

UNIVERSIDAD de México

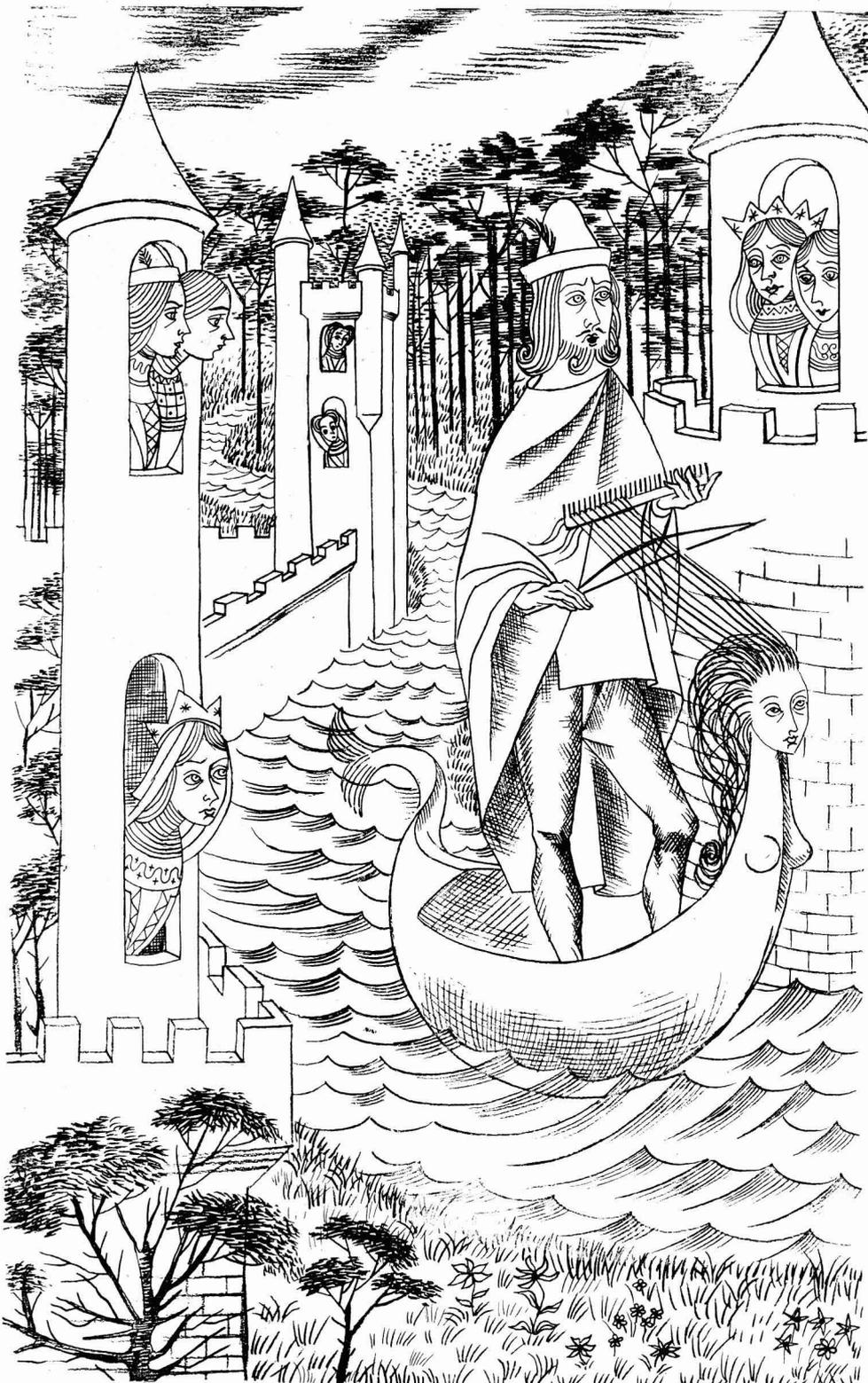
VOLUMEN XII • NUMERO 2

MEXICO, OCTUBRE DE 1957

EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

POESIA Y PUEBLO



El rapsoda, dibujo de Remedios Varo

Por Ramón XIRAU

LA POESÍA es participación, comunión del poeta con el mundo, comunión del hombre con el poeta, comunión de los hombres entre sí. El poema, resultado de la creación interior, no es un objeto. Es un punto de referencia. En él se miran los mundos interiores del poeta, del lector, del pueblo. Porque en el poema reflejamos nuestras semejanzas y nuestras diferencias, nuestra variable y diversa sensibilidad. Espejo transparente, cada quien ve en el poema sus propios sentimientos; viaje a través del espejo, los sentimientos de quien supo escribirlo. Así la universalidad del poema es inversa a la universalidad de la lógica. La primera tiene su raíz en la ambigüedad; la segunda, en la identidad. Una proposición lógica adquiere valor universal cuando quien la piensa coincide con otros que la hayan pensado o dicho. Una frase poética tiene valor universal por su forma múltiple de afectar a quienes la perciben. Los triángulos no dejan de ser triángulos por ser azules. El color, el matiz, la delicada variedad de reminiscencias que el poema sugiere son parte de su textura comunicativa. Un poema, una obra de arte, tendrán más valor cuando de más diversas maneras sus semejanzas sean percibidas diferentemente. Los ejemplos abundan. *La Divina comedia* no es ni el poema didáctico que se proponía escribir Dante, ni es un resumen imaginativo de la *Summa* de Santo Tomás. Ni el *Quijote* es una crítica de la novela de caballerías. El *Quijote*, además de ser ya por lo menos doble para Cervantes, es el de Unamuno, el de Ortega, el nuestro. Nos pertenece a todos. Y no sólo nos pertenece porque podemos identificarlo con el mismo símbolo constante. Si así fuera todo el *Quijote* se reduciría a una proposición de lógica simbólica. No sería difícil tomar un símbolo para el sujeto *Quijote* y aplicarle un exacto predicado formal. El *Quijote*, Homero, Eliot, Cézanne, Mozart, Ronsard o Grünewald admiten un número indefinido de predicados, un número indefinido de participaciones. Esta comunidad de diferencias es precisamente aquello que acerca la obra de arte a la religión. Como ella nos ata, nos liga en una comunidad de seres vivos. Esta comunidad es lo que llamamos pueblo.

SUMARIO: *Poesía y pueblo*, por Ramón Xirau • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Tres poemas* de Luis Cernuda • *El hijo*, por Tomás Mojarro • *Guillaume Apollinaire*, por Jean Pierre Berthe • *El muerto*, por Huberto Batis • *Un aspecto del antagonismo de Unamuno y Ortega*, por Hugo Rodríguez Alcalá • *Carta de Inglaterra*, por Irene Nicholson • *Artes plásticas*, por Justino Fernández • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *El cine*, por Antonio Montaña • *Teatro*, por Juan García Ponce y José Luis Ibáñez • *Libros*, por Hugo Padilla, Arturo Cantú, Alberto Bonifaz Nuño, Eduardo García Máynez C., César Rodríguez Chicharro y Juan Comas • *Dibujos* de Remedios Varo y Juan Soriano

“Los músicos han abierto el camino a los poetas”, decía Croiset. Y es probable que la poesía empezara por ser palabra cantada. Ya en tiempos de la épica griega la lírica era un hecho. “Durante un día entero los hijos de los Aqueos cantaron para hacerse propicios a los dioses” (*Iliada*). Y la épica misma la recitaban por los confines de Grecia los rapsodas y los aedos. De esta comunidad entre la poesía y la voz, el himno y el canto, quedan aún claras reminiscencias en Safo, maestra en Lesbos de música y de poesía y vagos recuerdos en el Platón que, en *La república*, hace de la música —armonía del alma— el complemento educativo natural de la gimnasia — armonía del cuerpo. Canto de las estrellas o melodía de los números, Grecia nos revela que la poesía nació de la íntima necesidad rítmica de toda alma que pretenda alcanzar el equilibrio. Toda alma. La poesía griega no fue, más que en tiempos decadentes, propiedad de clase social cerrada. Fue labor común. La *Iliada*, la *Odisea* son el canto que el pueblo dirige al pueblo; Safo, toda “deseo y ardor”, habla para las mujeres de Lesbos (“digo que el porvenir se acordará de nosotros”), habla para los hombres y las mujeres de hoy.

En los pueblos primitivos la poesía es una forma vital de la expresión. En el Oriente y especialmente en Japón y en China, la poesía era un modo de vida, como podía serlo el arte del arquero o del minucioso pintor de paisajes sin fondo. La poesía no estuvo separada del pueblo y fue moral y fue cívica y fue religiosa y sensual y contemplativa: imagen del hombre. La intención catártica de la tragedia griega no es sino una imagen de esta primitiva y primigenia comunidad entre los hombres. Ni Esquilo, ni Basho, ni Tirteo fueron especialistas. Ni lo fueron los primeros escritores épicos y líricos que poblaban la Edad Media. Tan sólo en Roma el poeta parece especializarse. Y la poesía pierde su vigor porque se hace razón y fin de sí misma. La nueva Roma que fue la Francia de Boileau y de Malherbe —Roma empobrecida— sabía distinguir claramente entre el poeta, fabricante de versos según receta, y el lector, el dramaturgo y el público. Para Boileau, y más recientemente para Valéry, la poesía es soledad porque no implica una verdadera e íntima participación, una real simpatía construida sobre las no menos reales diferencias. España e Inglaterra fueron, aun en sus tiempos más clásicos, muestra viva de la comunidad entre el poeta y el pueblo. Lope hablaba “en necio” y se dejaba “llevar de la vulgar corriente”. También Góngora y Ben Johnson y Shakespeare y Cervantes. A veces literatura para el pueblo, a veces literatura del pueblo, a veces literatura que habla del pueblo, en todo caso comunidad entre el artista y su público, entre el público y su artista.

En América es sintomática de esta relación pueblo-poeta la épica gauchesca. Ascasubi, Estanislao del Campo, Hernández, son pruebas de personalidad culta que se somete al lenguaje del pueblo que, según expresión del propio Hernández, se empeña “en imitar”. El Güiraldes intelectual es también el de *Don Segundo Sombra* y el propio Borges, tan distante del sabor popular en la mayor parte de sus obras, no ha relegado al olvido el “fervor de Buenos Aires”, los temas que tocan de cerca al pueblo argentino, ciudadano aquí más que campesino.

En la literatura mexicana el problema es delicado. Los pintores se han acercado al arte popular ya sea cuando tratan de pintar para el pueblo ya cuando pintan siguiendo la sensibilidad del pueblo. Silvestre Revueltas, como Falla y Villalobos, incorpora a su sabiduría técnica los ritmos y las melodías populares. ¿Qué sucede con la poesía? Hay que preguntarse primero qué sucede en la literatura.

Se ha dicho que la literatura indígena tenía los mismos derechos para ser considerada como la raíz de la literatura mexicana que la literatura latina. Si ello no es del todo exacto por lo que toca a la lengua que usamos, sí puede serlo en muchos casos como antecedente de un espíritu, de un estado de alma aún vivo y latente en las letras de México. La literatura indígena, tanto en su rama mesoamericana como en su rama mexicana —el término es aquí vago e impreciso— fue una literatura del pueblo. Como la primera poesía griega, fue poesía cantada. Tal vez como la poesía de todos los pueblos en el comienzo heroico de su desarrollo. En ella encontramos principios de teatro, bailables ejecutados en ocasión de fiestas

religiosas o profanas. Ligada a la religión y al ritual del pueblo, es una poesía en la que participan pueblo, sacerdotes y nobles. La lírica fue, como la épica, de raíz religiosa. En la poesía participaban todos. “Al valor literario “agrega” el de documentos netamente populares” (Garibay).

Llegada la Conquista, México contó con tres tradiciones épicas: la épica indígena, las crónicas —ya sea escritas desde el punto de vista español, ya indígena— y la crónica vivida —“Amadises de América” los ha llamado Ida Rodríguez Prampolini— de los conquistadores y misioneros. La labor de los españoles fue doble: tratar de interpretar al pueblo que descubrieron y participar, escribiendo en lengua indígena o en lengua española, en la evangelización de los pueblos de la Nueva España, mediante el uso del teatro, la poesía o el discurso. Un nuevo tipo de participación hacía entrar en relación al pueblo y al escritor, al misionero y al converso. Pero esta literatura popular no fue más que una de las direcciones (sí, la más viva) de esta primera literatura, de este primer contacto. Los poetas, especialmente ellos, se separaron del pueblo, y los varios intentos de épica hispano-mexicana, desde *Nuevo Mundo* y *Conquista* hasta la *Cortesiada* fracasaron sin dejar huellas vivas. México no tuvo una *Araucana* porque no tuvo un Ercilla que, sabiamente, supiera colocarse en el espíritu de los conquistados.

Es verdad que muchos de los poetas cultos de la Nueva España usan a veces un vocabulario hecho de términos propiamente indígenas. Ello no indica siempre una compenetración con el mundo indígena sino más bien una curiosidad algo exterior, sorpresa y pintoresquismo. Se ha podido decir, en una inducción tal vez precipitada, que la poesía mexicana de la Colonia regresa a las tradiciones medievales. Es tan sólo verdad en parte. Lo es para aquellos poetas que, misioneros, quieren convertir al pueblo. No lo es para la línea de poetas cultos que, de Terrazas a Balbuena, tiene presente el Renacimiento en su espíritu. Ninguno de ellos logra acercarse definitivamente al pueblo de México. Y ello es natural. México tal como lo entendemos a partir de la Independencia, no está todavía formado. Hasta que se amalgamen las diversas tendencias que tienen que formar la nacionalidad mexicana, y si exceptuamos a la poesía catequística importante como obra social y religiosa, los poetas cultos siguen en una tradición propiamente hispánica. Muchos de ellos parecen ver a México casi tan distante como Descartes que, para expresar casi imposibles lejanías, mencionaba a “la China y México”.

No es posible analizar aquí todas las tendencias de la poesía mexicana. Dejemos que nos ilustren algunos espíritus que, en cuatro poemas, nos den una síntesis del tiempo en que vivieron: el *Primer sueño*, de Sor Juana; *Idilio salvaje*, de Manuel José Othón; *La suave patria*, de López Velarde y *Muerte sin fin* de José Gorostiza.

La obra de Sor Juana tiene múltiples intenciones, varias perspectivas dentro de un estilo que, en más o en menos, está siempre vinculado al culteranismo. Una parte de sus obras está dirigida al pueblo. Consta, sobre todo, de villancicos y de un auto sacramental. Otra parte considerable de su creación, dirigida a un público más limitado, la constituyen sus obras de corte: las dos comedias de enredo y no pocos de sus poemas de ocasión escritos a los

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.

Jefe de redacción:

Juan Martín.

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, 10° piso,

Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

PATROCINADORES

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



"forma vital de la expresión"

grandes de la Colonia con diversos motivos: cumpleaños, fiestas, matrimonios, nacimientos. Entre sus romances y sus sonetos y sus lirás más personales, algunas destacan como extremo de culteranismo. Pero el culteranismo de Sor Juana plantea un problema, muy ligado al de su propia vida: su filosofía, difícil a veces en la expresión, bastantes veces banal en su contenido, vive de una constante pasión, una recatada "llama de amor viva". Para Sor Juana el amor no fue ni un juego ni una ignorancia. Sólo quien haya sentido el amor puede hablar de él lapidariamente:

*¿Hay celos?: luego hay amor;
¿hay amor?: luego habrá celos.*

Pero sabemos también que este amor suyo fue ausencia. Muchas veces se repite la palabra en los títulos de sus poemas. Siente "el triste acento" de sus "esperanzas en el viento". "Expresa sentimientos de ausente":

*Si ves el ciervo herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita
no en el alivio, en el dolor me imita.*

Esta ausencia, cuyas raíces vitales ahora no nos importan, se proyecta a la totalidad del mundo de Sor Juana. El mundo se le convierte en "engaño colorido" y los artificios de la razón humana en "falsos silogismos de colores". Únicamente el intelecto, ardiente y vivo, adquiere pleno poder. Y si hubo, como parece evidente, amor de Dios, el amor de Sor Juana fue un "amor intelectual", como el de aquel apasionado y amoroso racionalista que fue Espinoza. Expresar la renuncia al mundo y, a la vez, asumir la fuerza del intelecto lógico, eran problemas vitales para Sor Juana, tan vitales que necesitaba vivírselos interiormente, callarlos en público y decírselos a sí misma, ya sea pensando sin cesar cuando le quitaban los libros en que leer, ya en "un papelillo que llaman el Sueño", si no su mejor obra, sí la más significativa. Suma de barroquismo, el *Primer sueño* es también la suma de la obra —la vida— de Sor Juana.

