y los señores Carlos H. Serrano, Federico H. Serrano y Carlos Alvarado Lang.

Se exhiben cosa de 236 grabados, los que han sido graduados por escuelas: alemana, española, flamenca, francesa, holandesa, y algunas italianas como la de Bolonia, la de Florencia y la Napolitana, no explicándose por qué en el rubro: Escuela italiana figuran Pablo el Veronés, Giovanni ni Brescia y el estupendo Piranesi (gran grabador), que debían lógicamente estar dentro de sus respectivas "escuelas".

Es un verdadero regalo poder admirar cosa de diez imágenes de asunto religioso, obra del gran Alberto Durero, en la sección alemana, en donde también hay dos estampas de Martín Schongauer y una de Matías Kager, entre otros buenos grabados. En la sección boloñesa está Guido Reni. En la española, nada menos que Goya con varios estupendos retratos y algunas aguafuertes de "Los Caprichos"; así como tres grabados de asunto religioso de Jusepe Ribera, el Spagnoletto, que corresponden a cuadros conocidos del gran pintor, principalmente el del "Martirio de San Bartolomé". En el grupo de los flamencos, figuran seis Van Dyck (retratos) y un "buril" de Martín de Vos. La escuela florentina está casi toda representada por un magnífico grabador cuyo dibujo incisivo y vigoroso recuerda al mismísimo Leonardo: Steffano della Bella (1610-1664). Igualmente se podrá decir de la escuela francesa, en la que se admira al magnífico grabador que ha sido Jacques Callot, cuya inmensa producción le ha hecho tan popular, especialmente por sus ilustraciones de libros. La escuela holandesa nos brinda ejemplos valiosos del arte de un Rembrandt. Hay, además, grabados de otros pintores tan célebres como Van Ostade y Lucas de Leyde, y una serie interesantísima de Nicolás Berghem, que en sus estampas de animales recuerda a Albert Cuyp. Son también muy interesantes las aguafuertes de A. Waterloo. En este grupo figura una "Marina" de uno de los precursores del impresionismo: Jongkind. En el grupo de la escuela napolitana están Salvator Rosa, tan delicado y tan romántico, y Lucca Giordano. Hay que citar un "buril" de Pablo el Veronés, y no pasar por alto a Giovanni di Brescia, cuyo "buril" de una "Madona y el Niño" es un ejemplo extraordinario del estilo italiano del Renacimiento. Entre las estampas "modernas" figuran Rigaud, Daubigny, Derain, Dufy y Fujita. En fin, se trata de una exposición cuyo mérito ha sido sacar a la luz pública joyas de arte que se hallaban en un lugar que muy poca gente frecuente, y que a buen seguro ni muchos profesionales de las artes plásticas han conocido a derechas. A tales profesionales y a la gente de gusto, así como a los "snobs" —que después de todo son útiles— les conviene darse una vuelta por la galería en que están expuestas.

INFORMACION Y COMENTARIOS

• Una joven suiza —*Elisabeth Strebel*— que ha estado residiendo entre nosotros más de tres años, durante los cuales se dedicó a estudiar en la Escuela de Esmeralda, así como en las mejores realizaciones de nuestros pintores, exhibe en la



PIRANESI, *Prisiones*



...economía de formas...



...escritura plástica impecable...



JEAN LURÇAT, *Gallo*

Galería de Arte Moderno un conjunto de óleos, vinelitas, piroxilinas, gouaches. Al propio tiempo hay unos grabados suyos en colores en las Galerías de Chapultepec. Tanto en uno como en otro caso demuestra tener vocación por el arte, sentido del color y una sensibilidad poco común, que asemeja sus mejores obras al arte infantil, al arte popular, en lo que tienen de espontáneo y expresivo.

• El INBA abrió en el Palacio de Bellas Artes una magna exposición de estampas japonesas. Los japoneses, con una gran economía de formas, de una escritura plástica impecable, logran lo que muchos tienen dificultad en conseguir o no lo consiguen jamás: convertir el más baladí de los temas de la vida común y corriente en un producto de "belleza", en que ya no es el tema mismo el que descuellosino que se sobrepone e independiza —ofreciéndose en toda su dramaticidad al ánimo— el trasunto o representación al gusto exquisito de quien lo ha hecho. La

colección que se exhibe pertenece al doctor Carrillo Gil, de quien es un enjundioso estudio histórico y apreciativo que figura en el lujoso catálogo. Además de estampas de *Utamaro*, *Hokusai* e *Hiroshigé*, son dignas de destacarse las de *Harunobu*, *Korgusai*, *Shunso*, *Kikonaga* y *Keisai Eisen*. Esta exposición en la que intervino amigablemente la Embajada Japonesa aquí, viene a coronar y a reforzar el acercamiento cultural avivado por las dos exposiciones que se celebraron ha poco en Tokyo, organizadas o auspiciadas, la primera por el diario *Mainichi* y la segunda y más completa por el *Yomiuri*.

• La galería Romano expuso excelentes dibujos de paisajes —en tinta negra y sanguina— de *Carlos Teodoro Torres*, de la Asociación de Artes Plásticas de Puebla.

• *Ernesto Vázquez Beltrán* expuso por primera vez trabajos suyos, hechos en su mayoría en Chiapas, en la galería Arte Contemporáneo (Lola A. Bravo). En sus temas más directos y espontáneos, frente al documento real-óptico, logra sus mejores cuadros en que ciertos momentos de

la vida humana se hallan connotados por ambiente y por rasgos bien definidos. Sus impresiones de la selva son las más acertadas y en ellas priva un sentimiento panteísta muy grato. La paleta de este nuevo pintor está en una gama de colores oscuros que, a veces, le emparentan no poco con cierta época de Goitia.

- En las Galerías Chapultepec se ha podido estudiar una bella exposición de espléndidas fotografías sobre el tema de "4.000 años de arquitectura en México", acto organizado por el arquitecto *Alberto T. Arai*, del INBA, y la Sociedad y Colegio Nacional de Arquitectura de México, de las que es presidente el arquitecto *Pedro Ramírez Vázquez*. En el catálogo respectivo Arai comenta con palabra docta y poética el fenómeno "espacio-temporal —dice— en donde se conjugan sabiamente lo imprevisible y lo voluntario, lo inesperado y lo buscado... ejemplo del progreso humano mediante la mestización o combinación de culturas..." Añade, entre otras consideraciones, este breve resumen de sus ideas: "Hoy vivimos un movimiento arquitectónico prolífico, cuyo porvenir puede adivinarse por la polémica entablada entre las tendencias cosmopolita y localista, que sufriendo sanas depuraciones sin duda terminarán por unirse".

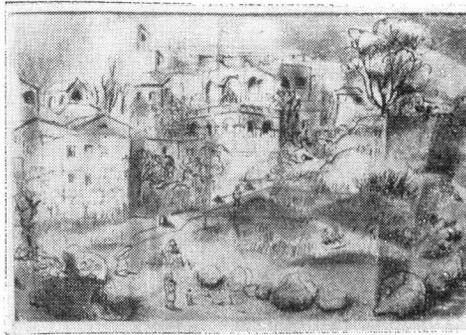
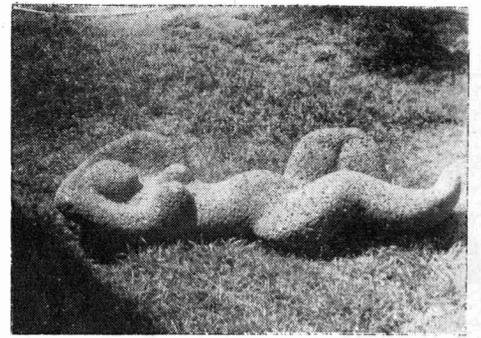
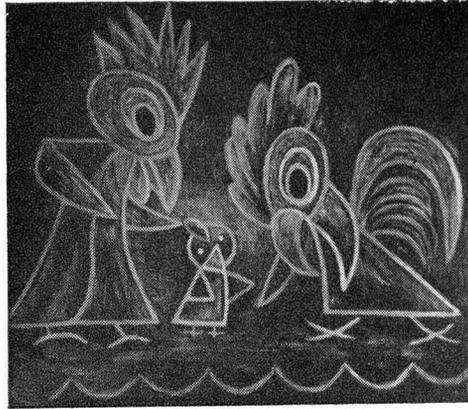
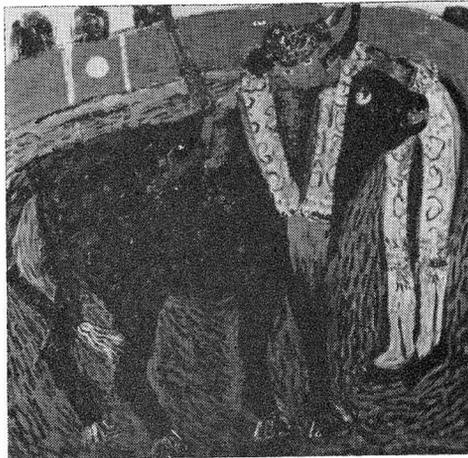
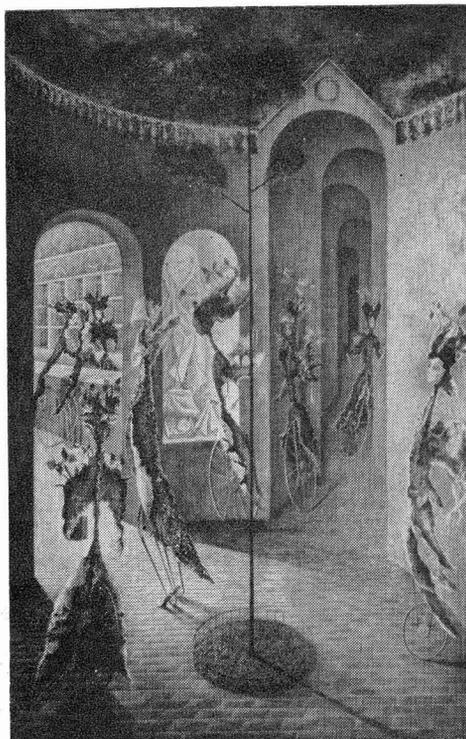
- En las mismas galerías hubo, durante el mes de abril, un verdadero acontecimiento. La visita de alumnos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Sonora y exposición de sus primicias artísticas, tras un adiestramiento notable de unos tres años nada más. Descollaban por su buen gusto y por el oficio ciudadano y limpio: *Esther Aldaco*, *Ana María Astiazarán*, *Karle Garmendía*, *Mario Quiñones*, *Lilia Martínez Quiroz* y *Judith Romo*.

- En la galería de Artes Plásticas de la ciudad de México (Las Pérgolas), se ha estado exhibiendo un conjunto retrospectivo de obras diversas de la pintora y grabadora *Lola Velázquez Cueto*. Son muy interesantes, no sólo los grabados y los dibujos para decoraciones y trajes de los títeres Guignol en que ella se ha ejercitado tanto, sino aquellos tapices admirablemente tejidos, que presentó hace ya varios años, y que son verdaderos cuadros decorativos en sí.

- La Sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional de Maestros presentó la Exposición de Grabados y Litografías de *Arturo García Bustos*, entre los cuales figura la colección intencionada y valiente: "Testimonio de Guatemala".

- En las galerías Excelsior ha estado expuesta una buena muestra de esculturas recientes de *Geles Cabrera*, siempre atenta a renovarse y a experimentar formas y materiales, con gran sensibilidad y sentido certero de "lo escultórico".

- Una nueva galería en Génova 61 exhibe dibujos, bocetos de murales y un cua-

JOHN CUNNINGHAM, *Paisaje*GELES CABRERA, *Reposo*LOLA CUETO, *Papá, mamá y bebé*ELISABETH STREBEL, *Cornada mortal*REMEDIOS VARO, *La dicha de las señoras*

dro reciente —"El Hombre del Teléfono"— del pintor *Rufino Tamayo*, en los que se pueden apreciar procesos de invención y de búsqueda de las concreciones finales. En cuanto al cuadro es de cierta novedad por tratarse de un juego mágico de colores grises y plateados, que sólo en valces dan efectos de luminosidad sin emplear el espectro, como en otras ocasiones.