Parecerá ocioso preguntar por qué fue Sor Juana barroca, y culterana. La respuesta es evidente: la época, las tendencias del tiempo, la lectura de Góngora y de Calderón. Esto explica, naturalmente,

el hecho de que hubiera poetas barrocos tanto en España como en la Nueva España. Pero no creo que acabe de explicarnos cuál es el sentido peculiar que el barroco asume en Sor Juana. Decir que fue barroca es tan solo una parte, la más evidente, de la verdad. Señalar cómo utilizó el barroco y qué motivos la llevaron a utilizarlo es ya hablar de Juana de Asbaje y no de un poeta barroco, uno de tantos, entre los que vivieron en su siglo. Y es que Sor Juana se *encontró* en la línea del barroquismo. Fue su barroquismo y no podía dejar de serlo. El barroquismo, los cultismos, además de ofrecerle un poderoso instrumento de creación, le proporcionaban una forma de esconderse.¹ En su *trobar clus* no oculta Sor Juana herejías de orden religioso. Era católica y profundamente creyente. Oculta, sin embargo, su calidad de mujer y, lo que es más importante, su calidad de mujer que piensa con una penetración y un saber que pocos habían logrado en su tiempo. La herejía de Sor Juana fue, simplemente, la de ser una mujer especialmente dotada y singularmente inteligente. Por su razón de fe había sido perseguida Santa Teresa; por su intelecto amoroso era sospechosa Sor Juana. Su poesía es, muchas veces, poesía de la soledad. El culteranismo le ofrecía todos los medios para decir en palabras secretas esta soledad a la que, precisamente por su cultura y sus dotes, no podía escapar.

En el *Sueño* huye Sor Juana del mundo. Ello es ya evidente con tan sólo considerar el título del poema. Y en el "sueño" intelectual que aparece en el poema escapa hacia su vida interior, su vida real. El *Sueño* es una confesión de ausencia, una autobiografía cincelada. Minerales, vegetales, seres vivos, desaparecen en el mundo de los sueños. No es extraño que Sor Juana compare el sueño a la muerte:

*y con siempre igual vara
(como, en efecto, imagen poderoso
de la muerte) Morfeo
el sayal mide igual con el brocado.*

Ricos y pobres, desventurados y poderosos, son iguales ante el sueño como lo

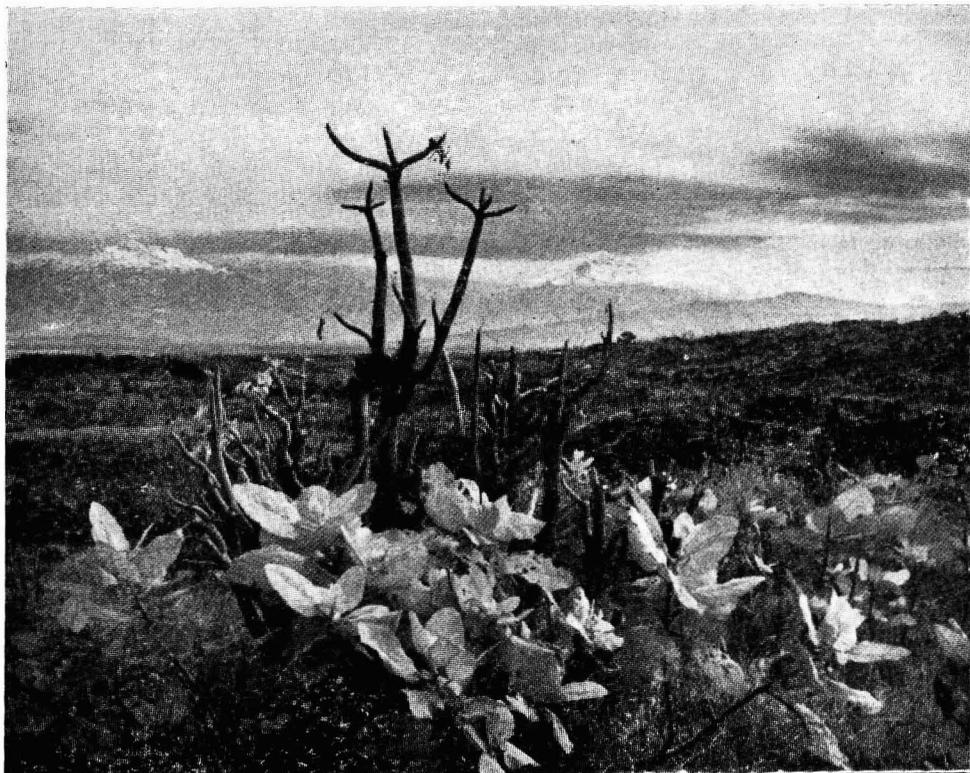
son ante la muerte. Soñar es morir un poco.

En este sueño que es muerte de los sentidos, de la vida y la razón, se le aparece a Sor Juana la verdadera luz. No se trata de una noche oscura del alma que haya de conducir a la visión beatífica de la divinidad. Lo que Sor Juana percibe en su sueño es la filosofía aristotélica, las categorías, el Ser, y la "Sabia Poderosa Mano" de Dios, motor inmóvil, "círculo que cierra —la Esfera con la tierra". En los últimos versos del poema nace el día. Pero no se trata del día real. Sería ingenuo sospecharlo siquiera. "El Padre de la luz ardiente" no es únicamente el sol que brilla en el firmamento. Es la verdad que alumbra el espíritu.² Es en su sueño, en su pensamiento, coto cerrado, paraíso propio de la inteligencia, donde Sor Juana encuentra

el mundo iluminado, y yo despierta.

El *Sueño*, en más de un aspecto el antecedente inmediato de *Muerte sin fin* (la identificación de "vaso" e "inteligencia" es común a ambos: "de objeto a tan pequeño vaso"), no lo es en su contenido ideal. En Sor Juana predomina el amor del saber y en ella está presente la fe concreta y viva en el intelecto. Ambos poemas nos dicen —habremos de verlo— algo que les es común: la desrealización poética es señal de la ausencia y ésta el más profundo sello de la soledad. Sueño y muerte son para Sor Juana imágenes de un mismo proceso de desrealización. El escepticismo descarnado de José Gorostiza habrá de hacernos ver también en el sueño, también en la muerte, la irrealidad del mundo. Para Sor Juana esta irrealidad se colma de pensamiento. Para Gorostiza el pensamiento, colmado de sí, habrá de abandonarse en la soledad de su inútil persistencia. Sor Juana, vital, alegre, delicada y precisa, enamorada de la ciencia, de la vida, de su "bien esquivo", de la "escarchada fresca rosa", de "unas pastillas de boca", de los "jilguerillos" y de la razón, se enclaustró en la vida, se

(Pasa a la pág. 8)



"el paisaje concreto del campo mexicano"

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

Por mayo de 1955 el Fondo de Cultura Económica propuso a Alfonso Reyes la edición de sus *Obras completas*; en octubre firmó Reyes el proemio al primer volumen, que terminó de imprimirse el 24 de diciembre. Se celebraron aquel año los 50 de ejercicio literario público del escritor, contados desde la aparición de *La duda*, tres sonetos, en *El Espectador* de Monterrey, 28 de noviembre de 1905. De 1955 a la fecha se han publicado 7 volúmenes de las *Obras*: más de 3 millares de páginas. Todo indica que Alfonso Reyes, en sus años de maduro reposo, se ha dado a la tarea de reunir completar, refundir, anotar (lo que vale decir, unificar) una obra acosada por la calidad y la extensión, con el entusiasmo de la juventud. Suma hoy aquella generosidad que reunió veintitantos volúmenes de la obra de Neruo con la honesta objetividad del antiguo editor de clásicos de la lengua.

Raras veces un escritor de lengua española tiene la oportunidad de editar en vida sus propias obras, y en nuestra América la regla general ha puesto sobre la tumba de los autores sus obras completas en condición de piedras centenarias. A título de excepción la boga desmesurada (que luego premia el olvido: Vargas Vila, Gómez Carrillo, etc.), o la extrema excelencia han quebrantado la regla. Reyes aprovecha la oportunidad como lo ha hecho con las propias dotes y los dones de la fortuna: con decoro y rigor. El investigador Alfonso Reyes prepara las obras del escritor Alfonso Reyes como si se tratara de ajena persona. Orden cronológico, bibliografía, notas, exclusiones necesarias; el conocimiento de la obra personal y el aparato erudito ofrecen un todo armónico.

El primer volumen contiene las iniciales *Cuestiones estéticas* (París, Ollendorff, 1911), frutos adelantados de su constante meditación sobre Grecia, Góngora, Goethe, Mallarmé, etc.; unos *Capítulos de literatura mexicana*, procedentes de impresos ya muy raros, o de originales inéditos, o de publicaciones periódicas; *Varia*: un discurso escolar, crónicas, relatos, comienzo de ficción. "Este primer tomo se limita a mi primera etapa mexicana, antes de mi salida a Europa, agosto de 1913", dice Reyes. En el volumen, esta primera etapa corre de febrero de 1907 a enero de 1913, porque Reyes hizo unas veinte exclusiones, declaradas en el *Apéndice bibliográfico*, que la hubieran ampliado, de marzo de 1905 a la fecha de su viaje. Reyes justifica las exclusiones con este criterio:

Páginas de prosa que no pareció conveniente recoger en este volumen —aunque sean de la misma época—, ya porque aún no poseen calidad literaria, o ya porque fueron aprovechadas y refundidas en libros posteriores, según se indica en cada caso.

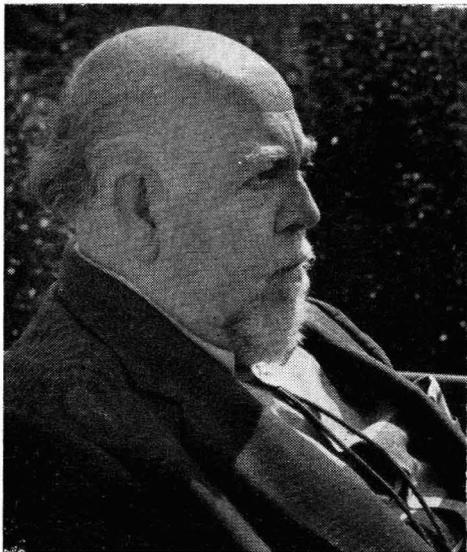
Tampoco está satisfecho de todo lo incluido. En *Reloj de sol* (Madrid, 1926, p. 203) Reyes se refería a "algunos trabajos, que me resisto a recoger y que merecerían ser reescritos: *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (en cuyas primeras páginas está el embrión de la *Visión de Anáhuac*); estudios sobre

Othón, Urbina, González Martínez, Victoriano Agüeros, etc." Ahora, al publicarlos sin retocar, repite esas palabras, pero el historiador que desde entonces lleva en el bolsillo lo hace obrar con fidelidad documental:

todavía declaro que me resisto a recoger estos trabajos y que merecerían ser reescritos. Pero cada una de mis épocas literarias tiene sus derechos, y yo no puedo falsificar mi pasado.

Sólo el *Homenaje* fúnebre a González Martínez (1953) rompe aquí la cronología del volumen; se publica al lado del ensayo sobre *Los senderos ocultos* (1912) en beneficio de la unidad temática.

En el segundo volumen se reúnen *Visión de Anáhuac* (1915), *Las vísperas de*



Alfonso Reyes — "la extrema excelencia"

España (1914-1924), que junta *Cartones de Madrid*, *En el ventanillo de Toledo*, *Horas de Burgos*, *La Saeta*, *Fuga de Navidad*, *Fronteras*, *De servicio en Burdeos* y *Huelga*, escritos durante la permanencia en España, y publicados antes separadamente o incluidos en la edición argentina del mismo título (Buenos Aires, Sur, 1937), y *Calendario* (1924), N° 5 de los "Cuadernos Literarios" que Reyes editó en Madrid con Diez-Canedo y Moreno Villa. Todo el tomo presenta la mejor prosa española de Reyes, desde la poética *Visión de Anáhuac*, acaso la más editada y traducida de sus obras, hasta las breves, incisivas páginas, llenas de penetración psicológica, de *Calendario*. Véase el *Romance viejo* del final, profunda emotividad concentrada.

El tomo tercero agrupa 5 libros elaborados también en España: *El plano oblicuo* (1910-1914), *El cazador* (1910-1920), *El suicida* (1909-1916), *Aquellos días* y *Retratos reales e imaginarios* (1916-1920), en este orden, el de su composición íntima o de la primera publicación en periódicos, no en el de las fechas del pie de imprenta. Reaparece el ensayista, se inicia el cronista, las ficciones pisan terreno firme, sobre todo en *El plano oblicuo*, "libro de suprarrealismo *avant la lettre* que, aunque publicado en Madrid...

data de la primera época mexicana". Nadie tomaría por autobiográfica la ficción de *Los restos del incendio* [México, 1910]; sin embargo, ahí se hace este retrato premonitorio:

Mi vida parece un engendro de mi fantasía... Yo no he estudiado, sino practicado, mis humanidades y mis clásicos. Y he venido a ser para mis amigos literarios algo como una peste inevitable y divina.

Las 5 series de *Simpatías y diferencias*, seguidas de unas *Páginas adicionales*, forman el volumen IV de las *Obras*. "El volumen contiene, en general, páginas publicadas entre 1915 y 1935 y escritas por esas mismas fechas", con algunas excepciones: los ensayos sobre Sánchez Mármol y *El Periquillo*, que proceden de notas tomadas en México, e *Inglaterra y la conciencia insular*, de la "primera residencia en París". Se añade, también como *Apéndice*, una lista bibliográfica de trabajos de Reyes, aparecidos anónimamente o hechos en colaboración, palabras utilizadas como prólogos en las ediciones de García Monge (1916-1920), y la presentación de dos figuras femeninas. Tomo de lo más característico de la obra de Reyes: el ensayista afirma sus "simpatías" y establece sus "diferencias" con el mundo literario. Desde este ejercicio, auto de conciencia como el que más, Reyes dará las obras más ambiciosas de su labor de ensayista.

Una sorpresa la constituye todo el tomo V; dos títulos nuevos en la bibliografía del escritor: *Historia de un siglo* y *Las mesas de plomo*. El primero "parte, en efecto, de las colaboraciones en *El Sol*, de Madrid... Pero ha crecido después por ambos extremos... Es inédito en buena parte y, como conjunto, un libro nuevo para el lector". El segundo viene a ser una historia del periodismo; los primeros capítulos aparecieron también en *El Sol* (1918), y las *Páginas complementarias escritas años más tarde*, en parte, en *El Nacional*, de México (1938). El tema del periodismo interesaba a Reyes desde enero de 1913: "Un recuerdo del *Diario de México*" (ahora en las *Obras*, I, pp. 343-346). Los tomos VI y VII están formados por los clásicos *Capítulos de literatura española* (1939 y 1945), y las eruditas *Cuestiones gongorinas* (1927), respectivamente, adicionados de páginas de índole semejante; en el VI, por ejemplo, se incluye *De un autor censurado en el "Quijote": Antonio de Torquemada* (1948), y en el VII, las reseñas ya publicadas bajo el título de *Entre libros* (1948). El escritor ha llegado a la madurez, a la "hermosa epifanía" que anunciaba Francisco García Calderón en el proemio a las *Cuestiones estéticas* (1911).

A la vuelta de los años, la carta dirigida "a dos amigos" (Enrique Diez-Canedo y Genaro Estrada) ha vuelto a manos del remitente (*Reloj de sol*, Madrid, 1926, p. 193; *Obras completas*, IV, p. 475):

Suelen todos dejar estas letras minúsculas al cuidado del editor póstumo. ¿Por qué yo las recojo en vida?... No me deja desperdiciar un solo dato, un solo documento, el historiador que llevo en el bolsillo. No todo lo que hacemos aspira a la perfección artificial... Andada más de la mitad del camino, va siendo tiempo de poner un poco de orden en los papeles.

MEXICO EN LA CULTURA

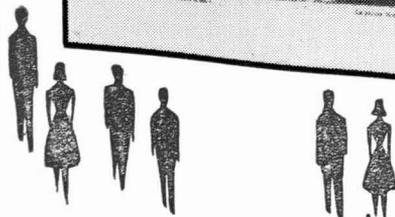
una publicación de **NOVEDADES**
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

como las mejores del mundo



Lea en sus páginas, confiadas a los más connotados escritores de América, la manifestación del pensamiento universal. Pídalo en las librerías o con los vendedores de periódicos, todos los lunes.

50 ¢ ejemplar



Escuche y vea los sábados a las 20.30 hs. por el canal 4, el interesante programa MEXICO EN LA CULTURA.

ESTA
REVISTA
NO
tiene agentes
de
suscripciones



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

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

Apdo. Postal 25975.
México 12, D. F.



HERBERT READ: *Imagen e Idea*. Brev. 127. Emp. Papel Biblia. Ilus. 250 pp. \$ 17.00.

LAURETTE SÉJOURNÉ: *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Brev. 128. Emp. Papel Biblia. Ilus. 222 pp. \$ 14.00.

G. D. H. COLE: *Introducción a la Historia Económica*. Brev. 129. Papel Biblia. Mapas, cuadros y apéndices estadísticos. 258 pp. \$ 11.00.

F. SHERWOOD TAYLOR: *Los Alquimistas*. Brev. 130. Emp. Papel Biblia. Ilus. 240 pp. \$ 14.00.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Obras Completas*. Tomo IV y último. *Comedias, sainetes y prosa*. Empastado en tela. 724 pp. \$ 50.00.

Fuentes para la Historia de la Revolución Mexicana. Tomo IV. *Manifiestos Políticos (1892-1912)*. Prólogo, ordenamiento y notas de M. González Ramírez. LXI-690 pp. \$ 54.00.

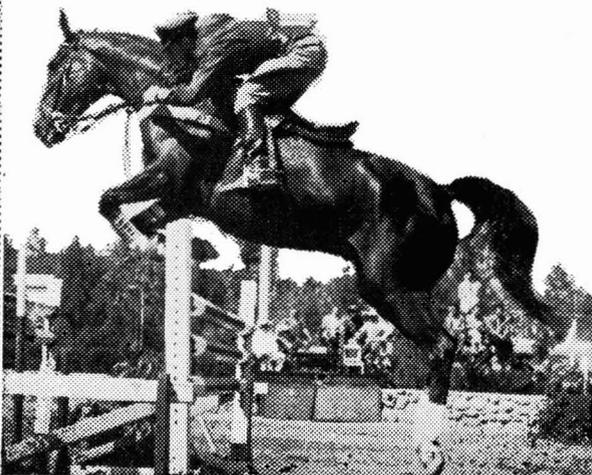
GUADALUPE AMOR: *Yo soy mi casa*. Novela N° 35 de Letras Mexicanas. Emp. 352 pp. \$ 20.00.

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)



Steele

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

LA MEJOR DEL MUNDO...



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUÁREZ 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.

PROMEXA, S. A.

AV. JUAREZ 42 B DESP. 404 MEXICO 1, D. F.



TELEFONOS
18-35-54 21-37-12 18-56-23
Apartado postal 7537
CABLE ADDRESS
"OMEXA"
All codes

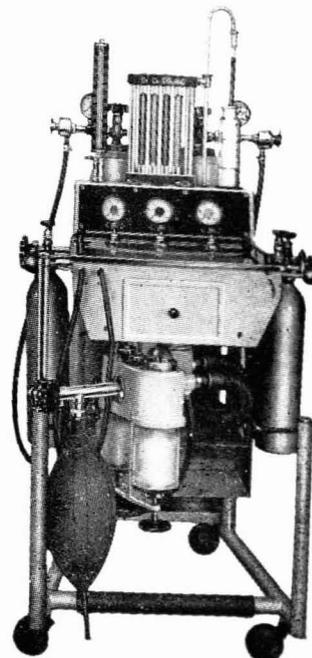
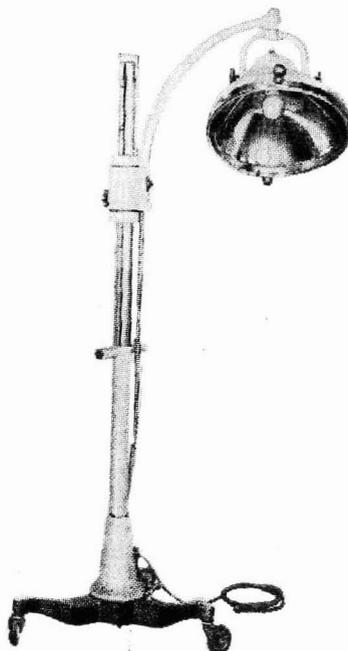
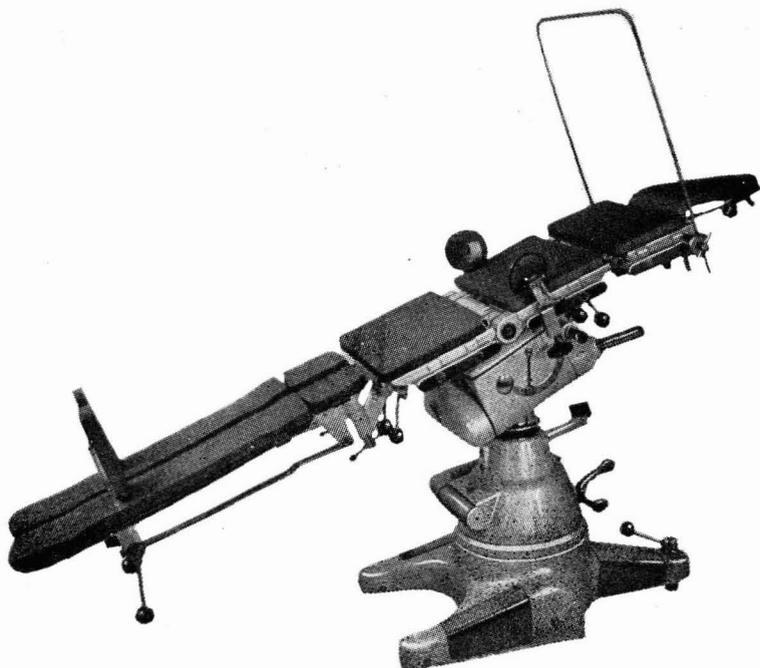
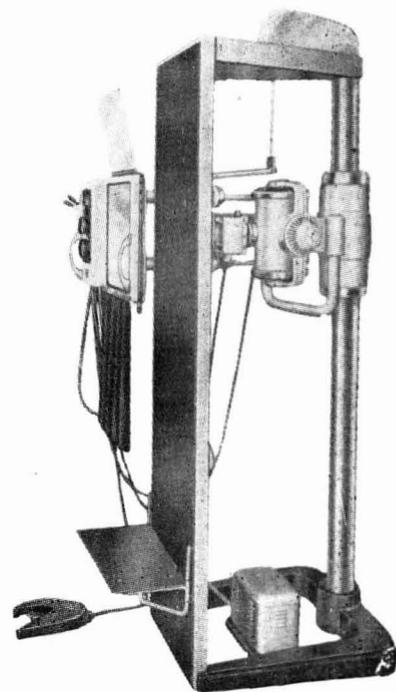
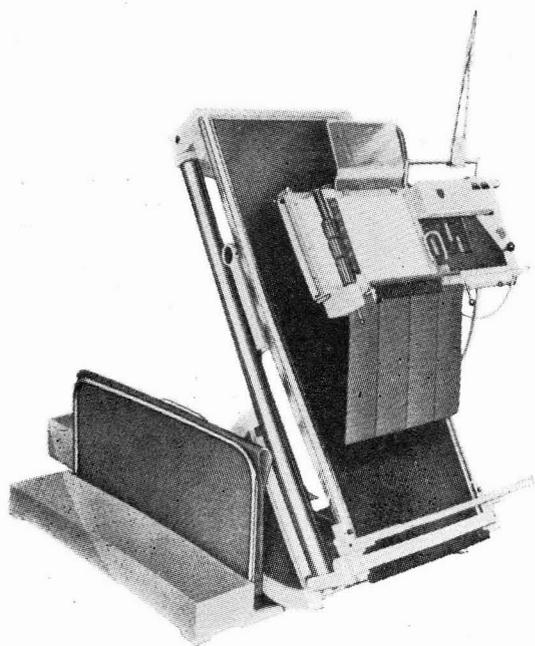
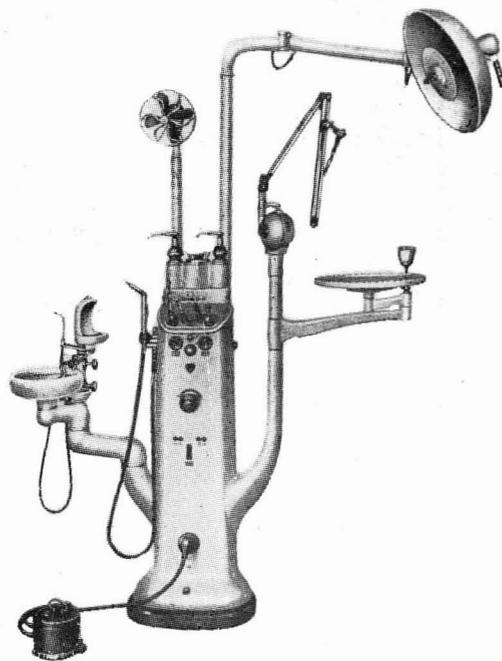
Pone a disposición de ustedes las líneas de:

CHIRANA:

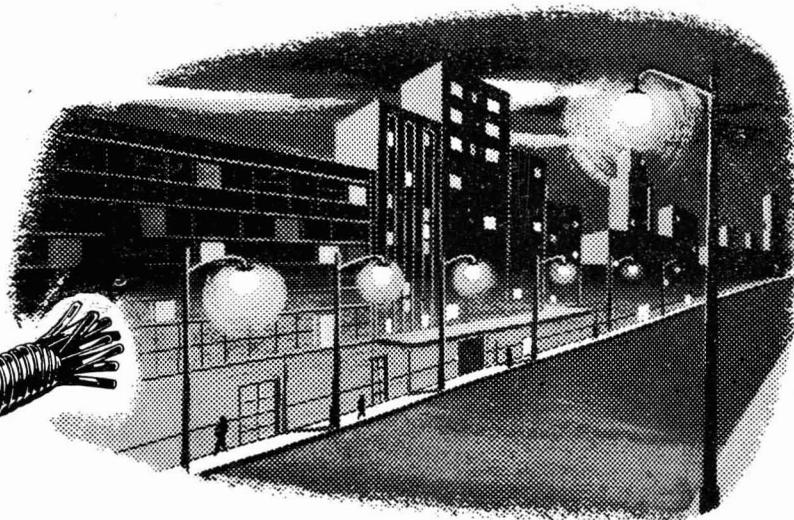
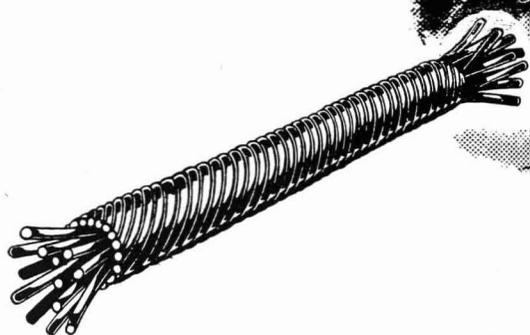
- Equipos de rayos X (todos los tipos).
- Equipos dentales.
- Mesas de operación.
- Lámparas.
- Cirugía eléctrica en general.
- Esterilización.

CHIRON:

- Instrumental médico general.
- Instrumental dental general.



conductores de energía



En la vida contemporánea, la electricidad es indispensable. Sin embargo, aunque parezca increíble, la obtención de esta energía depende, en última instancia, de unos hilos de aspecto insignificante.

Todavía más insignificantes que un alambre son las partículas de cemento; pero también ellas son importantes, porque el cemento proporciona resistencia y durabilidad a las construcciones.

Por tanto, siempre emplee usted el mejor cemento, cueste lo que cueste, tanto más cuanto que este material representa escasamente el 3% del costo de una casa o edificio, sin incluir el valor del terreno.

Emplee CEMENTO TOLTECA de rápida resistencia alta (Tipo III). El más costoso pero, al final de cuentas, el más económico.

CEMENTO TOLTECA

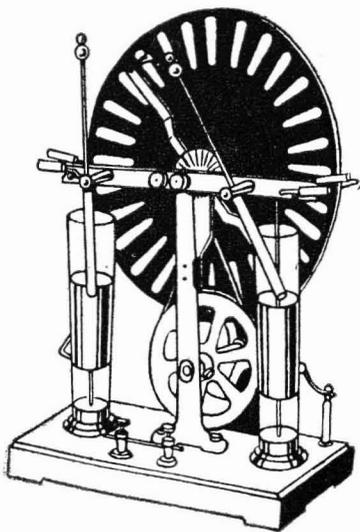
TODOS podemos necesitarlo
TODOS ayudemos a construirlo



NUEVO HOSPITAL DE LA CRUZ ROJA

Pídanos usted folleto descriptivo al Apartado 30,470, México 18, D. F.

PROVEEDOR CIENTIFICO, S. A.



Rosales 20

México 1, D. F.

Tels.: 10-08-45, 18-32-15 y 35-37-44

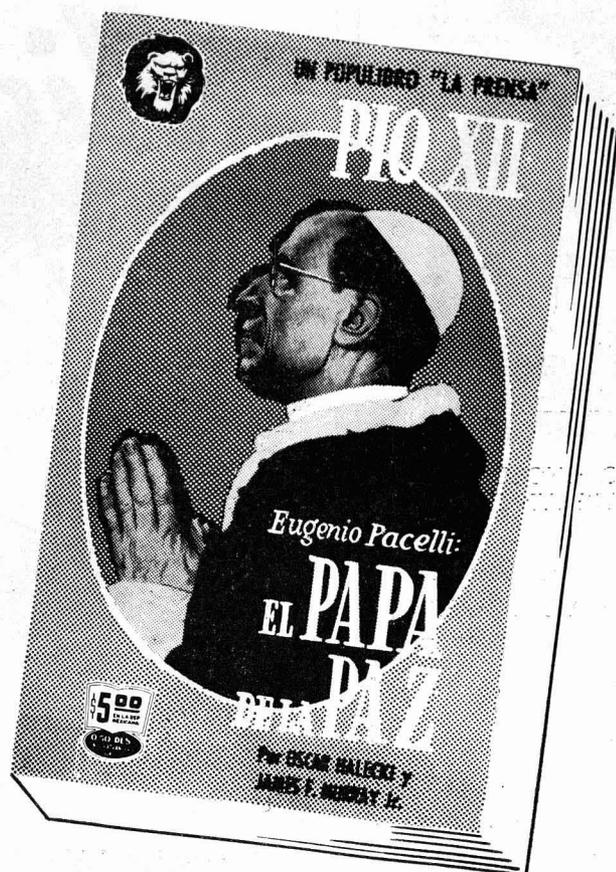
APARATOS CIENTIFICOS
ARTICULOS PARA LABORATORIOS
INSTRUMENTAL MEDICO
MATERIAL DE ENSEÑANZA
REACTIVOS Y COLORANTES

Administración y Publicidad
en
esta Revista

Tacuba No. 5

Palacio de Minería

Tels.: 21-30-95 y 12-80-94



A través de las décadas en que se vio al mundo hacer erupción en guerras devastadoras, la venerable figura del Papa Pio XII se ha mantenido con firmeza y dignidad como símbolo viviente de la paz

Su posición como jefe espiritual de la Iglesia Católica, su relevante personalidad y su actitud progresista dentro de las milenarias tradiciones del Vaticano, le han ganado el respeto universal como guía de nuestro tiempo