- En la galería de Arte Mexicano se han exhibido unos dibujos en tinta china del pintor norteamericano *John Cunningham*, de trazo nervioso y sensible, que ofrece impresiones rápidas, hechas con soltura, de París y México.

- El Mexico City College organizó una exposición de estudiantes de su sección de Arte en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales. Muy interesantes aportaciones las expuestas. Demuestran que hay en ese grupo ansia de adquirir un estilo propio, de acuerdo con nuestro tiempo. Se destacan las obras en diversas técnicas de los siguientes artistas en ciernes: *E. S. Gordon*, *Florence Newnan*, *Carl Methfessel*, *O. Mc Boyle*, *D. Leavitt*, *Doris Libbym*, *Marilyn Milstein*, *Muriel Baker*, *Virginia Mahringer*, *Ronald J. Hackeling*, *Dan Canning*, *Bruce Piner*, *Dan Rowan* y *Ruth Carter*.

- *Remedios Varo*, española, apenas es conocida de unos cuantos gambusinos de arte. Pero quien visite la minúscula y fina galería "Diana" (cerca del cine Chapultepec), verá qué clase de pintora es esta dama, modesta y acaso excesivamente tímida que, viviendo entre nosotros desde el año 1941, apenas ahora es cuando se decide a enseñar muestras exquisitas de su arte. No sólo en lo que se refiere a temas saturados de poesía mágica y osada, sino en cuanto a la escritura en que están plasmados, escritura delicada, limpia, redonda, con calidades de arte flamenco y ribetes de "cosa oriental", misteriosa y llena de inquietante atracción. Un hallazgo, en suma, como ya lo dijimos unos cuantos escritores de arte, cuando en ocasión de una exposición colectiva de mujeres pintoras, descubrimos a Remedios en esa misma galería. Un hallazgo tan hallazgo como ese tema alucinante de uno de los cuadros ahora expuestos allí para deleite y confortación de todos los que amamos el arte verdadero y sentido hasta lo más recóndito, como es éste el caso...

EL CINE

gía que no esté vinculada a la literatura, el cine debe de ser apartado en cuanto sea posible de la causa de su decadencia actual: la palabra escrita y hablada.

CORRADO Alvaro en su artículo *La crisis del héroe* se expresa con simpatía del clásico muchacho de las películas: "El ser joven en la pantalla es, en sí, una condición social y el protagonista debe amoldarse a las características de este tipo. Un solo caso permite al héroe prescindir del equipo acostumbrado de atributos sociales: cuando se trata de un personaje marginal, un bandido, aventurero, un *irregular*". Pero no determina por qué el "muchacho" resulta siempre falso y sin valor en las películas. Es evidente que el novelista piensa en función de hombre de letras, y no alcanza a comprender que existe una diferencia fundamental entre el héroe de la novela y el del cine, y que un criterio simplemente literario o sociológico es incapaz de comprender la esencia del "muchacho".

En primer lugar, "el muchacho" no es un elemento cinematográfico, sino que fué tomado en préstamo de la literatura. Para el cine verdadero una piedra, una sombra, un animal, tienen la misma categoría artística que una estrella de Hollywood que gana miles de dólares por actuación. Hortense Powdermaker en su libro *Hollywood* dice que los métodos de producción cinematográfica son los más antieconómicos: "En Hollywood son los directores dotados de talento y otros individuos capaces los que se aventuran con ideas y valores nuevos. Se destacan visiblemente de entre tantos hombres mediocres. No obstante, el sistema de producción está en franca oposición a los individuos dotados, ya que lo encabeza: un excesivo número de tahures atemorizados que sólo son capaces de aventurarse con caballos y naipes pero no con ideas".

La literatura es un arte temporal; la pintura, la escultura, son espaciales; el cine es arte espacio-temporal. Los héroes literarios viven en el tiempo, sólo en el tiempo se pueden dar éstos; cuando se habita en el tiempo y en el espacio no se puede ser heroico, sólo se puede cumplir con el deber, persistir en el ser, crear una imagen duradera del mismo. El personaje del cine se parece más al hombre de carne y hueso que al héroe de la novela, porque habita en el tiempo y en el espacio. El héroe es inhumano, un semidiós. El personaje cinematográfico es casi humano, y difiere del hombre en que vive en un *tempo* más ágil, a su lado la humanidad resulta chata y pesada.

El personaje cinematográfico es difícil de definir, es una imagen que participa de la permanencia del retrato y de la movilidad del bailarín de ballet. Para definirlo se requiere una nueva terminolo-



...Milagro del equilibrio...

CHARLOT o el MOVIMIENTO

Por Carlos VALDES

El personaje del cine es un arquetipo plástico que corresponde de determinados movimientos del espíritu. Baudelaire en *Les fleurs du mal* cuando habla de las secretas correspondencias que existen en la naturaleza intuye la esencia del cine. Para no caer en la deshumanización citaré un ejemplo vivo: Chaplin; pero no el Chaplin sentimental y filosófico de *Candilejas*, ni al que encarna un verdadero protagonista literario como *Monsieur Verdoux*, sino al que antes de abandonar a Charlot era un milagro del equilibrio que estaba siempre a punto de caer y nunca caía.

Al analizar a Charlot no se corre el riesgo de permanecer en un género, el cómico. El cine esta más allá de las instituciones literarias. Pensemos sólo en una imagen capaz de crear esquemas plásticos por medio de movimientos.

Fernando Vela en *El futuro imperfecto* rescató del olvido una imagen bastante precisa de Charlot, y me serviré de ella para señalar algunas de las características que debe tener un personaje cinematográfico.

No son los trucos ópticos los que prestan relieve a la imagen de la pantalla, sino el sentimiento estético es el que confiere la tercera dimensión y hasta una cuarta que salva al personaje de tiempo y espacio. Charlot sin una sola palabra nos mostró la lucha del hombre contra el destino: "...nunca es vencido por él. Se lo traga como una píldora que amarga un poco, hace el gesto de la náusea, se lleva la mano a la cabeza y al estómago, y, de pronto, ya digerido, parece exclamar sonriente: ¡Voilà!, sin dejar de enviarle un saludo automático a un transeúnte que ha pasado. En cuanto Charlot



LAM. 79.—El circo, una de las obras máximas de Charlie Chaplin

...Charlot, más allá de lo cómico...

comienza a andar, su mismo paso le devuelve a su estoicismo, como el tranvía que, cuesta abajo, reintegra energía a la fábrica". Esta es la más pura enseñanza audiovisual que encarecen hoy los modernos métodos pedagógicos.

Cuando nos enfrentamos a los problemas de la vida nos parece que somos originarios de un mundo de mayor número de dimensiones o de un planeta en el que la fuerza de gravedad es menor que la de la tierra. Este sentido trágico de la pesantez de la existencia lo ejemplifica Charlot con sus movimientos: "... es un vagabundo por que se ha extraviado en el mundo. Vivía en otro distinto, pero un día, sin darse cuenta, entornó una puerta y ha venido a caer, haciendo una famosa entrada de *clown*, en un mundo de menor número de dimensiones, donde los espejos no pueden ser penetrados, donde cada paso es un tropiezo. Esta torpeza suya aquí revela una agilidad, una transparencia, una incorporeidad anterior, como de pájaro en una habitación. Coscorrones contra el techo, contra las vidrieras; busca precipitada de los ángulos: evasión siempre frustrada. Charlot es un escorzo que empieza de este lado del mundo y termina del otro..."

Más adelante nos habla Vela de la lucha constante de Charlot contra la civilización mecanizada: "Las puertas le atropellan, las escaleras se le convierten en aceras rodantes, las cerraduras mueven su agujero ante la violación de sus llaves... Como el salvaje de von Uexküll, ante una escalera de mano, Charlot no ve los peldaños, sino los agujeros, y se cae por ellos".

Charlot permanece en el límite justo de lo serio y de lo cómico nunca llegamos a saber en cuál de las dos riberas está, ni siquiera si es un maniquí que ha cobrado vida o si es un hombre que imita en sus movimientos a las máquinas: "... está siempre entre la espada y la pared, sobre la cuerda floja. Pero también siempre, en el momento exacto, una intuición repentina le salvará. En su menudo cuerpo se albergan efectos,



...arquetipo plástico...



"el muchacho" un préstamo de la literatura

recursos, resortes que, en cuanto son oprimidos un poco, se disparan como gatillos... Charlot pone agua sola a hervir; una gallina pasa; Charlot ve como en línea de puntos, el huevo en la embocadura, y sigue al animal hasta apoderarse del huevo".

Algunos críticos creen que los personajes y los motivos estereotipados que aparecen en el cine son producto de una pobre inventiva; pero, en realidad, esto responde a las leyes propias del cine que en parte son las mismas que las de las artes plásticas. Las grecas de un templo primitivo que se repiten hasta el infinito no son producto de la pobreza de imaginación, sino que responden al deseo de producir un efecto determinado. El ritmo se obtiene a base de repeticiones, lo mismo que la simetría. Es cierto que "Charlot repite sus trucos hasta convertirlos en tópicos. Pero esos tópicos como el de la rata mecánica, son eternos. La inventiva del hambriento de ciudad gira alrededor de unos cuantos mecanismos elementales que el juguete de lujo lleva en su entraña y complica innecesariamente. Con una caja de cerillos, un cartón, una goma, una ruedecilla, un simple desplazamiento del centro de gravedad, crea una maravilla de movimiento, gracia y precisión. La mecánica es tan simple que pienso en la sencillez del plano inclinado de Galileo. Los trucos de Charlot son a lo cómico como el plano de Galileo a toda la ciencia mecánica".

Charlot, como todo buen cine, resulta un tónico vivificante para los espectadores: "... con sólo un bastón de junco acelera la pulsación del vulgo lento. Charlot juega a las cuatro esquinas con el público, que nunca acierta hacia cuál va a correr... A la espera contesta con la sorpresa; a lo inesperado, con algo todavía más inesperado. La sorpresa es una punta de tralla para la masa. Cuando la multitud sale de una película de Charlot, se ve que trota más ligera".

Charlot no es el héroe de una historia, es la historia de un movimiento heroico, es el deber estético cumplido en tiempo y espacio.

• C. Wright Mills, profesor de sociología de la Universidad de Columbia, es hoy uno de los escritores más controvertidos en los Estados Unidos, debido a la publicación de su última obra, *The Power Elite*, en la que afirma que ese país está actualmente gobernado por tres grupos básicamente irresponsables: "los señores de la guerra, los grandes capitanes de industria, y el directorio político".

• *Los mandarines*, la voluminosa novela de Simone de Beauvoir en la que se pinta la vida de los intelectuales franceses al fin de la II Guerra Mundial y el principio de la paz, ha sido traducida al inglés y está teniendo un gran éxito entre los lectores estadounidenses.

• En el número de abril de la revista *Intercambio cultural* aparece un buen reportazgo de Mario Gil sobre la ciudad universitaria de México.

• Emilio Obregón ha avisado a sus amigos la próxima clausura de

su librería, que empezaba a ser ya un sitio tradicional de reunión de los intelectuales mexicanos.

• Jesús Reyes Heróles ha publicado un estudio sobre "Economía y política en el Liberalismo mexicano", en las páginas de *Cuadernos Americanos*.

• Luis Recaséns Siches, profesor universitario e investigador en el Centro de Estudios Filosóficos de la UNAM, acaba de publicar una nueva *Sociología*, mucho más rica y sistemática que la que publicara hace unos tres lustros y

que tanto corrió en manos de los estudiantes de México y de América.

• *Science and Civilisation in China* es el título de un importante libro del hombre de ciencia norteamericano Joseph Needham, publicado por la Cambridge University Press. En él, con una sabiduría increíble contribuye a precisar cuáles fueron y han sido las contribuciones antiguas y modernas de China a la ciencia y a la tecnología y a explicar cómo el pensamiento chino, tan singularmente débil en lo que respecta a la teoría

y a la sistematización, pudo, sin embargo, hacer descubrimientos e inventos con frecuencia mucho más avanzados que los europeos. A este libro sucederán otros seis, que ya están manuscritos, y que mostrarán el "océano" que hay de literatura científica sobre China, haciendo por primera vez un útil digesto sobre la misma.

• *México en la cultura*, órgano del Instituto Cultural Argentino Mexicano que dirige en Buenos Aires Gerarda Scolamieri, ha dedicado su número 21 a rendir homenaje a don Alfonso Reyes. Entre las colaboraciones, una, hermosísima, de Jorge Luis Borges.

• *The University and the Community* es el título de un interesante folleto publicado por el Instituto Rice, de Houston, Tex., en el que se recogen tres interesantes conferencias de Theodore M. Greene: "El ideal de una Universidad", "Las humanidades y las ciencias", y "La Universidad en nuestra cultura: siete pecados capitales."



M U S I C A

EN 1947, Arturo Honegger aun ofrecía la imagen de un atleta. Su rostro poderoso recordaba el de Beethoven; su voz, muy dulce y tranquila lo volvía agradable y simpático y desde el primer encuentro se sentía la impresión de una fuerza confor- tante, de una seguridad apacible y contagiosa.

De una sencillez y modestia conmove- doras Honegger nunca sufrió ninguna vanidad. Era un hombre que irradiaba exteriormente encanto y salud. Con gusto, con amor, cultivaba su bello oficio cuyas cosechas fueron, Judith, el Rey David, Juana de Arco, Los Gritos del Mundo, la Sinfonía Litúrgica, Nicolás Le Flue y tantas otras.

Un día del mismo año de 1947, un súbito malestar le sorprendió por primera vez en el curso de un viaje a los Estados Unidos. Un extraño cansancio, un ahogo, que le parecieron anormales, lo forzaron a consultar inmediatamente al médico que comprobó un grave infarto del miocardio, complicado con embolia pulmonar y flebitis. La situación era tan alarmante que sus familiares y amigos veían con angustia un fin inminente.

Sin embargo, después de tres meses de reposo completo Honegger pudo volver a Francia, cancelando la gira que se proponía realizar en las dos Américas.

Desde este momento, todo esfuerzo provocaba en el enfermo una peligrosa aceleración del ritmo respiratorio. Este hombre, aún recientemente robusto, campeón en la natación y en el foot-ball, alpinista incansable, se transformó en poco tiempo en un fantasma friolento. Sus manos estaban heladas y su cuerpo flotaba en sus vestidos. Pronto, cada movimiento se le hacía difícil, doloroso, casi imposible. Sin embargo, salía frecuentemente, pues se decía que nada puede ser peor que esperar la muerte en su lecho o en un sillón.

Honegger tenía el deseo de distraerse, pero el corazón no tomaba ninguna parte en ésto. La enfermedad le tenía aislado de la multitud, con la cual no pudo compartir más ni sus alegrías, ni el gozo de la vida. Su espíritu, sin embargo, desprendía un maravilloso brillo hasta el último minuto, revelando la soberana grandeza de este hombre, el único de su época que supo conmover el corazón de la muchedumbre. La conciencia de haber creado obras bellas y buenas, le ayudaba a trasponer la última etapa.

Para la juventud, Honegger fué el único músico que encarnaba el futuro. En su obra áspera, nerviosa, estremeciente, ella se reconocía y entraba en contacto con la música de su tiempo. Por esta razón

HOMENAJE

a

ARTURO HONEGGER

Por *Sophia CHEINER*



ARTURO HONEGGER

Honegger estaba tan cerca del corazón de los jóvenes. Y aún, porque él amaba y apartaba en su música un lugar a los que representaban la grandeza de nuestro tiempo: a Claudel, a Valéry, Apollinaire, Cendrars, Ramuz, Giono, Coc-

teau, R. Rolland, etc. A través de ellos, expresaba este romanticismo tumultuoso que se funda en una especie de unanimismo exacerbado.

Verdadero artista, Honegger se parecía a un árbol cuyas raíces, sólidamente afianzadas a la tradición, tienen ramas tendidas hacia todas las direcciones del cielo.

La emoción que su muerte ha suscitado en todas partes demuestra la estimación que se le tenía. Su música se imponía por su fuerza natural, por sus amplios dibujos melódicos, por sus ritmos de contraste, por la disonancia de sus acordes y por los rasgos característicos de su estilo. Para satisfacer sus gustos, dice Ernesto Ansfermet, Honegger no tenía necesidad de violar las leyes naturales del lenguaje musical. (Todas sus audacias melódicas se quedan en la esfera de las relaciones tonales.

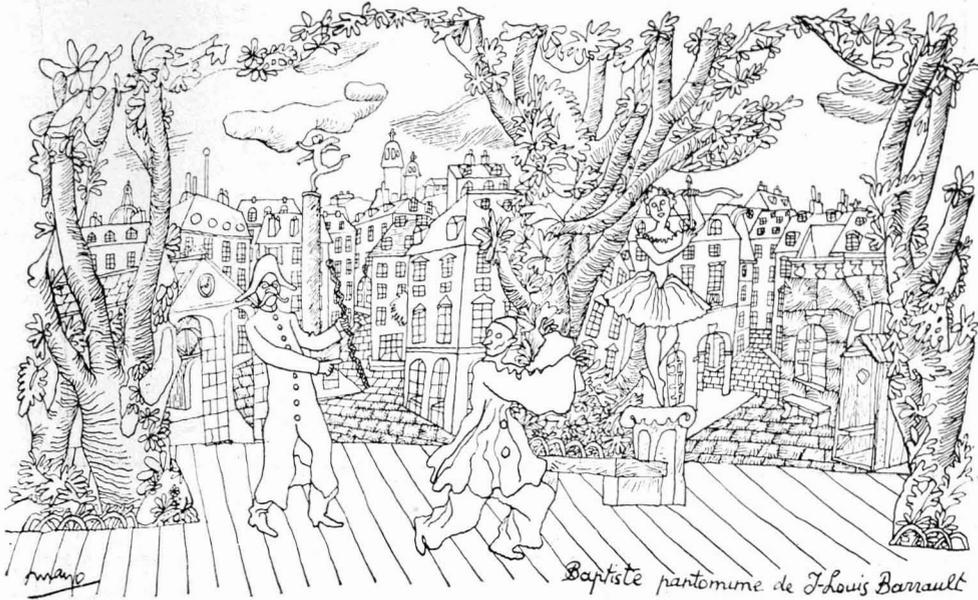
Honegger es de los que quedan para siempre presentes en sus obras por su sinceridad. Nada salió de su pluma que no fuera manifestación de su alma toda. Su fecundidad, su poder creador, parecían tanto más grandes, porque en cada una de sus partituras, se renovaba sin perder nunca su originalidad habitual. Pocas veces un artista se ha dado tan íntegramente y con tal generosidad. En los momentos necesarios, su música descubre esta efusión espontánea que nada afecta la solidez de la obra.

Su ascendencia helvética y su cultura francesa crean una dualidad que explica la firmeza y la amplitud de sus creaciones. Con todo esto, nada obscurece sus expresiones; por el contrario, la idea directora de la obra se clasifica en el curso de su desarrollo, dilatándose. La cualidad de las ideas honeggerianas y su originalidad es lo que determina la perfección formal, lo que vuelve legítima su audacia. Para la joven generación, el caso de Honegger, es el más alto ejemplo de la conciencia pura, exenta de compromiso, toda verdadero amor para su Arte.



El grupo de los seis

T E A T R O



JEAN LOUIS BARRAULT

CUANDO Barrault habla de su profesión teatral —que no se limita a la actuación, sino que se extiende a las labores de director y aun de co-autor—, le oírís pronunciar con frecuencia las palabras *amor, participación, comunión, santuario, sacrificio*. Vocablos muy poco comunes en el léxico de un actor. ¿Es que Barrault entiende el teatro como un acto de fe y entrega, es decir: en un sentido religioso, místico? Parece que sí, que ha encontrado en su arte una manera de creer y de darse. Al fin y al cabo, el actor no compromete sólo su inteligencia en su creación; entrega también su propio cuerpo, cual un Cristo menor.

Barrault tiene algo de místico. Su rostro afilado y aquilino, su cuerpo delgado y nervioso, recuerdan los espiritados retratos del Greco. Verlo ensayar es ver a un ser humano olvidarse de todo lo que no sea el objeto de su amor. Desde la oscuridad de la sala de butacas, Barrault observa silencioso la labor de sus compañeros. En cierto momento se levanta, salta al tablado, actúa unos minutos y de pronto se interrumpe para indicar a una actriz los gestos adecuados. Luego salta otra vez a la región oscura del espectador y va sentándose en varios sitios, a fin de contemplar el ensayo desde diferentes ángulos. Y más tarde, unos minutos antes de que el telón suba frente a un imponente racimo de rostros expectantes, todavía puede vérselo ocupado en enfocar con más precisión algún reflector. Ahora compone el gesto, da unos pasos y entra en la obra,

y la

PANTOMIMA

Por José DE LA COLINA



...recuerda los retratos del Greco...

En todos esos actos hemos visto ese amor de que habla siempre. El amor de un cirujano hacia el cuerpo en trance de muerte que intenta rescatar; el amor de un pintor hacia tal paisaje, tal momento luminoso, tal sonrisa que quiere salvar del olvido. Hay en esa actitud del creador ante lo que tiene entre manos, una amorosa contemplación, una atención intensa que ha salido del éxtasis sólo para perpetuarlo. De ahí esa impresión que produce Barrault de actor que goza con su actuación. Por cada personaje que interpreta, Barrault va encontrando en sus adentros un maravilloso y vivo desconocido que surge a la luz gesto tras gesto.

LA intención del artista no es imitar la vida, sino crear vida. Barrault monta sus obras conscientemente en el estilo mismo del arte teatral. Barrault no huye de las convenciones artísticas; las acepta, las sublima, las hace servir al total de la obra. Tales convenciones, que en un artista malo —o digamos inconsciente— serían afectación, pastiche de la vida, en Barrault son vida y belleza.

Coquelin *el viejo* decía: "El actor crea su modelo en la imaginación, y luego, como hace el pintor, toma cada rasgo de ése y lo reproduce en sí mismo, como aquél en la tela." Como se advierte, la técnica que Coquelin propone —y a la que según creemos se adhiere Barrault— se basa en la *recreación* del personaje, no en reproducir sobre el escenario "lo que uno haría naturalmente". El arte del actor, como todo arte, exige un estilo. La sencilla acción de beber un vaso de agua no se representa del mismo modo en una obra de Molière que en una de Shakespeare. Igualmente el *Hamlet* de Barrault no tiene que ser idéntico al de Lawrence Olivier. Barrault tiene su *derecho de estilo*.

Jean-Louis Barrault, en su actuación, se propone antes que nada presentarnos la sola imagen del personaje, sus gestos, su voz, para lograr, a medida que relaciona esa imagen con los otros elementos activos o pasivos de la escena, la total sensación de vida.

El arte del actor está formado de palabra, plástica y dinámica. Hay sin embargo un actor que usa únicamente los dos últimos componentes: es *el mimo*. Barrault pertenece a la escuela de los actores mimos. En muchas de las representaciones que le vimos era harto visible su capacidad para decir mil cosas sin usar de la palabra. Representando la pantomima *Baptiste* mostraba la vocación de un poeta que dijese sus poemas en silencio. Barrault nos parece un poeta del silencio.

¿QUIÉN es Baptiste? Fué el Pierrot de los hambrientos, el pálido poeta del Bulevar del Crimen, en el París de 1840. No el delicado, bobo y dulzarrón Pierrot del siglo XVIII, de quien el vulgo cantaba:

*Au clair de la lune,
Mon ami Pierrot,
Prête-moi la plume
Pour écrire un mot...*

El Pierrot de los funámbulos era un personaje complejo, rico en matices y sugerencias, un ser cuyo destino trágico era arrojado frecuentemente al terreno de la farsa. El creador de este Pierrot, debajo de cuyo rostro enharinado existía una mezcla terrible de amor, furia, tristeza y alegría, fué Jean Gaspard Baptiste Debureau, que atraía tanto al público basto de la barriada parisina como a un artista refinado del corte de Teófilo Gautier. Se dice de Baptiste Debureau que convertía las sencillas peripecias burlescas de sus pantomimas en dramas casi shakespirianos.