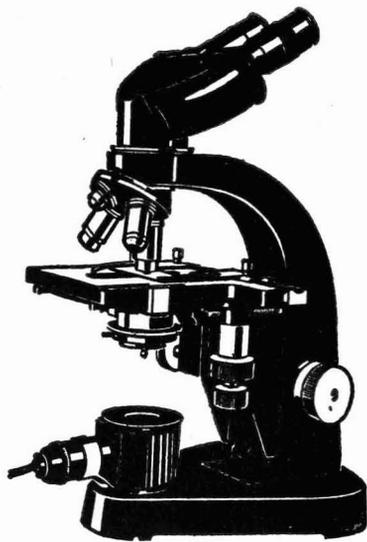
Su historia, pues, es presentada en este libro para todos aquellos que, sin distinción de credos, busquen comprender mejor sus esfuerzos en pro de la paz y la buena voluntad entre los hombres y las naciones

EDITADO POR "LA PRENSA"
DE VENTA EN TODAS PARTES
SOLO CUESTA \$ 5.00

Leitz

MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
POLARIMETROS
etc., etc.

y una línea completa de aparatos para el LABORATORIO ESTUFAS DE CULTIVO HERAEUS BALANZAS



MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

ANALITICAS ORIGINAL SARTORIUS, BOMBAS DE VACIO Y PRESION PFEIFFER, FOTOCOLORIMETROS LEITZ N. Y., PAPEL FILTRO S. y S. REACTIVOS MERCK, (ALEMANIA)

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

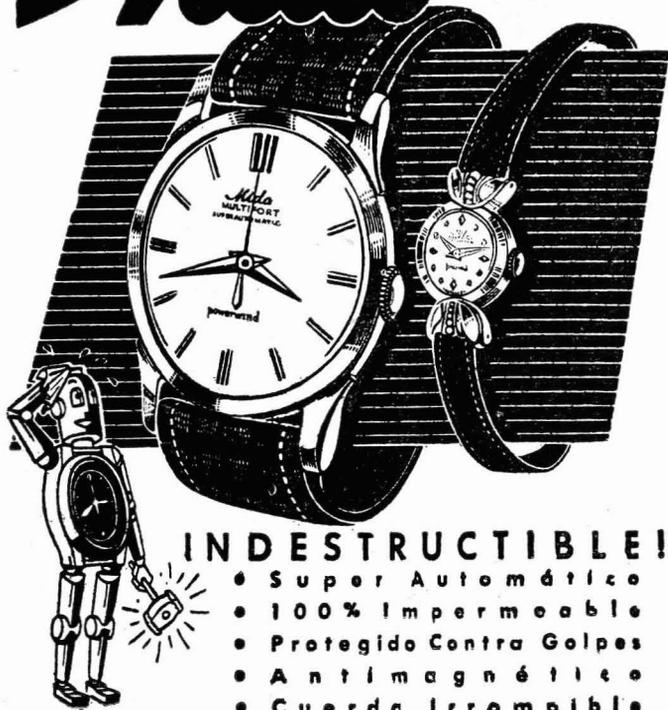
Durango 325

Apartado 21346

Tels. 25-48-32, 14-55-81

México, D. F.

Mido Powerwind



INDESTRUCTIBLE!

- Super Automático
- 100% Impermeable
- Protegido Contra Golpes
- Antimagnético
- Cuerda Irrompible

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

Empiece a formar desde hoy el Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

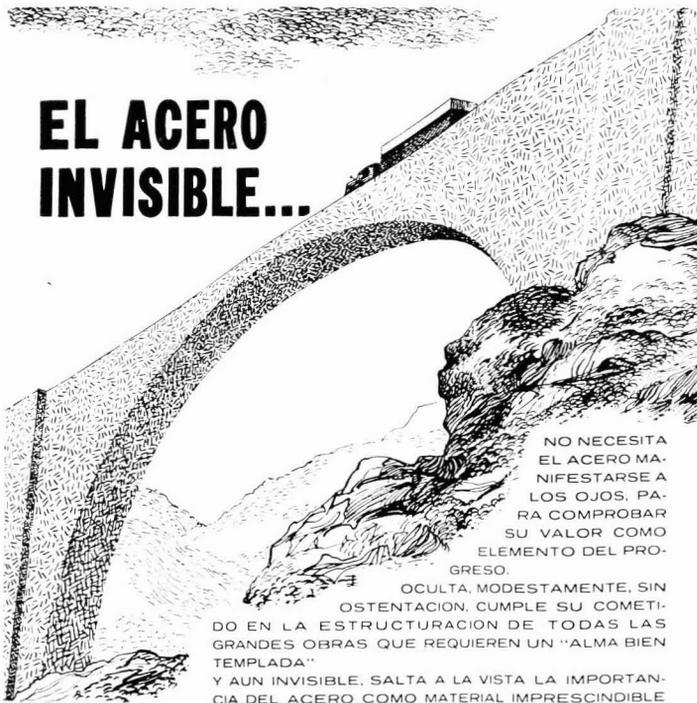
Banco Nacional de México, S. A.

INSTITUCION PRIVADA DE DEPOSITO AHORRO Y FIDUCIARIA

— 73 Años al Servicio de México —

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

EL ACERO INVISIBLE...



NO NECESITA EL ACERO MANIFESTARSE A LOS OJOS. PARA COMPROBAR SU VALOR COMO ELEMENTO DEL PROGRESO.

OCULTA, MODESTAMENTE, SIN OSTENTACION, CUMPLE SU COMETIDO EN LA ESTRUCTURACION DE TODAS LAS GRANDES OBRAS QUE REQUIEREN UN "ALMA BIEN TEMPLADA" Y AUN INVISIBLE, SALTA A LA VISTA LA IMPORTANCIA DEL ACERO COMO MATERIAL IMPRESCINDIBLE EN LA CRECIENTE EVOLUCION DE MEXICO.



"ACERO MEXICANO PARA EL PROGRESO DE MEXICO"

COMPAÑIA FUNDIDORA DE FIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.

OFICINA DE VENTAS: BALDERAS 68, MEXICO 1, D. F.
PLANTA: CALZ. ADOLFO PRIETO AL ORIENTE, MONTERREY, N. L.

Tres Poemas de Luis Cernuda

LA POESIA

PARA TU SIERVO el sino le escogiera,
Y absorto y entregado, el niño
¿Qué podía hacer sino seguirte?

El mozo luego, enamorado, conocía
Tu poder sobre él, y lo ha servido
Como a nada en la vida, contra todo.

Pero el hombre algún día, al preguntarse:
La servidumbre larga qué le ha deparado,
La libertad envidió a uno, a otro su fortuna.

Y quiso ser él mismo, no servirte
Más, y vivir para sí, entre los hombres.
Tú le dejaste, como a un niño, a su capricho.

Pero después, pobre sin ti de todo,
A tu voz que llamaba, o al sueño de ella,
Vivo en su servidumbre respondió: "Señora".

OTRO CEMENTERIO

TRAS DE LA IGLESIA, en este camposanto
Que jardín es y es camino,
A cuyas losas grises
Arboles velan y circunda hierba,
El sol de mediodía, entre dos nubes,
Desciende para el hombre vivo o muerto.

Remanso te aparece verde y sosegado,
No lugar que se evita, mas retiro
Donde acudan los vivos a sentarse,
Igual que tú, como descanso en las tareas;
Donde jueguen los niños, con costumbre
Del paraje final en nuestra muerte.

La prueba de una tierra
Y la prueba de un hombre
Quieres buscarla, no en las grandes
Acciones, gestos desmesurados,
Sino en esas humildes,
En esos recogidos.

Toda una historia, un alma se te muestran
Ahí, pensándolas hermosas,
Hechas de recatada confianza en lo sabido,
De respeto sin miedo en lo ignorado,
Viendo tratar así los pobres muertos
Que recuerdo impotente son tan sólo.

LAS SIRENAS

NINGUNO ha conocido la lengua en la que cantan las sirenas
Y pocos los que acaso, al oír algún canto a medianoche
(No en el mar, tierra adentro, entre las aguas
De un lago), creyeron ver a una friolenta
Y triste surgir como fantasma y entonarles
Aquella canción misma que resistiera Ulises.

Cuando la roche llega y tiempo ya no hay
Para cuanto se espera lograr durante el día,
Volvían los que las vieron; mas la canción quedaba
Con su filtro de lágrimas embebida en su espíritu
Y sentían en sí con resonancia honda
El encanto en el canto de la sirena envejecida.

Escuchado tan bien y con pasión tanta oído,
Ya no eran los mismos y otro vivir buscaron,
Posesos por el filtro que enfebreció su sangre.
¿Una sola canción puede cambiar así una vida?
El canto había cesado, las sirenas callado, y sus ecos.
Quien una vez las oye viudo y desolado queda para siempre.

E L H I J O

A Joaquín Zapata Vela

Por Tomás MOJARRO

Dibujos de Juan SORIANO

UNA ESPIGA de luna se atoró en sus cabellos; luego una nube cerró la rendija de la puerta y el cuarto se anocheció de nuevo. Pero al rato se resbaló la nube y la luz de la luna volvió a retoñar en sus ojos. Por eso él los cerró todo lo posible para que no se le retirara el sueño. El sueño es como los caballos pajareros que con cualquier ruidito se espantan; se va uno quedando dormido, cuando se pone a ladrar el perro de don Santos, el viejito que agoniza en la casa de junto, o se oyen pisadas en el empedrado de la calle. Eso es suficiente para que todo se vaya en vueltas y vueltas sobre el petate, desenterrando con las uñas tantas comezónes como siembran en la noche las chinches y los piojos.

Otras veces él se queda dormido desde muy temprano, con su cansancio, encogido de piernas sobre el frío, en medio de los ruidos y las comezónes; esto de desvelarse comenzó hace apenas unos días.

—Dígame, papá. ¿Por qué no me dice dónde está ella?

—Porque ni yo mismo sé para dónde se largó. No quise saberlo. De cualquier manera ya no va a regresar nunca. Ya nunca la vamos a ver en esta casa.

—Es que a mí me hubiera gustado irme con ella...

—¡Cállese! Su madre nunca volverá. ¿Me oyó? Y en esta casa no quiero oír que se la miente para nada. Así que olvídense que tuvo madre, si no quiere que lo castigue.”

Con el viento se inclinan las ramas del temachaco. Arañan la puerta como tratando de abrirla desde afuera. Cuando el viento se apacigua levanta sus olas el ruido del río. Ronco lo mismo que si saliera de un pozo.

Esta noche los piojos andan alborotados. —Tía, ¿por qué no me lava mis calzones? Ya no aguanto este piojero, tía. Mi mamá me espulgaba recargado en sus enaguas cada vez que sentía comezón en la cabeza.”

Ahora le huelen las manos a yerba. Las manos y el sombrero; hasta los trapos, todo huele a yerba por tanta que ha cortado para darles de tragar a los animales encerrados en el corral. Esa es la causa de estos manchones verdes en los dedos, en las uñas, en la manta de la camisa.

—¿Qué horas son éstas de llegar a la casa...?

—Es que el zacate está muy escaso y muy lejos del pueblo. Ya casi no se encuentra por tanto manojito que hemos cortado los Duranes y yo.

—¡Cállate, embustero! Mejor dime que te pusiste a jugar con ellos en vez de trabajar.

—No, tía. Si yo hago todo lo que puedo...

—Bueno, duérmete. No creas que a estas horas me voy a poner a darte de cenar.

—Deme siquiera unas tortillas... Mi mamá siempre me las daba por mucho que me entretuviera. Y entonces sí era por andar jugando en la esquina de los matanceros.

—Por eso es que te criaste como te vino en gana. Cómo no, si ella no es más que una cazuela manchada de tizne, toda

copeteada de malas costumbres. Por eso mi hermano, el pobre de mi hermano, está como está. Ella con su maldad enyerbó hasta el aire de esta casa. Hasta que él se hizo el ánimo de tirar a la calle semejante basura...

—No, tía. Mi mamá no es una basura, como usted dice.

—¿Pero tú qué entiendes de la vida? Tú sólo eres un mocoso aturdido que no puede comprender estas cosas.”

El viento columpia sus cuentos en los nidos de las calandrias.

—¿Y luego, mamá...?

—Y luego el príncipe se fue camine y camine por un caminito sembrado de amapolas de todos colores y rosas de castilla que despertaban cantándole a las estrellas.

Se fue camine y camine días y días, noches y noches, siempre hacia el rumbo donde sale la luna, blanca de luz y lisita como acabada de planchar, como recién almidonada.

Y el príncipe lloraba, y a cuanto pájaro encontró en su camino se ponía a preguntarle, todo lleno de lágrimas:

*Pajarito, pajarito, dime por favor
Si has visto a la reina, dueña de mi
amor...*

Pero la reina estaba muerta, encerrada en su palacio de oro y diamantes...”

—¿Y en aquel palacio había miel y elotes?

Contésteme, mamá. Allá donde usted está, donde quiera que sea, ¿hay pencas de miel y jarros de leche? Deme de comer, mamá. Esta noche tengo tanta hambre como nunca me imaginaba que se llegara a tener. Dice mi tía que yo no pienso más que en la comida, y me retuerce las orejas hasta dejármelas calientes y coloradas. Luego me manda a cortar yerba y no me da de comer hasta que haya traído tanta que ajuste para todos los animales. Y los animales son muy tragones; nunca tienen la panza llena. Si viera mamá... tragan y tragan lo que yo tuve que traerles para fin de tragar yo. ¿Sabe una cosa? Cuando oigo cantar a las huilotas hormigueras me acuerdo de usted. También cuando miro las nubes y los ojos

de agua, tan limpios y frescos, brillosos como sus cabellos, mamá. Corre el agua contando los cuentos que usted le enseñó. Mamá, yo no creo que usted sea mala. Usted no puede ser basura, como dice mi tía. El viento viene desde donde usted está. Llega oloroso a jarales y a flor de vara amarilla.

¿Por qué no puedo volar, hacerme hilito de aire que busca el aroma de su blusa azul?, mamá.

Si viera cómo creció el río anoche... Tanto que ahora le tengo miedo. Ancho y hondo. Más ronco, más fuerte y más largo que los sermones del señor cura. El río habla de usted aunque mi papá no quiera oírlo, aunque se enoje porque se la recuerden. Ahorita mismo está hablando de usted, con usted, la que en la mañana besa capullos para que se abran flores; la que con su boca alimenta cenzones para enseñarles a cantar.

¿En dónde está ahora, mamá? Contésteme. ¿Por qué no me contesta, mamácita?

—¡Cállese! ¿Cuándo nos va a dejar dormir tranquilos a su tía y a mí? Ya está grandecito para que se suelte llorando a media noche.

—Sí, hermano, haces bien. Tu hijo no entiende con palabras. Solamente a varazos va a escarmentar.

—Papá, ya no me pegue. No lo hice a propósito. Es que estaba soñando. Ya déjeme, papá, por vida suya...

—Sí, hermano, castígalo. A ver si así deja de desobedecerte. ¡Mira que hasta en sueños hablarle a gritos a la suciedad esa que fue tu mujer! Ahora vámonos, que este aire me da escalofrío. “Dios mío —pensó estremeciéndose— ¿Qué se sentirá que lloren por una?”

El perro de don Santos ha vuelto con sus aullidos. Largos, insinuantes como páldas serpentinadas lanzadas al paso de la muerte. Las ramas del temachaco golpean la puerta; golpes que suenan igual que aletazos de gallina degollada.

El sueño se asusta y huye por cualquier motivo: por el ruido de unas pisadas, por el ladrar de un perro, por las dolencias y la pena de un niño que en la oscuridad se palpa la piel dolorida bajo los calzones mientras se limpia la nariz con la falda de la camisa.

—Papá, ¿por qué esta vez no hubo música? Deberían de haber traído la de Apozol. ¿No cree?

—¿Para que le tocara a don Santos? No, hijo, este es un entierro de gente grande, no de un angelito. Sólo entonces hay música y cohetes.

—Oiga, papá. ¿No oyó anoche cuánto ladrado de perro? Y más el de don San-



tos... Yo creo que miraba a la güesuda cuando se iba metiendo al cuarto del enfermo ¿No cree, papá?