Jean-Louis Barrault ama la pantomima. Su maestro es el fundador de la escuela moderna de la pantomima: Etienne Decroux, que ha formado también a uno de los mejores mimos actuales, Marcel Marceau. Este *Baptiste* que Barrault representa es precisamente la pantomima que maravillaba a Gautier —*Chand d'Habits*—, pero rejuvenecida por el poeta Jacques Prévert y el compositor Kosma.

Con un escenario de telones de fondo superpuestos y corredizos que sigue el estilo inocente de los decorados de los Funámbulos, y al ritmo de la música evocadora de Kosma, Barrault representa *Baptiste*. Pero ¿lo representa? Sería mejor decir que Barrault nos hace soñar *Baptiste*. La silueta alada, flotante, blanca de pies a cabeza, cruza la escena como un ser sin peso carnal, sin realidad física, como un sueño. Los gestos patéticos e infantiles de su rostro pálido y espectral, de sus manos ondulantes, parecen llegar desde un mundo lunar y apenas existente. Sí, *Baptiste* es a la vez un personaje soñado y soñador, un ser bajado bruscamente del sueño a la realidad. Todo lo prueba: su inocencia, sus asombros, su torpeza, su indecisión. “*Baptiste*, pariente inocente de Hamlet”, dice Barrault. O sea, hecho “de la materia misma de los sueños”.

¿Cómo expresar en palabras el dolor, la alegría y el terror que emana de este poema en gestos? *Baptiste*, allí en la escena, palpita tragicómicamente, llenando toda la sala con flúido extraño, el flúido de la comunión. En el silencio, la pantomima recuerda un rito donde se funden la sangre y el vino, la alegría y el pan. Todo esto ha venido, lenta, oscuramente, desde quién sabe qué antiguos



...la fuerza de los dibujos de Picasso...



...crea mil objetos invisibles...

ritos religiosos, desde la fiesta de Dionisios, desde los “misterios medievales, aun desde las misas negras.

Y ese fantasmal rostro blanco, ¿por qué se repite en Pierrot, en Baptiste, en Grimaldi, en Charlot?

(Baptiste caza mariposas por el gusto de dejarlas volar. No hay nada de extraño, entonces, en que se enamore de una estatua. Vedle ofreciendo flores a su amada inmóvil, ved su azoro cuando ella no las acepta. Baptiste se duerme, y Arlequín se lleva a la hermosa. ¡Pobre Baptiste! Con sus lágrimas riega una flor; luego decide matarse. Va a colgarse de un árbol, lo ha decidido. Pero he aquí una niña que entra regocijada y que le pide la soga para jugar. Baptiste no sabe

negarse, se limita a mirar pacientemente a la niña que salta a la cuerda. Nuevamente Baptiste tiene en las manos su instrumento de suicidio, ya se la ha puesto al cuello, e incluso ha dado unos tiros. Ahora entra una bella lavandera con su carrito de ropa. Baptiste se ve obligado a prestarle la cuerda y aun a servir de palo de tendadero, todo porque la moza sabe usar —y abusar— de sus encantos, que alejan a Baptiste de la idea de la muerte.

Baptiste no sabe resistir a los encantos más falaces. Cuando la Duquesa —la estatua— entra en la joyería donde el infeliz es empleado, recibirá de éste un diluvio de joyas. Regalar joyas es la alegría

(Pasa a la pág. 32)



Recepción en la Torre de la Rectoría.

VALOR LINGÜÍSTICO DE LA INTERJECCION

Por Juan M. LOPE BLANCH

1

UNO de los problemas gramaticales más apasionantes que pueden plantearse es el del verdadero valor de las interjecciones. Desde que los gramáticos romanos, al adaptar al latín la clasificación griega de las partes de la oración, consideraron como categoría gramatical a las interjecciones, muchos han sido los lingüistas que han concedido a tal género de palabras esa alta categoría gramatical. Así lo hizo la lingüística escolástica medieval y así siguió haciéndolo la gramática renacentista de ella derivada.¹ Muchos gramáticos modernos de lengua española, como A. Bello, R. R. de la Peña, Lázaro Carreter y la misma Academia de la Lengua siguen todavía fielmente la clasificación latina. Sin embargo son también muchos los lingüistas contemporáneos que se niegan a incluir entre las categorías gramaticales a la interjección, si bien no explican con detalle sus razones. Me propongo analizar brevemente en este artículo tan interesante problema.

2

Desde un principio es absolutamente necesario hacer una distinción fundamental entre tres diversos géneros de categorías lingüísticas gramaticales que se suelen entremezclar y confundir: entre categorías gramaticales, categorías semánticas y categorías funcionales. Estas últimas son las generalmente llamadas "partes de la oración",² en tanto que el nombre de categoría gramatical o de morfema se aplica actualmente a los distintos materiales lingüísticos que sirven para gramaticalizar a las categorías funcionales (género, número, grado, voz, aspecto, tiempo, persona, etc.). Las partes de la oración deben determinarse atendiendo exclusivamente a la función que las palabras desempeñen en el discurso; es ésta una exigencia de todos los lingüistas modernos: Meillet, Brøndal, Bally, Galichet, Bühler, etc. Transcribiré sólo la opinión del primero de los gramáticos citados, ya que resume el parecer de los demás: "Un mot est défini par l'association d'un sens donné à un ensemble donné de sons susceptible d'un emploi grammatical donné."³

3

De acuerdo con esta definición, las interjecciones no pueden ser consideradas, de ningún modo, como categorías funcionales, ya que sólo ocasionalmente se relacionan con las otras partes del discurso, y entonces dejan de ser propiamente interjecciones. ¿Cuál, si no, la función privativa de las interjecciones dentro de la oración? ¿Qué oficio desempeñan? Ninguno, indudablemente. Por este motivo, dos lingüistas de la talla de Saussure y Sapir pudieron afirmar que las interjecciones,

elementos extraños al sistema de la lengua, tienen un valor muy secundario. Incluso Bally, que trata de defender el valor gramatical de estos vocablos, se ve obligado a reconocer que "les interjections... constituent un cas-limite des catégories lexicales", ya que su concepto de tales categorías no puede aplicarse a las interjecciones: "Nous appelons catégories lexicales les classes de signes exprimant les idées destinées à se combiner dans le discours au moyen des ligaments grammaticaux."⁴ En efecto, ¿qué nexos gramaticales sirven para combinar a las interjecciones con los demás elementos de la oración? Absolutamente ninguno.

El error de Bello y de la Academia, al otorgar la dignidad de categoría gramatical a la interjección, se explica por una cuestión de método: por la confusión del valor semántico de una palabra con el valor funcional, único válido. Así, tanto Bello como la Gramática académica ofrecen una definición exclusivamente semántica de las interjecciones.⁵

4

Si funcionalmente la interjección no es categoría lingüística, tampoco fonológicamente puede serlo. Muchos gramáticos exigen que las distintas categorías de la lengua respeten, para poder ser consideradas como tales, sus leyes fonológicas. Así opinan, por ejemplo, Vendryes, Lázaro Carreter y K. Bühler. Este último considera que las palabras de un idioma deben estar "acuñadas fonemáticamente".⁶ Por no cumplir este requisito, excluye Vendryes a las interjecciones del conjunto de elementos gramaticales del idioma. En efecto, muchas de las interjecciones españolas son opuestas al sistema fonológico castellano; formas exclamativas como ¡Psss!, ¡Pch y ¡Sch! contravienen el esquema fonológico del español, donde "ningún fonema consonántico puede formar por sí solo palabra, ni varios solos sin combinarse con vocal" (cfr. E. Alarcos, *Fonología española*, Madrid, 1950; p. 128). Interjecciones como ¡uf!, ¡schit!, ¡paf!, ¡cling!, etc., son también contrarias a nuestro sistema fonológico, que sólo admite los siguientes fonemas consonánticos finales de palabra: d, o, s, l, r, n y a veces x y z (Alarcos, *Fonología*, p. 129).

5

Si convenimos en que las interjecciones no son partes de la oración, quizá podamos suponer, como muchos hacen, que más bien sean equivalentes de oración. Esta es la teoría de R. Lenz, García de Diego, de la misma Academia, de Bally y, en cierto modo, de Alarcos Llorach. Para no tener que citar la opinión de todos estos gramáticos, me referiré únicamente a la del más autorizado: Ch. Bally. Este extraordinario lingüista sostiene que las interjecciones son verdaderos monore-

mas, palabras-frase, oraciones mínimas. Así, en un párrafo como "Je vise: pif paf, et voilà mon lièvre par terre", Bally afirma que la exclamación pif paf equivale directamente a "deux coups partent" (= hago dos disparos). Al afirmar tal cosa, Bally tiene en cuenta exclusivamente el valor semántico de la interjección pero no su valor gramatical.

En cambio otros muchos lingüistas niegan esta equivalencia oracional de las interjecciones, en mi opinión con todo acierto. Transcribiré algunas opiniones de gran peso. E. Sapir razonaba de la siguiente manera: "Si el involuntario grito de dolor que convencionalmente se representa con ¡ay! se considera como un verdadero símbolo del habla equivalente a una idea más o menos como ésta: siento un fuerte dolor, entonces será igualmente lícito interpretar la aparición de nubes como un símbolo equivalente, portador del mensaje concreto es probable que llueva."⁷

Gili Gaya viene a decir lo mismo: "Es inútil empeñarse en ver en ellas [en las interjecciones] una oración elíptica, una condensación de elementos del juicio que no han estado nunca en la mente del que las profiere." (Cfr. su *Curso superior de sintaxis española*, § 34). En efecto, la expresión oral de una forma interjección no supone la verificación completa de todo el proceso lingüístico; de las cuatro fases esenciales del lenguaje (percepción, elaboración, expresión y audición) deja de cumplirse siempre la de elaboración y en muchos casos también la de audición, ya que las interjecciones son gritos espontáneos que no van dirigidos conscientemente a ningún interlocutor; la misma función de percepción se cumple de manera muy rudimentaria, puesto que nunca llega a convertirse en una percepción reflexiva o apercepción.

Pero los gramáticos que con mayor rigor científico han negado esa supuesta equivalencia oracional de las interjecciones son, indudablemente, J. Ries y K. Bühler. El primero, en su estudio *Was ist ein Satz?*, p. 99, define la oración en la siguiente forma: "Una frase es una unidad mínima del habla, formada gramaticalmente, que expresa su contenido en vista de su relación con la realidad". Y ya sabemos que las interjecciones no tienen forma gramatical, ni sintáctica, ni morfológica ni fonológicamente consideradas. Por eso Ries asegura que las interjecciones y los vocativos son "formas que de ningún modo pueden contarse entre las frases".

Por su parte Karl Bühler defiende una concepción bimembre de la frase (cfr. su *Teoría del lenguaje*, pp. 411-431). Por ello afirma que no es posible confundir esas expresiones incompletas "con la frase plena, o sea, con los diceres insertos sinsemánticamente, y sinsemánticamente completos". También Amado Alonso, en su breve pero magistral *Gramática castellana* (I, § 24), exige que la frase gramatical "esté partida en sujeto y predicado", cosa que de ningún modo se cumple en las interjecciones. De semejante parecer son Karcevski, Galichet y otros muchos lingüistas.

Indudablemente que desde el punto de vista semántico la interjección puede ser considerada como un equivalente de oración, pero no es menos cierto que grama-

ticamente la interjección no tiene valor alguno. La luz verde de un semáforo equivale *semánticamente* a la oración completa "puede usted continuar su camino", pero nadie se atrevería a afirmar que esa luz verde es una oración gramatical. Llegamos, pues, a la conclusión de que las interjecciones no son ni partes ni equivalentes de la oración, y de que, por lo tanto, no tienen relación alguna con la Gramática, por más que en nuestros textos gramaticales se sigan estudiando esta clase de pseudo-palabras.