—Sí, claro. Pero no se quede atrás. Mire, ya están abriendo la puerta del camposanto.

—Fíjese que los perros pueden mirar lo mismo a la muerte que a los aparecidos. Por eso es que aullan tan asustados. Dizque una vez un cristiano se untó en los ojos lagañas de perro no más por ver lo que ellos miraban. ¿Y sabe lo que sucedió? Que del puro miedo se volvió loco y nadie pude hacerle decir lo que había visto.

—Bueno, ya cálese. Mire, el señor cura está rociando la sepultura con agua bendita. Hínquese lo más cerca de él, a ver si le alcanzan a caer algunas gotas. Rece conmigo: las almas de los fieles difuntos, por la misericordia de Dios, descansen en paz...

¡Así sea!

Papá ¿por qué no me lleva a ver el güesario? Dicen que hay muchas calaveras. Quisiera verlas.

—No. Luego se pone todo nervioso y en la noche va a empezar con sus gritos por causa de las pesadillas.

—Pero es que lo de anoche no fue pesadilla. Al contrario, soñé algo muy bonito... que había venido mi mamá y...

—¡Cálese! No le digo, ya me volvió a desobedecer. Véngase, vamos a ver las sepulturas.

Así es el camposanto. Paredes medio derrumbadas, en olor de osamenta. Soportes de adobe como sarcófagos campestres. Mezquite chorreado de cera y escupularios, mezquite "descanso" de los tapeixtes. El viento cambia de voz para cruzar entre el óxido del cancel o las espinas del toloache.

—Mire, hijo. Aquí está enterrado un capitán de cuando la revolución de Madero. Lo vinieron matando en El Refugio cuando tomó posesión del pueblo un tal mayor Méndez. "Tu valor te trajo a esta tumba fría"... Ya casi no se distinguen las letras.

—Mire de aquel lado, qué bonita capilla...

—Sí, es el catafalco de la familia Macías, por mal nombre los Iscariotes. Lo compraron a perpetuidad, con el dinero de su oficio. Prestan con el veinte por ciento de rédito.

Camposanto donde los muertos continúan la novelaría que en el pueblo habían interrumpido para morir.

—Por acá, hijo. No se vaya a caer a alguna fosa. Mire, en medio de esa tacotera viene quedando la sepultura de mi madre. Vamos a rezarle un Padrenuestro. ¡Desde cuándo no la visito! Desde que la traje a sepultar, hace unos seis años...

El aire hurga en la tacotera. De entre las hojas vuelan, cargados de polvo, unos silbidos agrios, como los de una flauta desmolada.

—Ni el rastro quedó de la sepultura. Hínquese, hijo, y rece un Padrenuestro por el eterno descanso de su abuela. Vamos, a que no se acuerda ni cómo era su abuelita...

—No, yo estaba muy chiquillo.

—Ella era así de bajita, me acuerdo muy bien. Siempre enferma de sus piernas, la pobre, por causa de las reumas.

En tiempo de aguas se empeoraba a tal grado que entonces no podía dar paso. Luego me mandaba llamar para que le hiciera compañía un rato... Y yo me hacía el perdedizo para no tener que aburrirme con mi madre, en aquella que fue



su casa y que yo vendí en cuanto la vi desocupada. ¿Se acuerda? Allá por el barrio de arriba.

—Sí, apenas me acuerdo. Había muchas guayabas podridas en el suelo. Había también mucha mierda de pollo regada en el patio.

—Aquella casa olía a ruda. También el rebozo de mi madre. Creo que hasta su alma y sus palabras olían a ruda, que de un modo tan amargoso me hacían tanto bien.

(Aquel gavilancillo cruzó por sobre la tacotera y se hizo lunar en el pecho lila de la tarde. El viento continúa estampando su polvo sobre todas las cosas. Siquiera lloviznara... el río baja crecido porque llueve allá para Tepizhuasco. Pero aquí nada, ni unas gotas. Las milpitas seorean, se vuelven amarillas. Hojas terrosas como la piel de don Santos... Un poco de lluvia, San Isidro Labrador...)

—Fieles difuntos, por la misericordia de Dios... No se ponga triste, papá. Mejor vamos rezando los dos...

—Cuando usted se me enfermó de difteria se vio muy malo. Ya lo dábamos por muerto. Entonces fue mi madre a ayudarnos con la enfermedad. Parecía un ovillo, hecha bolita junto a la cama. Parecía un montoncito de carne seca, enpapada de ruda. Desde el filo del rebozo me veían sus ojos; entonces sabía yo que tenía algún olor el aliento que enderezaba mi cuerpo... Si viera usted la pila de remedios que sabía preparar... Y uno de esos remedios, yerba y raíces apolladas, fue el que hizo el milagro de salvarle la vida a mi hijo. Pero ahora ya está aquí debajo de nuestras rodillas... Muerta la que hizo venir a mi hijo... Cuando uno se da cuenta de que la ha perdido, de que ya no la tenemos junto a nuestra necesidad, al principio ni lo quiere uno creer... Se figura muy débil la vista para que uno lo crea... dice uno; no es cierto... sólo lo estoy viendo, no lo creo. Pero así es. Allí está la casa, perdido su color en manos desconocidas. Aquí estamos con la boca amarga y la cara rabiosa, jalándonos entre todos la gallina que ella crió antes de morir... Entonces así empieza uno a creer que de veras ya no está con nosotros...

—Ya vámonos, papá. ¿Sabe? oyéndolo

a usted me acuerdo de ella, de mi mamá. Y no quiero que se vaya usted a enojar, porque luego me vengan estos chillidos... Andele, papá, que todavía tengo que cortar mucha yerba...

A esta hora la sombra del chicalote se hace tenue, delgada. Es una sombra larga, larguísima, que se arrastra por el suelo y trepa hasta escaparse por uno de los fortines en la pared del camposanto. Fortines de cuando la "bola".

—Me acuerdo que a los pocos días de muerta todavía entraba yo a su casa a cualquier hora de la noche. Entonces me ponía a llamarla: —¡Dónde estás, madre! Dios mío, las ganas de que se me apareciera mi madre. Pero mis palabras sonaban como piedras arrojadas en medio del silencio. Lo rompían, lo retiraban en oleadas para luego volver a llenarse de él toda la casa, como antes estaba. Un silencio duro, macizo, al que ruñían los grillos y las cucarachas. Entonces... Madre, ¿qué es de ti, ahora, madre...?

—Ya, papá. ¿No le digo? Nunca lo había visto así. También usted puede llorar como yo cuando...

El ocote de las cruces se aureolea de rojo. El sol desgarrá nubes como vírgenes. ¿En qué rancho maldito estará cayendo todo aquel fuego? ¡Bajíos en el cielo, barbechos inundados de sangre! (¿Quién se había dado cuenta que en una de las ramas de este mezquite, de este "descanso" de los tapeixtes, había un nido de cenizales?)

—No, papá, ya no lloro. ¿Qué se gana con eso? Yo también lloro mucho por mi mamá, y nada gano con eso. No, papacito, levántese. Si viera cómo se está llenando la cara de tierra... A usted lo emborrachó el recuerdo. Lo bueno es que cuando usted llora no hay quien se enoje por eso; no hay tías que lo golpeen y le cuenten que su madre fue una basura. ¡Qué a gusto llorar así!

Mire, ya está oscureciendo...

¿A qué hora nos vamos? En la casa, hay un lugar donde uno puede llorar a gusto, sin que nadie se de cuenta. Yo lo descubrí hace unos días, cuando se fue mi mamá. Pero ahora vámonos, que trae la cara toda llena de tierra. Mire, mire no más cuánta espina de huizapal se le encajó cerca de los ojos...

POESIA Y PUEBLO

(Viene de la pág. 3)

enclaustró en el sueño y en su *trobar cerrado* supo expresar —contrapartida de su maliciosa inocencia en la *Carta a Sor Filotea de la Cruz*— la clásica palabra: en el interior del hombre habita la verdad. Para ello tuvo que ausentarse del mundo y acaso de su propia vida inmediata y encontrarse en la soledad radiante de un pensamiento puro y tenaz. La soledad de Sor Juana no es aún desolación. Su convento, real y espiritual, le ofrece la paz de espíritu que, según Petrarca, distingue al “*felix solitarius*”, al verdadero hombre que está a solas con su pensamiento.

Manuel José Othón, sin duda el mejor poeta mexicano del siglo XIX, nos presenta otra vida interior, no menos significativa que la de Sor Juana. Si para ésta el paisaje se esquematiza en cifras simbólicas de lo real, para Othón el paisaje concreto del campo mexicano encarna en el espíritu del poeta. Es su espejo y su luz.

Se ha dicho muchas veces que Othón es un poeta del paisaje. La afirmación es exacta, parcial y baladí. Exacta porque en Othón encontramos algunas de las más bellas descripciones poéticas escritas en México; parcial porque nos hace pensar en un poeta puramente descriptivo cuando de hecho es un poeta que integra el paisaje en su alma; baladí porque reduce el todo a la parte y nada hay más superficial que encerrar a un poeta en un casillero y curarse en salud. El paisajismo de Othón es siempre paisajismo interpretativo:

... y, de la cima oriente por los flancos,
ríos de luz descienden y chorrean
hasta petrificarse en los barrancos.

Su tierra, su campo, su paisaje son,
desde temprana hora, la más clara expresión
de su religiosidad y su amor:

y alza a su Dios en rítmicos acentos,
como grata oración del nuevo día
himnos la tierra... ¡el hombre
(pensamientos)!

Todo es ascenso y vuelo este espíritu que “al cielo se levanta hasta perderse en ti... ¡Dios mío!”. ¿Clásico? ¿Romántico? ¿Modernista? Tampoco Baudelaire cabe en los límites de una escuela. Las imágenes neoclásicas de Othón —pastorales, zampoñas, cayados— son más ocasionales que esenciales para su obra. Su romanticismo se ciñe de exactitud métrica, rítmica y sentimental. Más allá de las escuelas, más allá de su juventud, escribe el *Idilio salvaje*, amor hecho de pasión, de “último incienso” y de culpa. En la nostalgia de su amor perdido el poeta integra el paisaje en su alma. Todo se le

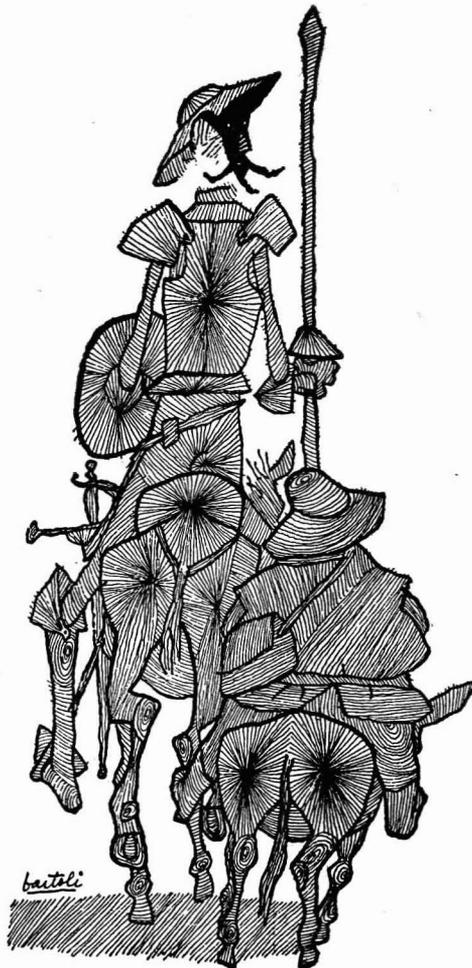
vuelve símbolo de sus propios sentimientos. Idilio en gris, se pierde el poeta “en el mar amarguísimo y profundo de un triste amor, o de un inmenso llanto”. La inmensidad del mundo es el mar o de este su íntimo “crepúsculo gris”:

Mira el paisaje: inmensidad abajo,
inmensidad, inmensidad arriba:
en el hondo perfil, la sierra altiva
al pie minada por horrendo tajo.

El poeta conoce, en su “llamada amarguísima y salobre”, la última pasión donde paisaje, amor, amada, se sintetizan en una sola imagen permanente, tensa y todo comprensiva:

las lianas de tu cuerpo retorcidas
en el torso viril que te subyuga
con una gran palpación de vidas.

Pero el amor es olvido, es renuncia,
es “desierto”, soledad. Mira la espalda



“identificación con el símbolo constante”

de la amada como “se mira —lo que huye y se aleja eternamente”. Ya solo (“¡Mal hayan el recuerdo y el olvido!”) se queda el poeta en “el arenal inmenso”. Pensamientos de ausencia le hacen decir:

me duele el pensamiento cuando pienso.

El paisaje es el alma de Othón. No sólo ella. Es también su cuerpo. “Hueso de mis huesos y carne de mi carne”. Vida completa, sola y asolada por el campo de dentro y de fuera en que vive, sabe, sin embargo, en su religiosidad verdadera, que no todo se pierde. “Y oirás conmigo —decía Othón— lo que dicen las cosas en la noche”. Dicen que “nada sucumbe”; dicen que “el escondido germen”, la “cri-

sálida”, la “célula”, el “grano”, “todos duermen”.

Religiosidad de grandes espacios abiertos, de inmensidad y vasto continente, seca, áspera, rugosa, como el paisaje, su paisaje. Aislado del mundo, alejado de las voces populares, Othón nos adentra en su mundo, su México, en un himno a la tierra distante y salobre en que le tocó nacer, que le tocó también, real y verdaderamente, ser.

También religioso, católico, sensible y sensual, López Velarde, “sacristán fallido”, penetra en la vida de México sin que su poesía acabe, por ello, de ser poesía popular. Está demasiado ligada a la clase media de la provincia mexicana para ascender a la exacta visión aristocrática de Sor Juana o a la visión solitaria, rítmica y heroica de Othón.

“Baudelaire es un rebelde y siente la fascinación de la nada. López Velarde es un pecador y sufre la atracción de la carne” (Octavio Paz, *Las peras del olmo*, 88). Para él la ciudad que, según Paz, descubre, es el símbolo de este pecado. Más justos que las posiciones extremas —la de Villaurrutia que piensa en López Velarde como el descubridor de la provincia, la de Paz que ve en él al descubridor de la ciudad— sería decir acaso que López Velarde descubre a la provincia precisamente porque en contraposición a ella descubre a la ciudad. La provincia se le convierte poco a poco en un mundo nostálgico; la ciudad en violenta, atractiva y descarnada presencia. El lenguaje de López Velarde no es, como ha observado Paz acertadamente, ni el de la ciudad ni el de la provincia. Que toque temas populares no quiere decir que López Velarde se exprese en el lenguaje del pueblo. El lenguaje de López Velarde es “nuevo, creado por él, aunque tiene sus necesarios antecedentes en Lugones y en Laforgue” (Octavio Paz, *Las peras del olmo*, 91). El hecho es que López Velarde es también un solitario. No está ni con los movimientos literarios de su tiempo, ni ya en su provincia ni aun, nunca, en la ciudad que le atrae. Lleno hasta lo más hondo de su espíritu de la vida mexicana, expresa el color, los sabores, los perfumes, del mundo que le rodea y le penetra. Irónico, burlón alguna vez, sentimental, casi siempre recuerda de manera constante los guijarros, las frutas, las muchachas de su Jerez, verdadera “vida anterior”. En la ciudad encuentra el símbolo fatal de la muerte:

Soñé que la ciudad estaba dentro
del más bien muerto de los mares muertos.

La mujer soñada, confundida con la ciudad, es la “prisionera del valle de México”. Y López Velarde se refugia en su “suave patria”, único poema cívico perdurable en la poesía mexicana. En su patria encuentra López Velarde las cualidades de la mujer que quiso amar. Patria femenina a la que “El Niño Dios escribió un establo”, es también tierra de lucha, de guerra y sinsabor, tierra de “los veneros de petróleo”. Al poeta no le preocupan principalmente los “problemas” sociales. Le ocupa la ternura de su patria. La provincia ha sido su vida; su muerte, la ciudad. Y si afirma que no teme a la muerte es que López Velarde la vive y, más allá de ella, vislumbra una posible imagen del amor:

Si soltera agonizas,
irán a visitarte mis cenizas.