6

Pero negar a las interjecciones valor gramatical no significa, de ningún modo, negarles valor lingüístico. La interjección nos sirve como vehículo expresivo, luego su estudio corresponde —si no a la Gramática— sí a la Lingüística, ciencia de todos los medios expresivos humanos. ¿Cuál puede ser, entonces, su valor lingüístico?

Ante todo, creo necesario refutar la creencia de que las interjecciones sean restos del primitivo lenguaje humano. Hay quienes opinan que el hombre prehistórico hablaba por medio de interjecciones o vocablos parecidos. Los defensores de esta teoría se basan en la forma monoremativa o exclamativa propia del lenguaje infantil. Tal es el punto de partida de A. Sechehaye (*Essai sur la structure logique de la phrase*, París, 1926). Pero, como bien señala Sapir, "no existe una prueba tangible, ni histórica ni de ninguna otra especie, que demuestre que el conjunto de los elementos del habla y de los procedimientos lingüísticos ha surgido de las interjecciones" (*Lenguaje*, p. 13), por lo cual es completamente gratuito el afán de convertir a las interjecciones en urdimbre inicial del lenguaje.

Puesto que la interjección carece de valor gramatical, su estudio deberá hacerse teniendo en cuenta su contenido semántico, su significado. Las interjecciones indudablemente expresan sentimientos, pero ¿cómo significan las interjecciones? No cabe duda de que su significado es esencialmente *ocasional*, de acuerdo con el claro criterio de Husserl.⁸ En efecto, una interjección como *¡oh!*, *¡ay!* puede expresar, según las circunstancias, dolor, sorpresa, disgusto, terror, etc.

7

Llega el momento de caracterizar a las interjecciones. Me atrevo a insinuar el íntimo parentesco que estos vocablos guardan con el gesto. Quizá se pudiera afirmar que la interjección es la forma gesticular por excelencia del lenguaje hablado. En una frase exclamativa del tipo "¡Ay! ¡Qué susto me has dado!", la interjección inicial no es más que un refuerzo afectivo, carente de valor gramatical, de la peculiar entonación del grupo fónico exclamativo. Una interjección de las que se usan para expresar indiferencia, como *¡pch!*, tiene exactamente el mismo valor lingüístico que el gesto físico con que también se puede significar dicho sentimiento (encogimiento de hombros acompañado de un leve arqueamiento de las cejas y de un lento parpadeo). Teniendo esto presente resulta fácil admitir la interpretación "emotiva" que de

las interjecciones ofrece Sapir: "El sonido emitido al sentir dolor o alegría no indica, en cuanto tal sonido, la emoción; no se pone a cierta distancia —digámoslo así— para enunciar que estamos sintiendo tal o cual emoción. Lo que hace es servir de expansión más o menos automática de la energía emocional."

Esta función de escape de energía física acumulada emocionalmente por causas diversas, que para la interjección señala Sapir, es precisamente la misma que para el gesto indican W. Wundt y G. Maraño. De igual forma que con un gesto de contrariedad "calmamos nuestros nervios", con una exclamación más o menos rotunda desahogamos nuestra ira. Así como un *¡pts!* llamamos la atención de alguien, lo mismo podemos hacer con un gesto de la mano o de los ojos.

En conclusión, creo que las interjecciones, ni como partes ni como equivalentes de la oración, tienen valor gramatical. Su estudio corresponde a la Lingüística general, pero no a la Gramática, ya que esta última no puede extenderse hasta abarcar todos los procedimientos humanos de expresión, sino que sólo debe ocuparse del aspecto *formal* del lenguaje, de acuerdo con el moderno y científico concepto de Hjelmslev. El estudio de las interjecciones debe hacerse, por tanto, siguiendo métodos semánticos y psicológicos, pero nunca gramaticales.¹⁰

NOTAS

1 Como categoría independiente consideraron a la interjección Francisco Sánchez de las Brozas y Gonzalo Correas, entre otros muchos. Sólo Nebrija se atrevió a rechazar esta supuesta categoría de los gramáticos latinos (cfr. su *Gramática castellana*, ed. de P. Galindo y L. Ortiz Muñoz, Madrid, 1946; vol. I, p. 58), anticipándose así a lingüistas contemporáneos, como el danés L. Hjelmslev.

2 Partes de la oración o categorías *funcionales* por cuanto sólo pueden ser determinadas científicamente si se tiene en cuenta su función oracional o sintáctica. Otros lingüistas prefieren denominarlas *especies gramaticales* (cfr. G. Galichet, *Essai de grammaire psychologique*, 2ª ed., París, 1950). Para el concepto, todavía no bien delimitado, de categoría *semántica*, cfr. L. Hjelmslev, *Principes de grammaire générale*, Copenhague, 1928; pp. 170 y ss. Consúltese además Jespersen, *Philosophy of Grammar*, London, 1924; pp. 55 y 237).

3 A. Meillet, *Linguistique historique et linguistique générale*. Société de Linguistique de Paris, 1948, p. 30.

4 Charles Bally, *Linguistique générale et linguistique française*. 3ª ed., Berne, 1950; §§ 175 y 177.

5 Cfr. A. Bello, *Gramát. castell.*, § 78 Acad., *Gramát.* § 175 a y b.

6 Bühler, *Teoría del lenguaje*. Trad. española de J. Marías, Madrid, 1950; § 193. Cfr. también Lázaro Carreter, *Dicc. de términos filológicos*, Madrid, 1953; p. 197. J. Vendryes, *Le langage*, París, 1950; p. 136.

7 E. Sapir, *El lenguaje*. Trad. esp. de M. y A. Alatorre, México, 1954; p. 11.

8 Husserl, *Investigaciones lógicas*. Trad. esp., Madrid, 1929. Distingue entre expresiones objetivas o *necesarias* (las comprendidas sin necesidad de tener en cuenta la persona que se manifiesta) y expresiones subjetivas u *ocasionales* (a las cuales les es esencial orientar su significación actual en cada caso por la ocasión y por la persona que habla y la situación de ésta).

9 W. Wundt, *Elementos de psicología de los pueblos*. Trad. esp. de S. Rubiano, Madrid, 1926; pp. 50 y ss. G. Maraño. *Ensayos liberales. Psicología del gesto*. Col. Austral, pp. 40 y ss.

10 Este breve artículo es un simple adelanto de un ensayo de mayor alcance que, sobre el mismo tema, tengo en preparación.

LIBROS

FRANCIS T. ALLEN, *Principios Generales de Seguros*. Fondo de Cultura Económica, segunda edición, México, 1955. 325 pp.

La falta de seguridad en la vida social y económica que siempre ha sido una de las preocupaciones fundamentales del hombre, se presenta en nuestro tiempo con caracteres cada vez más agudos. De aquí los esfuerzos crecientes por crear organismos, llámense sociedades mutualistas, compañías de seguros o seguros sociales, que tratan de dar una solución, cuando menos parcial, al problema de atender a necesidades o cubrir riesgos que, de otra manera, representarían pérdidas o gastos para los que nadie está normalmente preparado.

En este libro, Francis T. Allen se preocupa por presentar, en forma sencilla y accesible, los principios técnicos que norman el funcionamiento del seguro, principalmente del seguro comercial. Para ello, divide su estudio en veinte apretados capítulos, que nosotros agrupamos en tres secciones para su comentario.

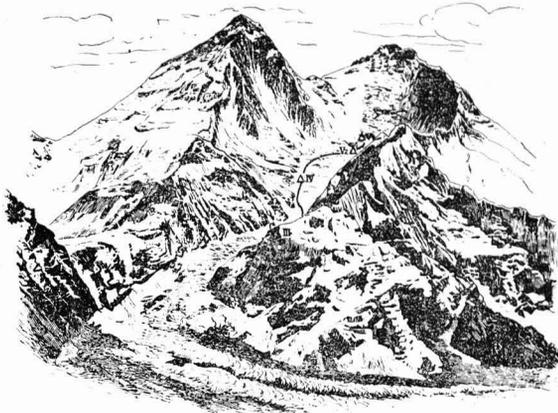
En la primera, a manera de introducción, se empieza a despertar el interés del lector destacando no sólo la importancia, sino también la necesidad del se-

guro basado en la distribución de su propio costo entre todas las personas sujetas a un riesgo, ante las desventajas de cualquier sistema sustentado en la protección del riesgo por cuenta propia. En el capítulo II, se estudia brevemente lo que Allen llama "principios esenciales de los seguros". Aquí se precisan entre otros, los conceptos de "interés asegurable", esto es, la materia objeto del seguro y la aplicación de la ley de los grandes números, o tendencia de un gran número de datos a ajustarse a los resultados previstos por el cálculo de probabilidades, base sobre la que gira toda la estructura teórica del seguro. La aplicación de esta ley ha permitido formular las tablas de riesgos que cubren, dentro de los límites de exactitud del cálculo de probabilidades, el importe de cualquier indemnización que se hubiera de cubrir, y "asegurar", por otra parte, a las empresas comerciales, su prosperidad económica.

Para finalizar lo que hemos llamado primera parte, F. T. Allen, clasifica y define los distintos tipos de seguros y hace una enumeración de las diversas formas que puede revestir una empresa de seguros, destacando la importancia de



◆ MAS ALTO..!



Un incontrolable afán de superación llevó al Sherpa Tensing Norkey a la conquista del Everest, el 28 de Mayo de 1953.

Desde su Fundación, "NOVEDADES" ha procurado alcanzar un sitio de privilegio en el periodismo nacional e internacional. De ahí la preferencia de las familias de México por un diario de seriedad y actualidad reconocidas.

PARA SUS SUSCRIPTORES,

NOVEDADES

EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

ELIGIO COMO

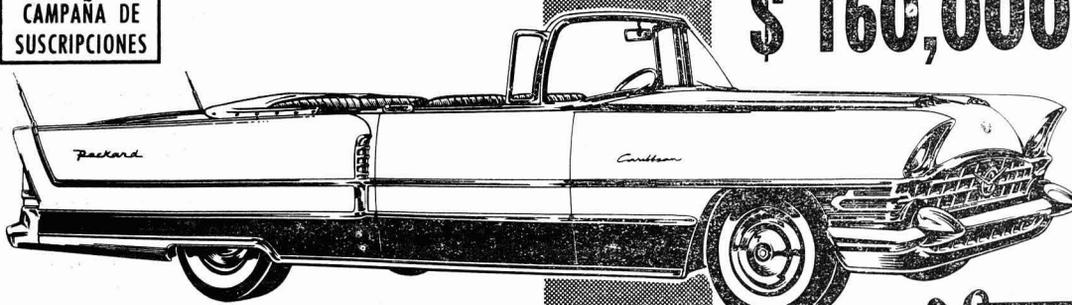
NOVEDADES
26^A
CAMPAÑA DE
SUSCRIPCIONES

er. PREMIO UN SOBERBIO



PACKARD

CONVERTIBLE, CON VALOR DE *Caribbean*
\$ 160,000.00



PACKARD CARIBBEAN, la Cumbre de la
Industria Automotriz de América



**Más y mejores premios para un
mayor número de suscriptores.**

90 PESOS POR 6 MESES

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

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____ Estado _____

(FAVOR DE LLENAR CLARAMENTE ESTOS DATOS CON LETRA DE MOLDE)
¿ES USTED NUEVO SUSCRIPTOR? SI NO

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!

COMPANIA EMBOTELLADORA NACIONAL, S. A.
Embotelladores Autorizados
de

Pida

Pepsi



REG. S.S.A. 16516 A" P-971255

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

**Blancura, Perfume
y Suavidad
con un solo
Jabón Colgate**



DICE *Lucy Gallardo*

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

Compre hoy mismo su perfumado Jabón Colgate.

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



**HECHO CON LANOLINA
Y COLD-CREAM**

13-56

PERFUMADO INTENSAMENTE

EDITORIAL PORRUA, S. A.

ACABAN DE APARECER

HISTORIA VERDADERA DE LA CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA

Por Bernal Díaz del Castillo
4ª edición.

Introducción y notas de Joaquín Ramírez Cabañas
México. 1955

2 Volúmenes. Un mapa.
Rústica \$ 60.00

Empastado en Keratol \$ 75.00

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

E

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA

Por Guillermo Díaz-Plaja y Francisco Monterde

México, 1955. Ilustraciones.
Rústica \$ 40.00

Empastado en tela \$ 45.00

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra
Apartado Postal 79-90. México 1. D. F.