“le ocupa la ternura de la patria”



Sor Juana—"llama de amor viva"

Casto de intención y pecador, idealista y carnal, provinciano y ciudadano, López Velarde es otro solitario. Su obra no ha tenido sucesores. No era posible que los tuviera. López Velarde no pudo llegar a ser el hijo "negativo" que imaginaba "hecho de rectitud, de angustia, de intransigencia, de furor de gozar y de abnegación". Entre su ideal y su vida estaba su propia vida concreta, ensoñada, nostálgica, destrozada por un presente ciudadano y duro. "Suave patria" fue el último refugio ideal de un hombre que había vivido, solo, en un constante recuerdo idealizado de su adolescencia.

Con *Muerte sin fin* volvemos al mundo intelectual que anunciaba Sor Juana. Pero si para ésta quedaba siempre firme la creencia en la razón y en la inteligencia, Gorostiza no sólo duda de sí mismo, del mundo, de Dios; duda de la palabra con que se expresa, de la inteligencia —"vaso" como en Sor Juana— que quiere dar forma a la corriente — "agua" de su vida. La inteligencia es un "rencor sañudo", se mantiene "una, exquisita, con su dios estéril", sin poder expresar la vida concreta de las cosas. "El vaso no se cumple". Tampoco la palabra. Su reino, como el de la inteligencia, es tan sólo ilusión. "Ilusión nada más, gentil narcótico". Ilusión y ficción. Pues la palabra quiere fingirse vida, ser "dolor de sustancia adolorida" pero no alcanza a decirnos sino lo esencial de las cosas y de las conciencias, lo idéntico, lo inútil. El poema acaba con el poema en una bellísima y agresiva "descarnada lección de poesía". *Muerte sin fin* es un frenesí de muerte que es frenesí de regreso. Despreciativo, al final del poema, Gorostiza corta la solemnidad del verso diamantino y puro y se dirige, cara a cara, a la muerte:

*Desde mis ojos insomnes
la muerte me está acechando.
Me acecha, sí, me enamora,
con su ojo lánguido.
Anda putilla del rubor helado,
vámonos al diablo.*

Hasta aquí cuatro poetas significativos. Los hemos visto solitarios, aislados de su

mundo, desrealizando los datos de la experiencia para hacerlos cuerpo de su pensamiento, su pasión, su sensualidad o su angustiada duda. Ninguno de estos poetas se expresa en el lenguaje del pueblo. ¿Qué nos dice la voz de la poesía popular?

La poesía popular mexicana es mucho más vasta en sus temas, sus sentimientos, su canto, que la poesía culta. El repertorio que nos ofrece va desde el hecho histórico, político, documental e ilustrativo hasta la lírica, la copla, la fábula, la adivinanza y la versión popular de un sentir religioso profundo. Bástenos con señalar, dentro del dominio del corrido, algunas obras que, por su intención, se ligan a las ideas de los poetas que hemos analizado.

Los corridos constituyen la épica de la altiplanicie mexicana. Su intención, más allá de las distancias y los siglos, no es básicamente distinta de la que llevó a los griegos a cantar a sus héroes o a los poetas del pueblo medieval a escribir las canciones de gesta. Épica del pueblo contada por el pueblo para el pueblo, el corrido no toca temas transitorios. A través de él se revela como ya en la *Chanson de Roland*, el *Cantar del mio Cid* o los *Nibelungos*, el espíritu de un pueblo. Como en estos poemas que el tiempo ha declarado permanentes, el corrido popu-

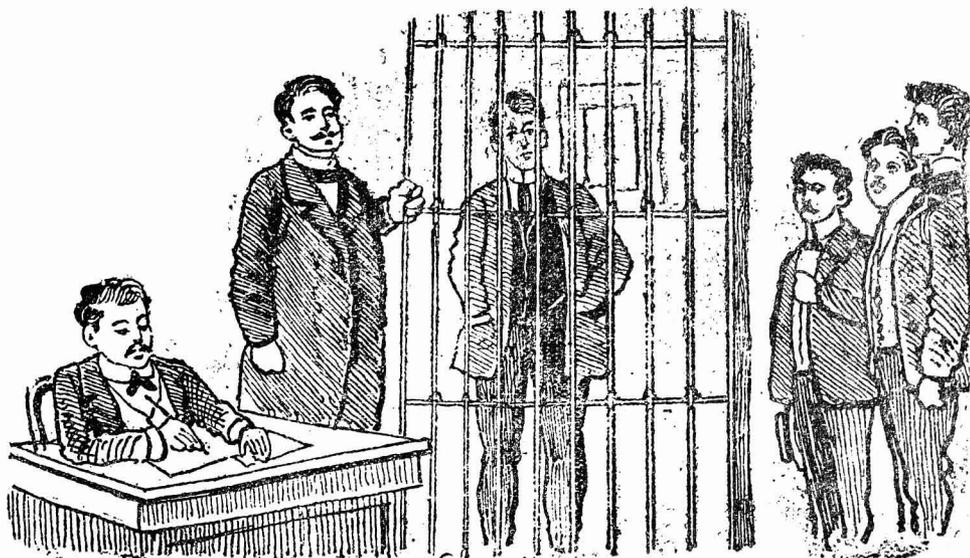


López Velarde a los 14 años

lar es más que descriptivo, de orden moral. Como la *Iliada* y la *Odissea* es, según lo pensaba Jaeger, una forma de la educación que el cancionero lleva de pueblo en pueblo, de rancho en rancho, de adobe en adobe, hasta formar la mentalidad mexicana de hoy, mentalidad que, a su vez, ha servido para darles forma y sentido. Como en los poemas épicos aquí se nos presentan sentimientos populares claramente delineados, sin que quepan estados intermedios: el bien y el mal, la fidelidad y la traición, la verdad y la mentira. Escritos por hombres de carne y hueso, nos hablan de hombres de carne y hueso. No son tan sólo anécdotas. Son la verdad de la anécdota que se encuentra en algunos, mínimos y valiosos, principios establecidos.

Una sola palabra, un epíteto definitivo, sirve para orientar al lector acerca de los grandes personajes épicos: Aquiles, el de los pies ligeros, Ulises, astuto y político, "Mio Çid que en buen ora çinxo espada", Martín Antolínez, "ardida lança", "*Carlemagne qui est canuz e blanc*", "Alde la belle" son próximos parientes del general De la Vega "valiente como aguerrido", de "aquel comandante Frías — que es valiente, y no de chanza", de Zapata "el gran insurrecto", del "buen Emiliano", de Cavazos "astuto y matretero". Werner Jaeger dice: "Sólo alguna vez, en los últimos libros, entiende Homero por *areté* las cualidades morales o espirituales. En general designa, de acuerdo con la modalidad de pensamiento de los tiempos primitivos, la fuerza y la destreza de los guerreros o de los luchadores y ante todo el valor heroico" (*Páideia*). El honor, antes de ser honra, también designaba la probidad y la hombría del guerrero. La hombría y, por derivación, el bien, la sensibilidad, la fidelidad, la verdad, son el *areté* del hombre mexicano, de éste, uno y el mismo, que puede variar de nombre, llamarse Zapata, Villa, Cavazos o Madero, pero que no deja de ser el prototipo del hombre de México. La inconstancia, la desobediencia —típica del corrido—, la deserción, la traición son los aspectos negativos de este hombre: su falta de ser, de fructificar en hombre, su falta de hombría y de honor. Fechados, localizados en el espacio y en el tiempo los corridos —mejor decir el corrido— trascienden sus propias fechas para darnos una idea del ideal humano de México.

La muerte —*sicut vita finis ita*— es la forma definitiva de la vida. En los corridos la muerte que viene del heroísmo



Corrido del presidiario. Ilustración de Posada

GUILLAUME APOLLINAIRE

Por Jean Pierre BERTHE

o de la traición, a veces del accidente, otras de la ingratitud, es siempre violenta. Pero aquí más que las causas, nos importa el sentido de la muerte, este momento de soledad que define al hombre. Su sentido profundo es el de una lección y de un aprendizaje. Aprender a morir es aprender a vivir. Para el pueblo de la altiplanicie de México la muerte está en el presente. Si ha de morir, podría decirse parafraseando al poeta, ya es muerte. Y el símbolo que es para el pueblo Venustiano Carranza, ya historia transformada en mito, percibe claramente el sentido profundo de este aprendizaje, su valor educativo y vital:

—si son valientes les digo afanoso:
concedido, les doy mi permiso,
para que así se enseñen a morir.

Y “enseñarse” a morir es aprender que la muerte no tiene importancia. Hay algo más acá de ella —la miseria— o más allá de ella —el destino—, ambos muchas veces uno y lo mismo, que la hace necesaria, fatal presencia de la cual es imposible alejarse o escapar. Felipe Angeles nos lo dice con precisión no lograda por ningún otro personaje del corrido en México:

Yo no soy de los cobardes
que le temen a la muerte.

Hasta aquí la frase podría ser la de cualquier héroe tradicional. Pero los dos versos con que el autor anónimo la comenta son definitivamente aclaratorios:

la muerte no mata a nadie
la matadora es la suerte.

Es que morir es acabar con “la desgraciada fortuna” que envuelve a la vida, y el sentido de la muerte ante la cual caben tanto la actitud heroica como la actitud resignada, es el de renunciar a las miserias. En ella se acaba la soledad que es desolación y muerte en vida.

La poesía popular mexicana, más variada, más rica en sus temas que la poesía culta, trasciende a ésta. Toca también temas e ideas que son comunes a toda la poesía cultivada y alejada de las voces populares. Entre ellos el de la muerte y el de la soledad. Los personajes de los corridos hacen frente a la misma soledad que Sor Juana, Othón, López Velarde o Gorostiza. Las formas son distintas. La vida, la misma. Y en ello no hay misterio. Los poetas que, en apariencia, se alejan del pueblo son parte de este mismo pueblo y su alejarse al penetrar en sus propias conciencias es una forma de la aproximación. Vasos separados, una misma fuente los llena.

Salvadas algunas excepciones, la relación entre el poeta y el pueblo es, en México, la de una comunidad sin contacto. “Y esta fábula —diría Esopo— muestra que siempre volvemos a aquello que nos interesa.”

NOTAS

1 De esta huida a la que se ve forzada son típicos los clásicos versos: “En perseguirme, Mundo, ¿qué intereses? / ¿En que te ofendo cuando sólo intento / poner bellezas en mi entendimiento / y no mi entendimiento en las bellezas?”

2 No es necesario pensar que esta iluminación de *El sueño* —día que nace en el corazón de la noche— sea la fiel imagen del mito platónico de la Caverna. Sin embargo es evidente la alcurnia neo-platónica de muchas de las metáforas “luminosas” de Sor Juana. No hay en ello nada de verdaderamente extraño. También en Santo Tomás, que Sor Juana conocía, es evidente la huella del pensamiento platónico.

GUILLAUME APOLLINAIRE murió a los 38 años: su muerte prematura sólo pareció cruel a sus amigos y a un círculo muy restringido de lectores. Pero desde entonces no ha dejado de ser actual, escapando incluso a ese lapso de purgatorio que recae después de la muerte sobre tantos escritores famosos. Nunca se han ocupado tanto de él: se ha hecho de la *Chanson du Mal-Aimé* un oratorio y un ballet, se ha puesto música a *Les mamelles de Tirésias*. La Bibliothèque de la Pléiade publica sus obras poéticas acompañadas de numerosas piezas inéditas, los profesores de la Sorbona disecan y comentan *Alcools* y el poeta alcanza esa inmortalidad que confieren en Francia las antologías y los libros para uso de las clases. Apollinaire se hubiera reído, con su famosa risa feliz, él tan seguro de su genio, como cuando el gran lingüista Ferdinand Brunot le hizo grabar en un disco, en 1914, los tres poemas de *Alcools* que nos conservan su voz; sus antiguos amigos se inquietan por esta popularidad: “el supuesto Mal Amado es ahora Demasiado Amado; el autor del *Poeta Asesinado* se va a convertir en el poeta petrificado” (Philippe Soupault).

Inquietudes sin objeto: mal o demasiado amado, Apollinaire sigue siendo mal conocido. El hombre es uno de los más llenos de vida que han existido, múltiple, contradictorio, encantador, pero muy secreto bajo una aparente exuberancia: ningún amigo, ningún biógrafo ha logrado penetrar completamente su naturaleza.

La obra no es menos desconcertante en su diversidad. La pasión de Apollinaire por lo nuevo, su indolencia para llevar a término sus tentativas, su prodigiosa facilidad, su plasticidad literaria, su gusto por la mistificación, embrollan las pistas y condenan casi siempre al exégeta a las conjeturas; la masa de los inéditos póstumos, en la que la muerte

impidió al poeta podar, deforma y hace pesado el conjunto de su obra. Pero incluso con sus imperfecciones, conserva el estremecimiento y la complejidad de la vida; está lejos del embalsamamiento de la gloria polvorienta del museo literario, y pocos poetas nos son, después de cuarenta años, tan contemporáneos como Apollinaire.

¿Aventurero del pensamiento? La aventura ocupa el primer lugar en su vida: sobre su nacimiento irregular, él se complació en dejar flotar un misterio halagador; no era hijo de un prelado romano, pero sí —medio polaco, medio italiano— ya un destino al margen. Su infancia y su adolescencia vagabundas no lo marcaron menos: hace estudios brillantes y desordenados, e inmensas lecturas, siguiendo a una madre tiránica y fantasiosa, que recorre las ciudades termales, de Italia a Bélgica, pidiendo a las mesas de juego, a los usureros, a la galantería, los medios de satisfacer su gusto por el lujo. Cuando la familia por fin se radica en París, Guillaume no tiene todavía veinte años; hay que vivir, y la vida le es dura. Se hace mecanógrafo, “nègre”¹ de un novelista de folletón, periodista incompetente en la bolsa, autor de libros que se venden a escondidas; cena a menudo un arenque, pero ya está en contacto con los medios literarios, escribiendo versos y prosa, tratando sin éxito de publicarlos, y enamorado, aunque no siempre amado. La vida, en suma, de un joven escritor ambicioso y necesitado. Su estancia en Alemania, como preceptor, es mucho más fecunda: regresa en plena posesión de su maestría poética, y adolorido por un verdadero amor, para el mayor provecho de sus poemas. Durante más de diez años es en París la “belle saison” de Apollinaire. Sigue ligero de dinero, y reducido aún a vivir de expedientes y de trabajos de librería; pero vive con una vida intensa, en un extraordinario clima intelectual y sentimental, enamorado de Marie Laurencin, fundador y director de revistas efímeras en las que batalla en favor del Douanier Rousseau, de los *fauves* y de los cubistas. Sus amigos “sin los cuales no puede vivir” son los pintores y escritores de vanguardia de la época, todos como él pobres y apasionados, Picasso, Dufy, Delaunay, Rouveyre, Max Jacob, André Salmón, André Billy. Escribe o publica entonces lo mejor y lo más acabado de su obra, *L'hérésiarque et Cie*, *L'enchanteur pourrissant*, y los poemas recogidos en 1913 en *Alcools*.

En julio de 1914, Apollinaire está en Deauville, encargado de un reportaje; allí se entera de la movilización, y vuelve a París en coche con su amigo Rouveyre:

“Nous dîmes adieu à toute une époque.
.....
Nous comprîmes mon camarade et moi
Que la petite auto nous avait conduits
dans une époque nouvelle
Et bien qu'étant déjà tous deux des
hommes mûrs
Nous venions cependant de naître.”²
(*Calligrammes*, “La petite auto.”)



Apollinaire, por Wlaminck



Apollinaire y su musa, por Rousseau

Apollinaire va a vivir sus últimos años en una exaltación febril, exasperada por la atmósfera de la guerra. Fiebre amorosa, que le hace enamorarse y desamorarse en poco tiempo de Lou, "la amiga regia"; de Madeleine, su lejana novia de Orán; finalmente de Jacqueline, "la linda pelirroja" con la que se casa pocos meses antes de su muerte; fiebre poética también que no le abandona ni siquiera en la línea de fuego. La llamada iba a ser breve: gravemente herido en 1917, trepanado, sucumbía ante la enfermedad dos días antes del armisticio de 1918. Esa muerte tal vez no le hizo un desfavor: parece muy probable, según la confesión de sus mejores amigos, que su herida no había dejado intacta la conciencia que tenía de sí mismo y de su arte.