Chocolate

**MORELIA
PRESIDENCIAL**

Antiguo del Asilo de Morelia

ELABORADO Y GARANTIZADO POR

LA AZTECA S.A.

LA FABRICA QUE HA DADO FAMA AL CHOCOLATE EN MEXICO



Delher, S.A.

INSURGENTES 207

BUCARELI Y GENERAL PRIM

ARTICULO 123 No. 62

LA REVISTA
Universidad de México

se encuentra a la venta en las
siguientes librerías:

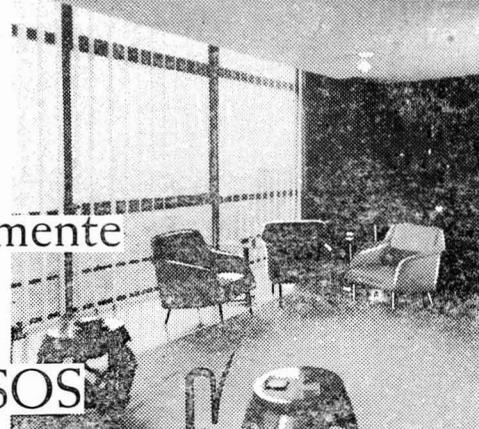
- ATLANTIDA. Balderas N° 36.
BRITANICA. Lerma N° 2.
COSMOS. Cinco de Mayo N° 24-D.
CENTRAL DE PUBLICACIONES. Av. Juárez N° 4.
CRISTAL. Pérgola Alameda.
CHARLES. Av. Insurgentes N° 180.
EMILIO OBREGON. Av. Juárez N° 30.
EDITORIAL POLIS. Pasaje Iturbide.
FRANCESA. Paseo de la Reforma N° 12.
GALERIA, DOLORES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

También en los expendios de revistas.

Vida sólo hay una ...

DISFRUTELA

Vista parcial de los lujosos departamentos del Edificio Guadalquivir.
Como éste, lucirá su Departamento en el Edificio Varsovia.



viviendo
confortablemente
en los

SUNTUOSOS
departamentos

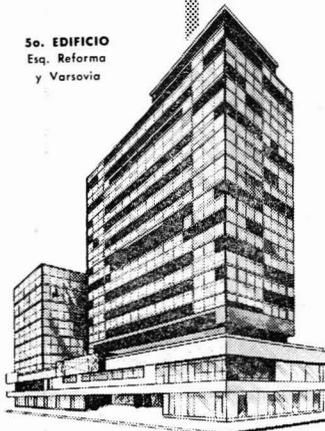
de

Lujo

del Edif. REFORMA Y VARSOVIA en pleno
corazón de la ZONA ARISTOCRATICA ...

A un paso del Angel

So. EDIFICIO
Esq. Reforma
y Varsovia



EN VENTA

DEPARTAMENTOS DE LUJO
DESPACHOS
LOCALES COMERCIALES

¡EXCELENTE INVERSION!

En el Paseo de la Reforma ...
A UN PASO DEL ANGEL ... el valor de la
propiedad raíz aumenta constantemente ...
A LA VUELTA DE POCOS AÑOS SU PROPIO
DEPARTAMENTO DE LUJO ¡VALDRA MUCHO
MAS!

¡OPORTUNIDADES LIMITADAS
HAGA HOY SU RESERVACION!

CONDominio, S. A.
Sólo utiliza en sus edi-
ficios materiales e ins-
talaciones de primerísi-
ma calidad.

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

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

INFORMES: 46-52-60 REFORMA - 503 - 20. PISO ALTOS CINE CHAPULTÉPEC

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

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

Imprenta Universitaria



REG. S.S.A. No. 45731/A P-1731/55 Y PP-1732/55

M-67

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

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

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Justo Sierra 16.

México, D. F.

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

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

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

LIBRERIA
UNIVERSITARIA

Justo Sierra 16

y

Ciudad Universitaria

Libros de reciente aparición

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

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

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

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

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

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

Imprenta Universitaria



UNICAMENTE

CONSERVAS

DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

los reaseguros, o sean los seguros que toman los aseguradores directos para distribuir ampliamente los riesgos contratados.

La segunda parte del libro se dedica a estudiar el seguro de vida. Entre otras cosas, se refiere a los diferentes tipos de pólizas —temporal, de vida entera, dotal, colectiva, etc.; al cálculo de primas, en donde se considera, con base en tablas de probabilidades de vida, la cantidad periódica necesaria que, impuesta a interés compuesto y adicionada del "recargo" que comprende gastos administrativos y ganancias, sea suficiente para cubrir íntegramente los riesgos realizados; a la forma de constituir las reservas técnicas que han de servir de garantía y fondo a las operaciones de las empresas de seguros, y cuya cuantía ha hecho de estas empresas uno de los más importantes centros financieros dentro de nuestra organización económica.

Terminado el estudio del seguro de vida, en la tercera parte del libro se hace una breve revisión de los principales conceptos que informan lo que genéricamente se conoce como seguro de daños: seguro de incendio, seguro contra el robo, seguro de automóviles, seguro de accidentes y enfermedades, seguro de lunas, etc.

En resumen, los Principios Generales de Seguros de F. T. Allen, que editó por primera vez el Fondo de Cultura Económica en 1949 y que ahora se reedita, es un libro que indudablemente facilitará el aprendizaje y comprensión de los principios que norman la organización de las empresas de seguros, que son, por otra parte, instituciones que realizan funciones financieras y sociales de primera importancia en nuestra actual estructura económica.

D. I.

J. A. HAYWARD, *Historia de la Medicina*. (Breviario). Fondo de Cultura Económica. 1956. 321 pp.

Los principios de la medicina se basan en la razón. Todas las personas, sin embargo, se interesan en los temas de la medicina, con sólo que pongan en juego su imaginación. Esto lo comprobó el doctor J. A. Hayward en el éxito que alcanzaron las conferencias que ocasionalmente dio a beneficio del fondo londinense del hospital King Edward VII. Observó que el interés de sus oyentes crecía cuando la conferencia se desarrollaba siguiendo el estilo de un relato. Vió, en fin, que tanto viejos como jóvenes, se entusiasmaron oyendo contar en forma amena lo que él llama "la novela de la medicina".

Esas mismas conferencias, ampliadas por su autor, forman el presente libro. Dividido en dos partes, la primera trata del período precientífico de la medicina; la segunda, que es, con mucho, la más importante, trata del período científico. En él se narra la manera en que la medicina ha hecho adelantos equiparables con los de las otras ciencias en los siglos XIX y XX, y cómo ha utilizado los servicios de otras ciencias tales como la física, la química y la biología.

Aunque en términos estrictos sea difícil dilucidar los límites del período precientífico, al autor le basta situarse a principios del siglo XIX para dar una idea cabal de lo que era la medicina precientífica. En ese tiempo el médico no contaba todavía con medios para diagnosticar ni

para tratar las enfermedades. La cirugía se empleaba casi exclusivamente para amputar miembros. Los hospitales eran círculos del infierno.

Sin embargo, fué a principios del mismo siglo cuando la medicina entró francamente en el período científico. Este cambio se debió a las investigaciones y descubrimientos realizados por una serie de hombres entre los que descuellan Jenner, James Simpson, Pasteur, Lister, Manson, Ross.

En nuestros tiempos la medicina, mediante importantes adaptaciones de las ciencias exactas a sus fines particulares, dispone de recursos maravillosos tales como los rayos X, el radio, las vitaminas, la trasplatación de tejidos, las sulfamidas y la penicilina.

El libro termina con un cuadro casi fantástico donde se esboza lo que en lo porvenir realizará la medicina para bien del género humano.

A. B. N.

ALFONSO MÉNDEZ PLANCARTE, *Cuestiúnculas gongorinas*. Colección Studium, 8. Ediciones de Andrea. México, 1955. 98 pp.

Se trata de una recopilación de artículos periodísticos que se publican en forma de libro, como homenaje en memoria del autor. No es esta una obra capital; pero aun en estas páginas en que Méndez Plancarte sólo intenta hacer luz sobre algunos aspectos secundarios de la obra poética de Góngora demuestra su calidad de humanista, aspectos en los que difiere o que ignoraron los grandes estudiosos del poeta de *Soledades*. El prólogo de Alfonso Junco fue realizado con la simpatía que dicta la amistad.

C. V.

JOSÉ LÓPEZ PORTILLO Y WEBER, *Cristóbal de Oñate*. (*Historia novelada*). Ediciones del Banco Industrial de Jalisco. Guadalajara, 1955. 228 pp.

La novela histórica goza de poco favor en nuestros días, en los que el lirismo narrativo predomina; sin embargo esta novela obtuvo el premio "Jalisco", seguramente por sus méritos descriptivos que la hermanan con la tendencia colonialista, ya que no sobresale por sus cualidades literarias. Personajes, trama y demás ingredientes no alcanzan relieve.

C. V.

HORTENSE POWDERMAKER, *Hollywood. El mundo del cine visto por una antropóloga*. Fondo de Cultura Económica. México, 1955. 356 pp.

Estudia la producción cinematográfica con los mismos métodos científicos que el antropólogo usa para sus investigaciones en las tribus primitivas. El resultado es una extraña analogía que se establece entre civilizados y bárbaros, y que deja mal parado al monopolio que rige al cine norteamericano. Si bien en este texto encontramos verdades conocidas por todos, sus estadísticas vienen a confirmar las ideas vagas que nos formamos desde lejos sobre la estructura y los hábitos de Hollywood. El libro finca una relación de los mitos que elabora el cine y los compara con la realidad social, se aplican con tino los datos de la ciencia al hombre. La parte más interesante es la que se refiere a los tabúes y a los mitos: la superstición, la intransigencia y el puri-

tanismo de Hollywood están al nivel de los sentimientos de los grupos culturales más primitivos.

C. V.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*. Imprenta Universitaria. México, 1955. 312 pp.

Ofrece una visión de lo que ya se ha estudiado y de lo que aún resta por investigar en este período. El libro consta de una serie de tratados y monografías breves fechadas en distintas épocas, sin que por esto pierda armonía el conjunto. El autor presenta sintéticamente los resultados de sus trabajos, y pasa por alto la mayor parte de los instrumentos eruditos que le auxiliaron en su investigación, el carácter valorativo de su obra así lo requería. Este libro se puede dividir en tres partes: literatos, en su mayoría prosadores; revistas literarias románticas, *El Renacimiento* y otras; las ideas estéticas, con un acento sobre las tareas que aún quedan por realizar en la historia literaria de México. José Luis Martínez destaca las figuras de los escritores más conspicuos del XIX, y no pocas veces abre una perspectiva desconocida de un autor que la historia había pasado por alto; en general tiende a poner en su justo sitio a cada uno de ellos.

C. V.

OSWALDO GONÇALVES DE LIMA, *El Maguey y el Pulque*. Fondo de Cultura Económica. México, 1956. 275 pp.

En 1950 vino a México Oswaldo Gonçalves de Lima, profesor de la Universidad de Recife, para llevar al cabo ciertos trabajos relacionados con sus investigaciones acerca de las bebidas fermentadas indígenas. Quería comprobar las afirmaciones del investigador alemán Lindner sobre la naturaleza bacteriana de la fermentación primaria del pulque, particularmente en lo que respecta a la actividad de la "Pseudonomas Lindneri".

Llevando adelante sus trabajos, Oswaldo Gonçalves de Lima llegó todavía más allá de lo que al principio se propusiera; porque a tiempo que realizaba sus experimentos de laboratorio, examinaba cuanto hasta ahora se ha escrito sobre el tema del pulque. No sólo consiguió aislar la "Pseudonomas Lindneri", sino que penetró el significado que tuvo el pulque, en el México precortesiano, como intoxicante propio del rito y como bebida sacrificial. De manera que al final pudo escribir el presente libro, que es un amplio estudio del maguey y el pulque en todos sus aspectos.