Toda poesía verdadera escapa al análisis; el comentario puede cuando mucho cercar lo inaccesible sin aprehenderlo nunca. La exégesis de un solo poema, como *Zone* o la *Chanson du Mal-Aimé* es materia de todo un libro: pero una vez señalados los recuerdos de lecturas o las alusiones personales, apenas hemos avanzado en el conocimiento de la obra, que no puede ser sino el resultado de una comunión. Por ello las pocas indicaciones que siguen no aspiran más que a un reconocimiento en una obra hermética por su misma riqueza.

Apollinaire era un ser extremadamente sensible, y todos los grandes acontecimientos de su vida han dejado huella en su obra; pero fue también un gran lector, curioso de obras raras, de magia, de cuentos, de leyendas, como muchos de sus contemporáneos simbolistas. De ahí esa alianza constante en él de una sentimentalidad tierna y melancólica que recuerda las romanzas y los cantares del lirismo popular, y también a Nerval, Verlaine o François Villon, y del culto de las palabras raras, chispeantes, centelleantes de todas sus sonoridades, caras a la poesía culta. Las cuartetos del *Bestiaire*, en su encanto de una ingenuidad concertada, la libre fantasía de los "ideogramas líricos" de *Calligrammes* nacen de un juego literario tan gratuito como los ejercicios de los Grandes Re-

tóricos o de los poetas didácticos de la Edad Media, aunque el acento personal esté rara vez ausente de ellos. Es un eco parnasiano el que resuena en "l'Ermite" o en "le Larron":

*"Un homme bègue ayant au front deux
jets de flamme
Passa menant un peuple infime pour
l'orgueil
De manger chaque jour les cailles
et la manne
Et d'avoir vu la mer ouverte comme
un oeil
Les piseurs d'eau barbus coiffés
de bandelettes
Noires et blanches contre les maux
et les sorts
Revenaient de l'Euphrate et les yeux
des chouettes
Attiraient quelquefois les chercheurs
de trésors..."*³
(Alcools. "Le Larron")

aunque el exceso mismo haya hecho sospechar en él, como en Rimbaud o en Alfred Jarry, el *pastiche* destructor que desemboca en el surrealismo.

Se ha podido criticar la inspiración libresca de Apollinaire y tratarlo de cambalachero de la poesía. Nada es más injusto cuando se trata de las obras maestras de su madurez: la emoción del poeta se expresa en ellas con medios de la mayor sencillez, muy próximos a los de la canción, lo cual no excluye un arte extremadamente refinado. Lo más trivial y lo más cotidiano que encierra la vida, los más trillados de los temas poéticos, el amor, la muerte, la fuga del tiempo, vuelven a encontrar su frescura o su misterio por la gracia de las palabras más desnudas:

*Sous le pont Mirabeau coule la Seine
Et nos amours
Faut-il qu'il m'en souvienne
La joie venait toujours après la peine
Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure.*⁴
(Alcools. "Le Pont Mirabeau")

o bien, perteneciente también al ciclo de los poemas inspirados por Marie Laurencin:

*Je passais au bord de la Seine
Un livre ancien sous le bras*

*Le fleuve est pareil à ma peine
Il s'écoule et ne tarit pas
Quand donc finira la semaine*⁵
(Alcools. "Marie")

Los lugares comunes del romanticismo sentimental y personal se renuevan aquí en un canto que nada debe ya a la elocuencia:

*Te souviens-tu des banlieues et du
troupeau plaintif des paysages
Les cyprès projetaient sous la lune
leurs ombres
J'écoutais cette nuit au déclin de l'été
Un oiseau langoureux et toujours irrité
Et le bruit éternel d'un fleuve large
et sombre
.....
La vie est variable aussi bien que
l'Euripe*⁶
(Alcools. "Le Voyageur")

Hay más reminiscencias librescas en la *Chanson du Mal-Aimé*, pero el mismo encanto opera en ella una idéntica trasmutación del lenguaje:

*Mon beau navire ô ma mémoire
Avons-nous assez navigué
Dans une onde mauvaise à boire
Avons-nous assez divagué
De la belle aube au triste soir
.....
Voie lactée ô soeur lumineuse
Des blancs ruisseaux de Chanaan
Et des corps blancs des amoureuses
Nageurs morts suivrons-nous d'ahan
Ton cours vers d'autres nébuleuses
.....
Moi qui sais des lais pour les reines
Les plaintes de mes années
Des hymnes d'esclave aux murènes
La romance du mal-aimé
Et des chansons pour les sirènes*⁷
.....

Esta pureza poética natural nace de cierto clima del alma en Apollinaire; un don hay en él que transfigura en cosa de hadas todo lo que la vida le trae.

Nunca es más asombroso este poder que cuando permite al poeta transfigurar la peor de las pesadillas, la guerra. Apollinaire no fue un guerrero de opereta, sino un combatiente que conoció todos los horrores de la vida de las trincheras. De todos los poetas inspirados



Guillaume Apollinaire y sus amigos, por Marie Laurencin

por la guerra, es sin embargo el único que ha cantado la fiesta de una noche de bombardeo, los "obuses color de luna" y los "fulgores súbitos de los tiros":

*Que c'est beau ces fusées qui
illuminent la nuit
Elles montent sur leur propre cime
et se penchent pour regarder
Ce sont des dames qui dansent avec
leur regard pour yeux bras et coeur
.....
Ces danseuses surdorées...⁸*

(Calligrammes. "Merveilles de la guerre")

La guerra fue para él un encanto cósmico, vivido como en sueños en una exaltación ni patriota ni guerrera, sino dionisiaca. La muerte está menos presente en los poemas de guerra de *Calligrammes* que en *Alcools*, si no es para evocar, con pudor, el sacrificio de los jóvenes:

*Vers un village de l'arrière
S'en allaient quatre bombardiers
.....*

*Tous quatre de classe seize
Parlaient d'antan non d'avenir
Ainsi se prolongeait l'ascèse
Que les exerçait à mourir⁹*

(Calligrammes. "Exercice")

En cierto momento, y sin duda bajo la influencia de las búsquedas de sus amigos los pintores cubistas, Apollinaire rebusó sin embargo la herencia del romanticismo y del simbolismo. Hizo el esfuerzo de liberarse de la literatura para crear una poesía moderna cuyo objeto será "exaltar la vida bajo cualquier forma en que se presente" (*L'esprit nouveau*. Manifiesto.) Así en *Zone*, que abre la colección de *Alcools*:

*A la fin tu es lasse de ce monde
ancien
Bergère ô tour Eiffel le troupeau
des ponts bêle ce matin
Tu en as assez de vivre dans l'antiquité
grecque et romaine
.....*

*Tu lis les prospectus les catalogues
les affiches qui chantent tout haut
Voilà la poésie ce matin et pour la prose
il y a les journaux
Il y a les livraisons à 25 centimes
pleines d'aventures policières
Portraits des grands hommes et mille
titres divers
.....*



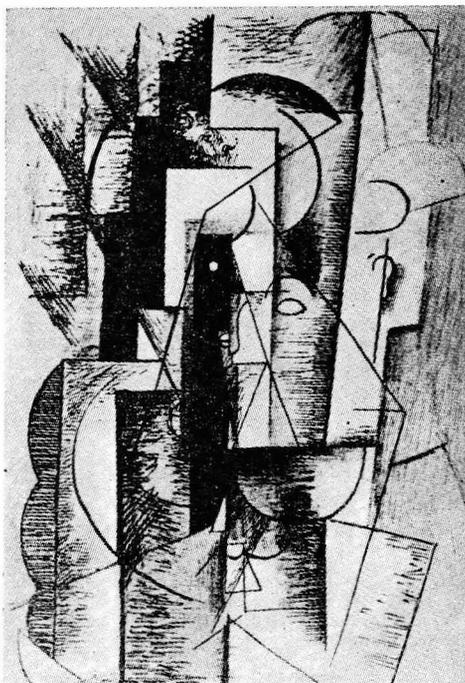
Grabado de Matisse para las "Mamelles de Tirésias"

*J'ai vu ce matin une jolie rue dont
j'ai oublié le nom...
Le matin par trois fois la sirène
y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et
des murailles
Les plaques les avis à la façon des
perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle
Située à Paris entre la rue Aumont-
Thiéville et l'avenue des Ternes¹⁰*

La poesía debe nacer de las cosas mismas si se las sabe mirar para ver en ellas la maravilla que ocultan. Se ha hablado de piezas cubistas, simultaneístas, pero aquí no hay esa voluntad de construcción del cubismo pictórico; más bien una película mental donde el poeta escoge más o menos conscientemente lo que quiere exteriorizar de sí mismo. El arte concertado no está pues ausente, pero es la puerta abierta al principio de la libertad de inspiración. Apollinaire no resiste a la tentación de nuevas aventuras: el famoso poema *les Fenêtres* ("las ventanas") fue inspirado tal vez por el cuadro



Lit. de R. Dufy para "El poeta asesinado"



Apollinaire, por Picasso

de Robert Delaunay, pero más seguramente nació de una asociación de imágenes y de palabras que se desarrolla de una manera autónoma:

*Du rouge au vert tout le jaune
se meurt
Quand chantent les aras dans les
forêts natales
Abatis de pihis
Il y a un poème à faire sur l'oiseau
qui n'a qu'une aile
Nous l'enverrons en message
téléphonique
Traumatisme géant
.....
O Paris
Du rouge au vert tout le jaune
se meurt
Paris Vancouver Hyères Maintenon
New York et les Antilles
La fenêtre s'ouvre comme une orange
Le beau fruit de la lumière¹¹*

No se trata aquí de escritura automática en el sentido surrealista del término: los *pihis*, esos míticos pájaros que no

tienen más que un ala y vuelan por parejas, le eran caros a Apollinaire y seguramente no los evoca por azar. Se ha hablado de mistificación: pero la mistificación misma tendría la significación de una experiencia poética nueva. A decir verdad, estos "poemas-conversaciones", como los nombraba Apollinaire, hacen un llamado a elementos extrapersonales y obligan al inconsciente y al azar a colaborar con el yo. Si hay voluntad de mistificación, es para provocar el nacimiento de un hecho nuevo, absurdo, arbitrario, por "una especie de energía que brota del fastidio y del sueño" (Baudelaire). El poeta niega el mundo real por la ilusión, y la ilusión misma se impone a él como una realidad nueva en la cual le es preciso vivir en lo sucesivo. De la negación de lo real debe surgir la sorpresa creadora:

*Qui donc saura nous faire oublier
telle ou telle partie du monde
Où est le Christophe Colomb à qui
l'on devra l'oubli d'un continent
Perdre
Mais perdre vraiment
Pour laisser place à la trouvaille...¹²
(Calligrammes. "Toujours")*

Apollinaire transforma así en una poética la búsqueda de la sorpresa: los surrealistas no olvidarán la lección.

Este recurso sistemático a lo arbitrario ¿es la última arma de un escritor "seco" y reducido a "empezar cualquier frase y a echar para adelante" (según unas palabras del propio Apollinaire); el signo, en suma, de una quiebra de la imaginación creadora y el fracaso mismo de la poesía? Tal vez, pero poco importa la técnica utilizada si la calidad poética está presente. Apollinaire murió joven: ¿se hubiera convertido de veras en ese muy gran poeta en el que hace soñar, o su obra inacabada nos da una idea demasiado favorable de su genio? Planteada a menudo, esta pregunta no tiene respuesta ni gran interés en el fondo: mientras los hombres conozcan las alegrías y las penas del amor, la angustia de la muerte y del tiempo que roe la vida, mientras tengan sed de toda la hermosura del mundo o de otro universo más maravi-

lloso aún, Apollinaire no carecerá de lectores. Un poeta no tiene otra inmortalidad.

En Apollinaire, el crítico no se separa del poeta. El gusto por las artes plásticas es en él hijo de un espíritu "ardiente en la búsqueda de la belleza", dispuesto a maravillarse de ella, y prodigiosamente sensible a todo lo que trasciende la vida cotidiana. Apasionado de los *bibelots* extraños, de los "fetiches de Oceanía y de Guinea", de los dibujos de niños, fue uno de los artesanos de la gloria del Douanier Rousseau, en quien encontraba la ingenuidad y el frescor de los viejos Primitivos. Desde 1904, en contacto con Derain, Vlaminck y Matisse, exalta el tumulto del color en los *Fauves*, y las tres virtudes plásticas, pureza, unidad y verdad, que mantienen "bajo sus pies a la naturaleza derribada". Su encuentro con Picasso, que ha dejado de él una serie de conmovedores retratos, hace de Apollinaire el cantor de la poesía de la época azul, y luego, después de un momento de desorientación ante "Las señoritas de Aviñón", el teórico apasionado del cubismo, "no arte de imitación sino un arte de concepción que se empeña en elevarse hasta la creación". Más todavía que las disciplinas ascéticas del cubismo, los ritmos cromáticos y las hechicerías de colores puros de Robert Delaunay, tan importantes para el nacimiento del arte abstracto, remueven profundamente su sensibilidad de poeta: Apollinaire comprendió el alcance de ese paso de lo figurativo a lo inobjetivo y creó para designar esas búsquedas el término de Orfismo. Las extravagancias de la aventura futurista sólo le seducen un momento, pero apoya sin desmayos la pintura "metafísica" de Chirico, en el que veía "el pintor más asombroso de su tiempo" y el descubridor de relaciones nuevas entre los objetos, los sueños y lo inconsciente.

Sin la valentía y el inteligente ardor de Apollinaire, hubiera faltado algo a los creadores de la pintura moderna, y sus concepciones estéticas revolucionarias hubieran tardado más en imponerse. Apollinaire supo reanudar la tradición de Baudelaire: los grandes poetas y los verdaderos pintores andan en busca de un mismo secreto.

(Traduc. de Tomás Segovia)

NOTAS

1 En la jerga literaria francesa, *nègre* ("negro") es el que escribe a sueldo para otro escritor que firma (y cobra) las obras.

2 Dijimos adiós a toda una época. / .../ Comprendimos mi camarada y yo / que el pequeño auto nos había conducido a una época nueva / y aunque siendo ya los dos hombres maduros / acabábamos sin embargo de nacer.

3 Un hombre tartamudo con dos surtidores de llamas en la frente / pasó llevando a un pueblo ínfimo por el orgullo / de comer cada día las codornices y el maná / y de haber visto el mar abierto como un ojo / Los sacadores de agua barbudos tocados de bandeletas / negras y blancas contra los males y sortilegios / regresaban del Éufrates y los ojos de las lechuzas / atraían a veces a los buscadores de tesoros...

4 Bajo el puente Mirabeau fluye el Sena / y nuestros amores / ¿tendré que recordarlo? / la alegría venía siempre tras la pena / Venga la noche suene la hora / los días se van yo permanezco.

5 Yo pasaba a la orilla del Sena / con un libro antiguo bajo el brazo / el río es igual que mi pena / transcurre y no se agota / ¿cuándo terminará la semana?

6 ¿Te acuerdas de los suburbios y del rebaño plañidero de los paisajes? / Los cipreses

proyectaban bajo la luna sus sombras / yo escuchaba esa noche en el declinar del verano / un pájaro lánguido y siempre irritado / y el ruido eterno de un río ancho y sombrío / .../ La vida es variable al igual que el Euripo.

7 Mi hermoso barco oh mi memoria / si habremos navegado bastante / en una onda mala de beber / si habremos divagado bastante / de la hermosa alba a la triste tarde / .../ Vía Láctea oh hermana luminosa / desde los blancos arroyos de Canaán / y desde los cuerpos blancos de las enamoradas / nadadores muertos ¿seguiremos con jadeo / tu curso hacia otras nebulosas? / .../ Yo que sé layes para las reinas / las quejas de mis años / himnos de esclavo a los murenas / la romanza del mal amado / y canciones para las sirenas...

8 Qué bellos estos cohetes que iluminan la noche / suben a su propia cima y se asoman para mirar / son señoras que bailan con su mirada por ojos brazos y corazón / .../ estas bailarinas sobredoradas.