La primera parte trata de la naturaleza y características del pulque: sus propiedades terapéuticas, su composición química, su fermentación, su valor nutritivo; y tomando en cuenta semejanzas evidentes, lo coloca entre las bebidas del grupo Soma-Ahoma.

Las propiedades medicinales del aguamiel y el pulque, señaladas en el documento indígena denominado "Manuscrito Badiano", son reconocidas por Clavigero al considerar la conveniencia de su uso como diurético y como remedio para algunas enfermedades del tubo digestivo. La literatura científica le ha conservado este antiguo prestigio hasta nuestros días, no sólo por cuenta de los médicos me-

xicanos: en 1911 Charles S. Dolley escribió sus "Notes on magueys and maguey sap or aguamiel, a therapeutic agent of high value".

En cuanto a la composición química de la savia extraída del maguey, se pone en claro que "contiene como un substrato natural rico en azúcares, prótidos, sales minerales, vitaminas, y los llamados 'factores de crecimiento', las condiciones indispensables al desarrollo de los microorganismos". De aquí que tengan tanta importancia las investigaciones efectuadas en el campo de la microbiología por el profesor Linder, del Instituto de Fermentaciones de Berlín, que al final aisló y describió una bacteria del género "Pseudo", conocida con el nombre específico "Lindneri", por su descubridor.

Refiriéndose a esta bacteria descubierta en el jugo del maguey, el profesor Lindner escribió en 1932: "En el transcurso de dos días puede suministrar hasta un 10% de alcohol puro en una solución concentrada de azúcar... Por lo tanto, hace competencia a las levaduras más intensas, y derrota a todas las bacterias de fermentación conocidas."

En lo que atañe al valor nutritivo del pulque, se mencionan los resultados de las investigaciones de G. Massieu H., O. Aguirre M. y R. O. Cravioto. Se encontró tan alto promedio vitamínico en dicha bebida, que se consideró que "puede ser un aporte apreciable dadas las grandes cantidades que de esta bebida ingieren ciertos grupos de mexicanos, que no incluyen alimentos de origen animal en su dieta".

Para colocar el pulque entre las bebidas del grupo Soma-Ahoma, el autor reconoce la equivalencia del "kwass" con las bebidas débilmente alcohólicas de los trópicos—incluso el aguamiel y el trachique—, concediendo capital importancia a la actividad de la población bacteriana en su fermentación. De donde, por conducto microbiológico, se establece conexión entre el "soma" hindú y el "octli" mexicano. También existen otras conexiones entre el "soma" y el "octli": "Soma", en la literatura hindú posvédica, es la luna; y el pulque tiene por símbolo a "tochtli", el conejo, el animal que fue arrojado a la faz de la luna. Además, tanto una bebida como otra, tuvieron carácter social y religioso, ya que ambas se emplearon en ceremonias rituales.

"Si se quisiera definir al pueblo mexicana—en la fase que corresponde a la capa mítica del período 'Huitzilopochtli'—por un elemento de cultura sacado del dominio etnobotánico", dice Gonçalves de Lima, "había de convenirse en denominarlo una 'civilización del maguey'." En efecto, el maguey no sólo producía bebida y alimento, sino también la materia prima para hacer alfileres, agujas, papel, sogas, techos... Pero ninguna especie de maguey, sino las que suministran el necutli, merecieron la veneración de los antiguos pueblos indígenas. Para las tribus nahuas el descubrimiento del necutli convirtió cada maguey pulquero en una fuente de vida abierta por obra de los dioses en medio de las tierras hostiles que atravesaban.

Sin embargo, el necutli no fué propiamente un regalo de la naturaleza, sino que su obtención se logró por medio de una

técnica aprendida a costa de larga experiencia. Y todavía hubo que descubrir el "inoculum" que los transformara en pulque: las raíces que se llamaron "ocpatli", gracias a las cuales se conseguía que el aguamiel fermentara. De no ser por la acción fermentadora del "ocpatli", la savia del maguey nunca habría alcanzado la importancia sociorreligiosa de que dan cuenta los manuscritos indígenas.

En la segunda parte de este libro el autor se interna en el intrincado mundo pictográfico mexicano, a fin de recoger cuanto testimonio contribuya a poner en claro la importancia del pulque en su carácter de elemento cultural del pueblo azteca. El mismo autor declara que su estudio está trazado sobre el siguiente plan: a) el descubrimiento del maguey, la extracción del aguamiel y la invención del pulque como bebida; b) el maguey y el pulque en el panteón azteca; c) el maguey como planta tribal y como símbolo en los jeroglíficos mexicanos.

El primer códice examinado, de acuerdo con dicho plan, es el de Boturini. En él aparecen las fechas del plantío del maguey y de la elaboración del pulque, durante la estancia de los aztecas en Coatitlán; el año 239 de nuestra era. Pero esta fecha no es definitiva. Indudablemente el pulque ya había sido inventado con anterioridad por otros pobladores de la altiplanicie, como lo da a entender el Códice Chimalpopoca al relacionar con esta bebida la ruina de Quetzalcóatl.

Allí se cuenta cómo los tres demonios llamados Tezcatlipoca, Ihuimécatl y Toltécatl, se confabularon contra Quetzalcóatl porque se negaba a hacer sacrificios humanos; cómo, fingiéndose sus amigos, lo hicieron emborracharse con pulque, bebida que él no conocía. Así lograron perderlo; porque al recobrar el juicio Quetzalcóatl, avergonzado de las iniquidades que había cometido, huyó hasta la orilla del mar, donde él mismo se prendió fuego.

Sahagún, por su parte, relata en su "Historia" la tradición que atribuye el descubrimiento del pulque a una mujer: Mayáhuel. Con ésta colaboraron Patécatl, Quatlapanqui, Tlilhua, Papáztac y Tzocaca. Pero Mayáhuel tuvo importancia tan principal, que más tarde fue divinizada, y, por último, acabó por constituir el símbolo del maguey.

"El pulque, como bebida sagrada", dice el autor de este libro, "fue el licor sacrificial de las fiestas de la cosecha y sirvió, asimismo, de estimulante en las luchas entre los guerreros prisioneros y sus vencedores, en la piedra de sacrificio de Tenochtitlán, ofreciéndose a las víctimas antes de la pelea cruel y de la muerte fatal, y brindándose a los 'tlamacazpe', en su oficio de abrir, al final, los pechos de los guerreros dominados. Fue el 'teuchuctli' o 'teoctli', el pulque divino, a que Alvaro Tezozómoc se refirió al narrar las hazañas crueles de Moctezuma". Las relaciones del maguey con los dioses son reveladas por los códices figurativos, que abundan en informes sobre "el complejo mundo ideológico de los nahuas".

El códice Magliabecchi presenta como de golpe a la multitud que forman los dioses del pulque. Doce son los que allí se exhiben; pero ha de entenderse que

sólo son los principales, ya que en conjunto reciben el nombre de "centzontotochtin"; esto es, "los cuatrocientos conejos". Por otra parte este nombre da claro indicio de sus conexiones con las faenas agrícolas, si se considera, de acuerdo con Seler, que el conejo valió como imagen de los dioses de la tierra.

Carácter sobresaliente en la actitud del indígena hacia el maguey y el pulque, son las conexiones que a su influjo establecía entre las entidades aparentemente más apartadas. Así, por ejemplo: Mayáhuel, la diosa del maguey, planta que es fuente de vino y alimento, tiene una identidad que a veces se confunde con la de Chalchiuhtlicue, la diosa del agua. Mayáhuel se representa sentada dentro del maguey, amamantando a un niño o a un pez; y en igual forma aparece Chalchiuhtlicue en el códice Fejérvary-Mayer.

El agua establece vínculos entre el maguey y la luna. Según una creencia indígena, la luna es un recipiente de agua, y en el plenilunio, muestra en su superficie unas sombras que remedan la forma de un conejo. Ahora bien; el dios del maguey es el conejo; y, por otra parte, el cuarto creciente es símbolo de todos los dioses del maguey.

Otras deidades que tienen que ver mucho con el maguey y el pulque, son, entre las más importantes, Xochipilli, "Príncipe Flor", el dios del placer y la frivolidad; Xochiquetzal, la diosa del amor y de la primavera, y Tlazolteotl, la vieja devoradora de torpezas, como consta en el "tonalámatl" de la colección Aubin.

Mayáhuel se identifica también con Xochiquetzal, por medio de la idea de flor: flor es el imperio de Xochiquetzal, y flor es el origen del necutli. Por eso en los manuscritos del grupo Borgia, Mayáhuel aparece con la nariguera de Xochiquetzal. Además, en el códice Borbónico, la diosa del maguey usa el ornato propio de Tlazolteotl, Madre-de-los-Dioses (la diosa de la tierra).

El autor del presente estudio trata luego a fondo y detalladamente el maguey en su aspecto de planta tribal y en su significado como símbolo en los jeroglíficos mexicanos. Y examinando el contenido del códice Xólotl, demuestra que estaba muy lejos de ser oprobioso el pulque, la bebida que en las ceremonias rituales se confundía con la sangre ofrendada a los dioses, y que en su uso profano se consideraba como un regalo digno de ser presentado a los reyes.

"Prohibido, sí, fue el abuso de él", dice, "el uso desordenado, que pudiesen hacer de él hombres o mujeres livianos, los que fuesen incapaces de detenerse en 'la cuarta copa', como lo fue Cuextécatl, el rey de la leyenda mexicana recogida por Sahagún".

"El pulque, aun entonces", dice Gonçalves de Lima refiriéndose a los tiempos de que guarda memoria el códice Xólotl, "seguía siendo lo que los viejos códices y la antigua tradición histórica enseñan: una bebida de los guerreros valientes, de los jefes, de aquellos que jamás ceden por temor, de aquellos que echan en juego sus cabezas y sus pechos", según el informe indígena más auténtico".

JUAN LUIS MANEIRO-MANUEL FABRI, "Vidas de Mexicanos Ilustres del Siglo XVIII"; traducción del latín, prólogo y notas de Bernabé Navarro B. Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, Biblioteca del Estudiante Universitario. México, 1956. 247 pp.

Este libro incluye cinco de las biografías escritas por Maneiro y Fabri para ensalzar a sus hermanos de religión, víctimas de las consecuencias que trajo consigo el conflicto entre el "despotismo ilustrado" y la Compañía de Jesús.

Los Jesuitas mexicanos pagaron por culpas ajenas. Ellos no se ocupaban en política ni sacaban provecho de ricas operaciones mercantiles; pero de todos modos fueron abarcados por la orden de destierro dictada por el rey contra los miembros de la Compañía que se hallaran en cualquiera de los dominios españoles. Estas "Vidas", lo mismo que las principales obras de los grandes jesuitas mexicanos del siglo XVIII, fueron escritas en Italia. Hijas del destierro fueron

la "Historia Antigua de México", de Clavijero; las "Instituciones Teológicas", de Alegre; el "Poema de Dios y de Dios-Hombre", de Abad; "El Paseo Campesino por México", de Landívar.

Parece como si en estos hombres el dolor inmerecido actuara como un incentivo para las facultades creadoras del espíritu; y hasta puede considerarse que necesariamente el injusto destierro tuvo que desempezar dicha función. Escribiendo en Europa y para los europeos, que poseían vagas y contrahechas nociones de América, ellos hubieron de asumir la responsabilidad de dar a conocer al mundo lo que era la cultura de su patria. Cómo supieron cumplir con esta misión, consta en las biografías que escribieron los padres Maneiro y Fabri.

En este libro aparecen las vidas de Rafael Campoy, Agustín Pablo Castro, Javier Clavijero, Diego José Abad y Francisco Javier Alegre. Los autores dieron a estos escritos un claro tono de elogio, lo que no es de extrañar, ya que el objeto principal que perseguían era celebrar a los biografiados.

"El sentimiento y el afecto por sus compañeros, hermanos mayores, así como el recuerdo de la patria, los hace escribir párrafos de una delicadeza e intimidad extraordinarias", hace notar Bernabé Navarro B. "Especialmente tienen esta característica los pasajes en que se describen los varios infortunios de Campoy, desde su infancia hasta la muerte; el exordio, la muerte y la apología final le la vida de Castro; en la de Clavijero, los sinsabores por sus nuevas ideas filológicas, su amor por los indios, el epílogo; en Fabri, por su parte, la descripción de la agonía de sus dos biografiados, la exposición final sobre la fe y religiosidad de Alegre y la despedida a Abad ante su tumba."

Las presentes "Vidas" son de gran valor para el estudioso de la cultura del Siglo XVIII, que en ellas hallará tan fieles referencias como pueden darlas quienes compartieron, aunque modestamente, el fecundo y doloroso destino de los grandes jesuitas mexicanos.

A. B. N.

BALADA CRUEL DE EUGENIO IMAZ

Por Max AUB

EL pelo lacio, la voz grave, la mirada clara:

—¡Hola!, ¿qué hay?

No hay nada. Una mesa pequeña en la redacción de "Cruz y Raya". Una mesa pequeña en el "Fondo de Cultura".

El solar, frente a la ventana, del tercer trozo de la Gran Vía. El "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías". Bergamín, palo bergante, habla de toros con Cossío; de Lope, con Montesinos. La "España Sagrada", en un estante, todo pergamino. Eugenio, en su mesa pequeña, haciendo de partero, casi de portero.

Zubiri se transforma en Juan David García Bacca. París y Bergamín se pierden, de canto, en la lejanía. Atraça Juan Larrea. Tal vez los vascos no pueden vivir sin una fe, y sin barcos.

De esa cuaderna sale "Cuadernos Americanos". Eugenio Imaz con su nada alemana a cuestras se queda en su mesa pequeña, haciendo de partero, casi de portero, sin fondo: "Esto, sí; esto, no"; agrio limón del inglés al español, agrio limón del alemán al español?, agrio limón del francés al español.

El pelo lacio, la voz grave, la mirada clara:

—¡Hola!, ¿qué hay?

No hay nada.

Luego se va a Caracas, y como se fue vuelve. Ya no hace pie. Tal vez los vascos no pueden vivir sin unos barcos, sin una fe. El mundo se les vuelve signo esotérico. Ya todo son señales de ahogados. Eugenio sigue en su mesa pequeña de partero dando luz a lo de los otros; vasco rubio y terco, con su pelo noruego, traduciendo: esto es esto y lo otro. Agrio limón del alemán al español. De tanto dar lo suyo y lo de los demás acaba ahito en la orilla del mar.

Una vez perdido el pie, ¿para qué? Tal vez los vascos no pueden vivir sin una fe, sin unos barcos.

—¡Hola! ¿qué hay?

No hay nada. Una mesa pequeña y los diccionarios arios donde están todas las palabras para nada. ¿Entonces para qué vivir frente a una mesa pequeña y traducir la nada en nada, perdido el pie?

Cuando sabe uno tanto y de tantos cansa hacer de partero, casi de portero. Lo mejor es mandarlo todo al demonio. Ya todo son señales de ahogados, pañuelos agitados por tristes y solas manos. Cada vez hay un pañuelo menos sobre un mar de plomo donde naufraga el barco vasco, con su bandera de hoja de

lata en la popa, en la que se lee, despintada, la sola palabra "España". Unas olas suaves alrededor del casco y un poco de espuma blanca. La mar está tranquila. Ya no hay nada. Sólo queda una mesa pequeña, unos diccionarios: "Esto sí, esto no. ¡No, hombre, no!"

El pelo lacio, la voz grave, la mirada clara:

—¡Hola!, ¿qué hay?

No hay nada. Sólo cantar, de cuando en cuando, bien comido, entre cuatro amigos, aquello de:

Toca este vals,
Conchita,
toca este vals precioso,

antes de volver a su mesa pequeña a revertir la nada alemana a la nada americana, perdido el pie de España. Los vascos para vivir necesitan una fe y unos barcos y no una mesa pequeña de portero o de partero. Y la gran voz de su pueblo clamando en el viento.

Eugenio, otro de los que, por el viento, no descansa en paz; agrio limón de nuestro tiempo. Viejo San Sebastián traspasado.

(Traspasado, ¿a quién?)

El rubio pelo lacio, la voz grave, la mirada clara:

—¡Hola!, ¿qué hay?

Con ansia, tendido hacia fuera, deseoso de ver más allá. Por eso te apresuraste. Como dicen aquí, en México: "El que sabe, sabe."

Por no decir, callaste. Moriste preso, de prisa, cogido entre tu prisa, el miedo y el medio.

Adios, viejo; como dicen aquí, en México: "Nos vemos."

¿Para qué seguir? No hay novedad: aquí acabada esta mala balada de Eugenio Imaz, que —más, menos, más— podría ser la de José María Quiroga Plá, la de Ramón Iglesia, la de Juan Chabás o la mía. Todos teníamos —más, menos, más— idéntica edad.

Juntos nos echó España al mundo, desnudos.

Saldrás de cualquier cuartucho, donde seguirás traduciendo, nos tenderás la mano, preguntando con cierto despego:

—¡Hola!, ¿qué hay?

JEAN LOUIS BARRAULT Y LA PANTOMIMA

(Viene de la pág. 26)

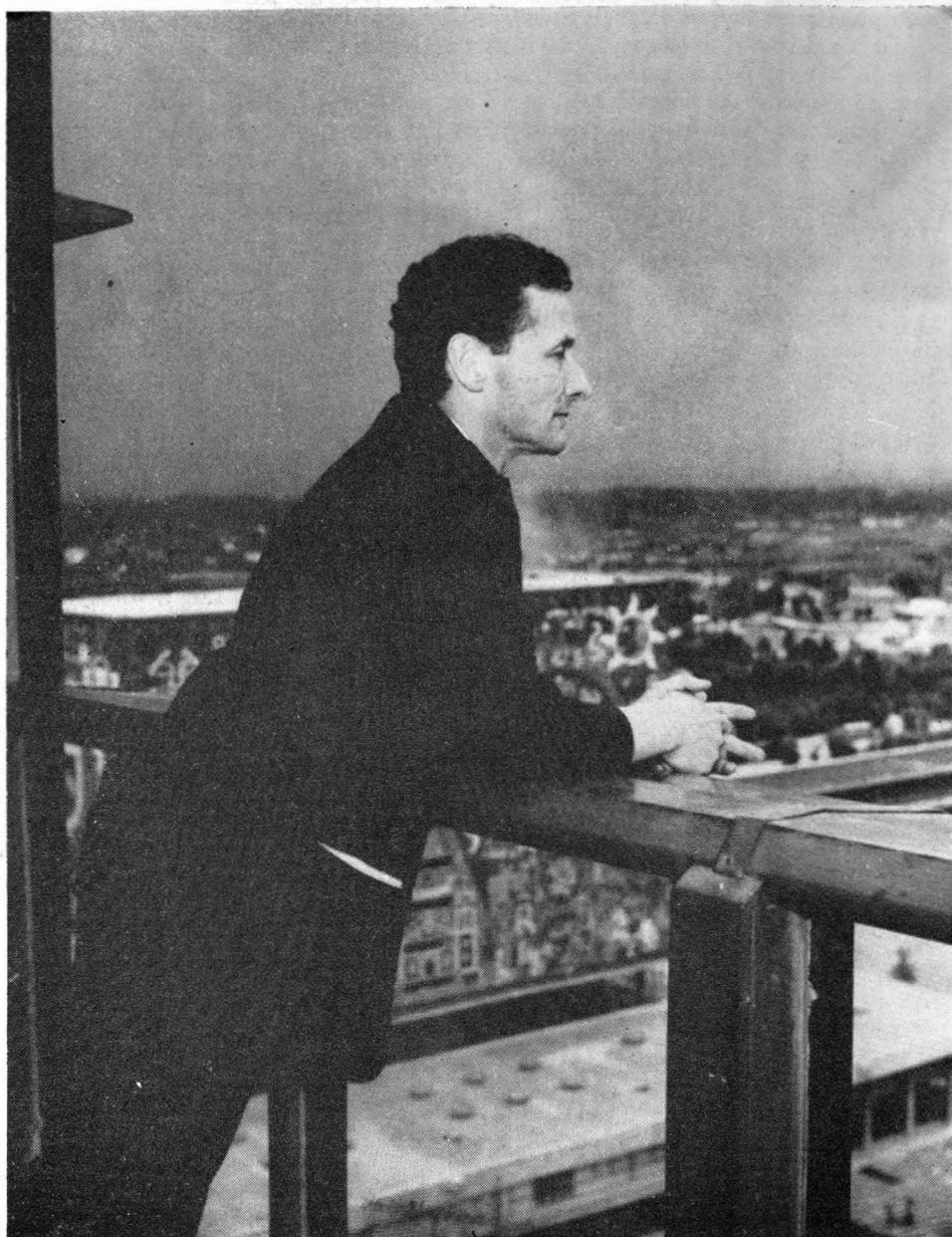
del pobre Baptiste, que pasa unas hambres enciclopédicas y trata de robar algunos trozos del alimento de su patrón. Ya hemos dicho que no sabe resistir: por estar al lado de la bella es capaz de convertirse en cochero y hasta en caballo del carruaje. Es capaz incluso de matar. He aquí un inocente, el más inocente de los seres que pisan la tierra, convertido en un asesino: por entrar al baile de la Duquesa, por obtener un frac —tenía que ser un frac blanco—, Baptiste mata al larguirucho ropavejero. Y luego, en pleno baile, ya vencido Arlequín y ganado el amor de la coqueta, Baptiste tendrá muy poco tiempo para saborear su victoria. Como el fantasma del Barón de Cawdor ante Macbeth, el ropavejero —atravesado el pecho por la espalda— viene a destruir toda la ilusión de Baptiste; le quita el traje, y el ingenuo usurpador se derrumba. Baptiste ya no es nadie; sólo le queda, en último gesto de dignidad, arrancarse del pecho el corazón y ofrecerlo a su amada. Luego, como en una pesadilla, el ropavejero le obligará a bailar una danza espantosa. Pero todo ha sido un mal sueño. Lo único cierto es que la bella no se mueve, y que Baptiste estará siempre, silencioso y triste, pegado a su pedestal.

Barrault no necesita siquiera reproducir fielmente los gestos. Le basta con iniciarlos, con sugerirlos. Estos gestos apenas esbozados tienen la misma fuerza expresiva que esos dibujos de Picasso hechos con unas cuantas líneas nerviosas, admirablemente sencillas. En ambos artistas, en Barrault y Picasso, está presente esa amorosa atención surgida del éxtasis, y más vital que toda copia naturalista.

Un sólo gesto de transición entre la comedia y la tragedia, entre la alegría y el miedo, entre el amor y la ira. Jean-Louis Barrault crea mil objetos invisibles entre sus manos, recorre kilómetros sin desplazarse un centímetro de su lugar, persigue mariposas cuya existencia nos ha hecho creer. La blancura de su rostro tiene sucesivamente el color de todas las pasiones; haciendo temblar sus largos dedos cerca del rostro, nos hace ver lágrimas. Cuando se encoge de hombros o se desparrama con su larga blancura en el suelo, mostrando la negra desgarradura de su boca, Baptiste-Barrault está compartiendo su corazón con el público.

Esa figura irreal que gesticula en el escenario es una creación del amor, esencia del arte. Jean Gaspard Baptiste Debureau —que murió a consecuencias de una caída por un escotillón, en una de sus actuaciones—, Grimaldi —que desde su lecho de moribundo lamentaba no poder divertir más a la gente con sus cabriolas, bufonerías y furias— y, en fin, Max Linder —que poco antes de suicidarse reconoció con tristeza la superioridad como mimo de Chaplin— sabían bien cómo se cumplía ese amor. Es ese el impulso secreto que desmiente a los que creen que existe un arte gratuito.

El arte mímico de Barrault nace, según él mismo ha escrito en alguna parte, *par amour pour toute cette humanité, pour toute cette vie qu'on peut recréer*. Agradecemos que un artista de nuestro tiempo esté animado por este espíritu.



El actor contemplando la Ciudad Universitaria



JEAN LOUIS BARRAULT en el Auditorio de Medicina, Ciudad Universitaria.