9 Hacia un pueblo de la retaguardia / se iban cuatro bombarderos / .../ los cuatro de la clase dieciséis / hablaban de antaño no de porvenir / así se prolongaba la ascensis / que los ejercitaba a morir.

10 Al cabo estás cansada de este mundo antiguo / pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana / estás harta

de vivir en la antigüedad griega y romana / .../ Lees los prospectos los catálogos los anuncios que cantan en voz alta / ahí está la poesía esta mañana y para la prosa están los periódicos / están las entregas a 25 céntimos llenas de aventuras policíacas / retratos de los grandes hombres y mil títulos diversos / .../ He visto esta mañana una linda calle cuyo nombre he olvidado... / por la mañana tres veces la sirena gime allí / una campana rabiosa ladra hacia mediodía / las inscripciones de los anuncios y de las murallas / las placas los avisos a la manera de los loros chillan / Me gusta la gracia de esta calle industrial / situada en París entre la calle Aumont-Thiéville y la avenida Des Ternes.

11 Del rojo al verde todo el amarillo se muere / Cuando cantan las guacamayas en las selvas natales / menudillo de *pihis* / hay un poema por hacer sobre el pájaro que sólo tiene un ala / lo enviaremos en mensaje telefónico / traumatismo gigante / .../ Oh París del rojo al verde todo el amarillo se muere / París Vancouver Hyères Maintenon Nueva York y las Antillas / la ventana se abre como una naranja / el hermoso fruto de la luz.

12 Quién pues sabrá hacernos olvidar tal o tal parte del mundo / dónde está el Cristóbal Colón a quien deberemos el olvido de un continente / perder / pero perder de veras para dejar sitio al hallazgo...

E L M U E R T O

Un cuento de Jorge Luis Borges, publicado en *El Aleph*

Por Huberto BATIS

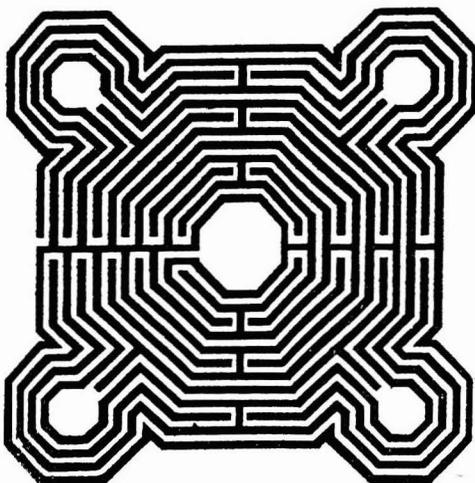
EL DESTINO DE OTÁLORA

COMENZANDO el análisis de "El Muerto", de Borges, de la muerte al nacimiento, fácil es decir que Otálora estaba destinado a morir de un balazo. Es un destino obvio al lector que sigue leyendo más allá de sus últimas palabras, y ve a Otálora desangrarse como res entre matarifes; tanto como es patente al lector que —hundiéndose en el último punto, sin seguir adelante— se queda sólo con la angustia del disparo. Difícil será reunir las dos posiciones: quedarse en el momento en que la muerte *es* y continuar, al sucederse el momento, con la muerte que *sigue siendo*. Mucho más difícil será situarse en una tercera posición, la que Borges ha tomado para escribir su cuento: la muerte que ya *era*, lo que sería eternizar el tiempo, entre el inicio y el término, llegar al final de las cosas sin haber salido del presente que, además, ha dejado de serlo: porque Borges no escri-

be en función del tiempo tradicional —*finitud*— ni siquiera cuando escribe para destruirlo. Borges se sitúa en el tiempo sin tiempo del dios, en posición escalofriante, en lo onírico, en lo irreal, sin dejar por eso de comprender la realidad, que procura destruir. Difícil posición la suya, que abarca el todo sin dejar de percibir las partes y singularidades: Borges dice haber visto en la esfera del Aleph "desiertos y cada una de sus arenas, libros y cada una de sus letras".

Otálora *comprende* antes de morir; en un instante se le permite percibir su destino tal como es: pasado, presente y futuro conjugados por la muerte, más allá de ella; vertiginosamente sigue el proceso de su vida, una y otra vez, hasta que siente que está encerrado, sin escapatoria posible, en lo que es tiempo a la vez intemporal y eterno, en lo que es infinito con comienzo y fin paradójicos.

Otálora *comprende* que "desde el principio lo *han* traicionado" (no lo *habían*) y que "*ha sido* condenado" (no *fue*, es ni *será*: todo a una), porque "lo daban por muerto", porque "ya estaba muerto". Otálora, al llegar a comprender su destino, se da cuenta que no es él quien ha estado forjándose; a este respecto, podría hablarse de un predestino, de un Bandeira como predestinador, si nos permitiera Borges situarnos en una catalogación de orden temporal; pero, él está situado en el equilibrio perfecto entre lo temporal —para él apariencia— y lo intemporal —realidad—, y camina con sabia intuición por esa cuerda floja de la tensión *finitud-infinitud, hombre-dios, lo terminado — lo incompleto*: "Sospecho que la palabra infinito fue alguna vez una insípida equivalencia de inacabado; ahora es una de las perfecciones de Dios en la teología y un discutidero en la metafísica", dice Borges en *Discusión* (p. 164).



"el laberinto irresoluto e irresoluble"

Borges fusiona lo tradicional y lo auténtico infinito metafísico, aunque sólo aparentemente; en realidad está sólo en lo segundo: "Nos hemos acercado a la metafísica, *única justificación y finalidad de todos los temas* (el cursivo es nuestro), dice en *El idioma de los argentinos* (p. 34). "Borges sabe que toda realidad se disuelve con la presencia del infinito y lo convoca constantemente en sus obras, a veces aludiéndolo en una palabra, otras desarrollándolo en complejo argumento", nos dice Ana María Barrenechea (*La expresión de la irrealidad en la obra de J. L. Borges*. El Colegio de México, 1957).

Hemos visto ya el argumento implícito en el tiempo del verbo que Borges emplea para definir el ser de Otálora y disolver su realidad: "lo daban por muerto, ya estaba muerto"; además las palabras creadoras de un ambiente espacio-inespacial abundan en el relato, así como las enumeraciones sucesivas, los dobles adjetivos, los paréntesis que explican o amplían los pensamientos, el desasosiego de lo inconmensurable, los símbolos, los laberintos, etc. . . elementos todos del estilo de Borges ya estudiados y conocidos. Únicamente, como algo de interés, queremos llamar la atención sobre la inclusión en la estructura de "El Muerto", de ese esbozo de lo cíclico, que es el episodio del borracho a quien Otálora impide acuchillar a Bandeira en el altercado, y a quien éste permite gozar de la farra, tal como permitirá a Otálora compartir a la mujer de pelo colorado. Borges, en su derecho, ha olvidado conscientemente registrar el castigo de aquel hombre por no dejar entrever el final de su relato. Todo el cuento está dentro de esta ansiedad fatalista cíclica, porque, al fin y al cabo, Otálora —universalizándolo— es el hombre, en la lucha común pretenciosa de suplantar al dios; es Otálora el Adán que se repite, la hormiga que edifica Babel, con su momento de lucidez: cuando se confunde en su laberíntico destino de frustración, con la consecuente condena.

Pero, Borges, al llegar a presentar maravillosamente el problema del destino del Otálora-hombre, no lo resuelve, ni siquiera le propone alguna posible solución. Sólo le interesa presentar, con lo literario, la inexplicable fatalidad del destino común: sardónica filosofía aplicada, ejemplificada, símbolos por ideas: Otálora por el hombre, Bandeira por el dios ("también el hombre que entreteje estos símbolos").

La clave ideológica de la comprensión del destino de Otálora podría parecer encontrarse en el fatalismo pagano del devenir del suceso. En realidad, Borges hace una sutil elaboración de la filosofía cristiana del destino humano. Siempre se oye en boca del cristiano: "no sucederá sino lo que Dios quiera", "ya hubiera hecho esto, ya aquello, habría sido el resultado siempre conforme a la voluntad de Dios"; el mismo Cristo dice: "no se mueve la hoja del árbol si El no la mueve." Si vemos con detenimiento el destino de Otálora, veremos que no le sucede sino lo que Bandeira quiere, a veces activa, a veces pasivamente. Deja a Otálora hacer, aparentemente se nulifica ("taciturno entre los que gritan, *deja que...*"). A Otálora le parece que en su destino él mismo es el que quiere: en realidad (más bien en apariencia) su voluntad es obedecida en la suplantación consumada; en apariencia (más bien en realidad) sólo consienten a

sus deseos. "Dios permite que tú, hombre cristiano, puesto que eres libre, hagas, tornes y vuelvas a hacer; al final se ajustan las cuentas." Borges ahonda en el problema: ("aquí la historia se complica y ahonda"): ¿Qué tan libre es el hombre?, parece preguntarse. Existen circunstancias, tentaciones, inclinaciones, existe el demonio — brazo siniestro de Dios. "Tienta El a los hombres para probarlos, para acrisolarlos." Borges insinúa el conflicto de la predestinación, el innombrable asunto, bizantino de tan viejo, que la Iglesia prohíbe a sus predicadores en el púlpito. "Si Dios tiene prefijada la salvación o la condenación, ¿para qué preocuparse?" Borges inicia a la duda: al consentir, Bandeira respeta la libre iniciativa de Otálora; ¿lo tienta sólo para acrisolarlo o hacer de él un lugartiente, o lo tienta para que falte y poder, así, condenarlo? Más bien parece que Bandeira le incita a la culpa: le permite entrar en su habitación para que lo contemple de cerca, tal cual es; le instiga: le muestra a la mujer, esa prolongación fetichista de sus atributos; le presume el caballo y el apero de piel de tigre. Bandeira no es inocente en la culpa de Otálora: además, existe el traidor Suárez, traidor a Otálora aunque, en apariencia, traidor a Bandeira; Suárez, el demonio, traidor relativo del dios, completo traidor del hombre. (Se ha estudiado suficientemente al traidor en Borges: ver el libro de Marcial Tamayo y Adolfo Ruiz Díaz, *Borges, enigma y clave*, Bs. As., 1955.)

El dios-Bandeira va más allá de la tentación: permite al insubordinado el goce de su poderío: el caballo, los aperos, la mujer que, además, todo lo sabe (cuando Bandeira toca a su puerta antes del desenlace "le abre en seguida, como si esperara el llamado"). Seguro de sí y de los suyos, Bandeira demuestra una soberbia más de Dios que de hombre: no puede existir la duda de si la mujer enamorada ("ya que vos y el porteño se quieren tanto") siguió la misma suerte que Otálora; pero, si el paulatino suplantar al dios, de Otálora, no pudo contagiarse a Suárez, tampoco a la mujer; simplemente actúa ella con la pasividad de los objetos —criaturas del dios, seguras de sí mismas— en manos del hombre que los usufructúa para su daño. No creemos que sea, la mujer de cabellos rojos, Eva, ni serpiente; en todo caso manzana — prohibida pero no inalcanzable. En su primitivismo divino



"la presencia del infinito"

no iba a matar Bandeira a la mujer ni al caballo porque se dejara montar.

La eternidad y el destino cristianos son mostrados por Borges con todas sus sutilezas: la bestia, el demonio, la manzana prohibida, el libre albedrío en tensión con la predestinación. Otálora ha creído estar manejando su propio destino, porque "el universo parece conspirar con él"; Bandeira el absoluto, que no el universo. Sólo hasta el final se siente en las garras de otro ser que le ha permitido construir Babeles en el aire, para luego burlarse de él. El dios bíblico, terrible y justiciero, que contempla a los hombres tratar de llegar al cielo, que les interrumpe la labor y les confunde para verlos anegarse en los vértigos de su propia supuesta salvación, es bondadoso comparado con Bandeira. El dueño evangélico del campo, que deja a la cizaña crecer con la mies, porque ya llegará el día de la selección, cuando será separada y arrojada al fuego, se asemeja más al caudillo.

Otálora, creemos, ha ido más allá que el arcángel negro, pues no quiere, como éste, "ser como"; quiere Otálora "ser en lugar" de Bandeira. La divinidad de Bandeira —gauchesco caudillaje, "una tosca divinidad, una versión mulata y cimarrona del incomparable Sunday de Chesterton"— se mixtifica, se mitifica para siempre al condenar y castigar la servidumbre que no sólo ha querido imitar, sino que ha despreciado al grado de querer subsistir sin destruir ("por una mezcla de rutina y de lástima"). El destino del siervo es vivir en ceguera, para ver, sólo hasta el fin, cómo el dios aparentemente despreciable se sacude las cenizas y remonta el vuelo para ocupar el lugar que, en realidad, no ha perdido. El destino del hombre, para Borges, es la decepción, el frustrado desencanto, la derrota del propio ser frente al del dios, el cual viene a ser su suicidio. Bandeira no se toma la molestia de infringir él mismo el castigo: "Suárez casi con desdén hace fuego."

EL DESTINO DE BANDEIRA

Pero no nos contentemos con rebuscar en el problema del destino de Otálora-



"ansiedad fatalista cíclica"

hombre; en nuestro insidioso papel de lector que pretende profundizar y buscar el venero rico, la madeja de la elaborada trama que el Borges simbólico entreteje, indagaremos por la veta del dios. Con Borges hemos vislumbrado un destino espantoso del hombre, no tanto por su irrealidad como por su incorruptibilidad, por su immanencia ineludible e incontrovertible. No nos dejemos encerrar en el laberinto irresoluto e irresoluble del conflicto: destrucción del ser del hombre por el convencimiento de la inconciencia de su yo, por la detención del tiempo destruido, la deshumanización de los personajes, la inanimidad del cosmos. Según Borges, el hombre no hallará —si no es en el momento de la comprensión última, ya demasiado tarde— la clave del propio ser simbólico, mucho menos la clave de interpretación del conocimiento de su universo (*Weltanschauung*), por causa de la intrusión del infinito, el elemento corruptor por excelencia. Llega Borges, por este camino, al alucinante convencimiento de la incompreensión absoluta, desembocando sólo en las pavorosas “calles unánimes que engendran el espacio”, que dice en sus poemas, y en los “corredores de vago miedo y de sueño”. La inconformidad del que no se contenta con la posible comprensión de la duda —la duda misma— nos lleva a buscar por nuevos laberintos esta vez, los del destino del dios en Borges. Jugamos a buscar la comprensión al misterio mágico de Bandeira.

“Encontrareis —dice en el Epílogo al *Aleph*— la misma historia de Otálora en *La caída y decadencia del imperio romano*, de Edward Gibbon.” Hemos leído esta historia del traidor tradicional, que Borges califica de “mejor contada” que la suya, pero que él ha sabido referir con más malicia. En esta referencia a la fuente de su tema, no deja de haber un goce en burlarse del lector —o del crítico— despistándolo. Sin embargo, después de esta lectura, nos hemos dado cuenta de que siempre hemos visto al traicionado en función de sí mismo, nunca en función del traidor. En nuestro caso, si hemos visto al Otálora-hombre en función del Bandeira-dios, ¿por qué no ver a éste en función de aquél? Nuevas dudas nos envuelven, descubrimos una “extraña telaraña de plata” en el interior de la pirámide que hemos venido construyendo para llegar al vértice *irrealidad del hombre*; una extraña telaraña en la base de toda la fundamentación hecha a costa de la supuesta realidad del dios.

Nos hemos quedado con la creencia mágica popular del doble, con la idea gnóstica del universo platónico —inversión del orden celeste—, con el hombre espejo, imagen y semejanza del dios. De pronto, todos los vértigos urdidos se derrumban, porque, en Borges, también la realidad del dios es suposición aparente; la eternidad del dios flaquea, porque el espejo, que aparentemente sólo la duplica, está empañado (“hay un espejo que tiene la luna empañada”); ahora, al comprender que el paño lo tiene ya la imagen que se refleja, la “tosca divinidad” aparece en decadencia, en peligro de terminar. Borges se dice: el dios necesita del hombre, lo crea para no sentirse tan solo, lo quiere para sí. Y destruye, con esta versión del dios-Bandeira, a sus demás dioses locos o malévolos, ávidos de castigo, de venganza.

Porque Borges presenta, ahora, un dios que, inexplicablemente, está a punto de no serlo.

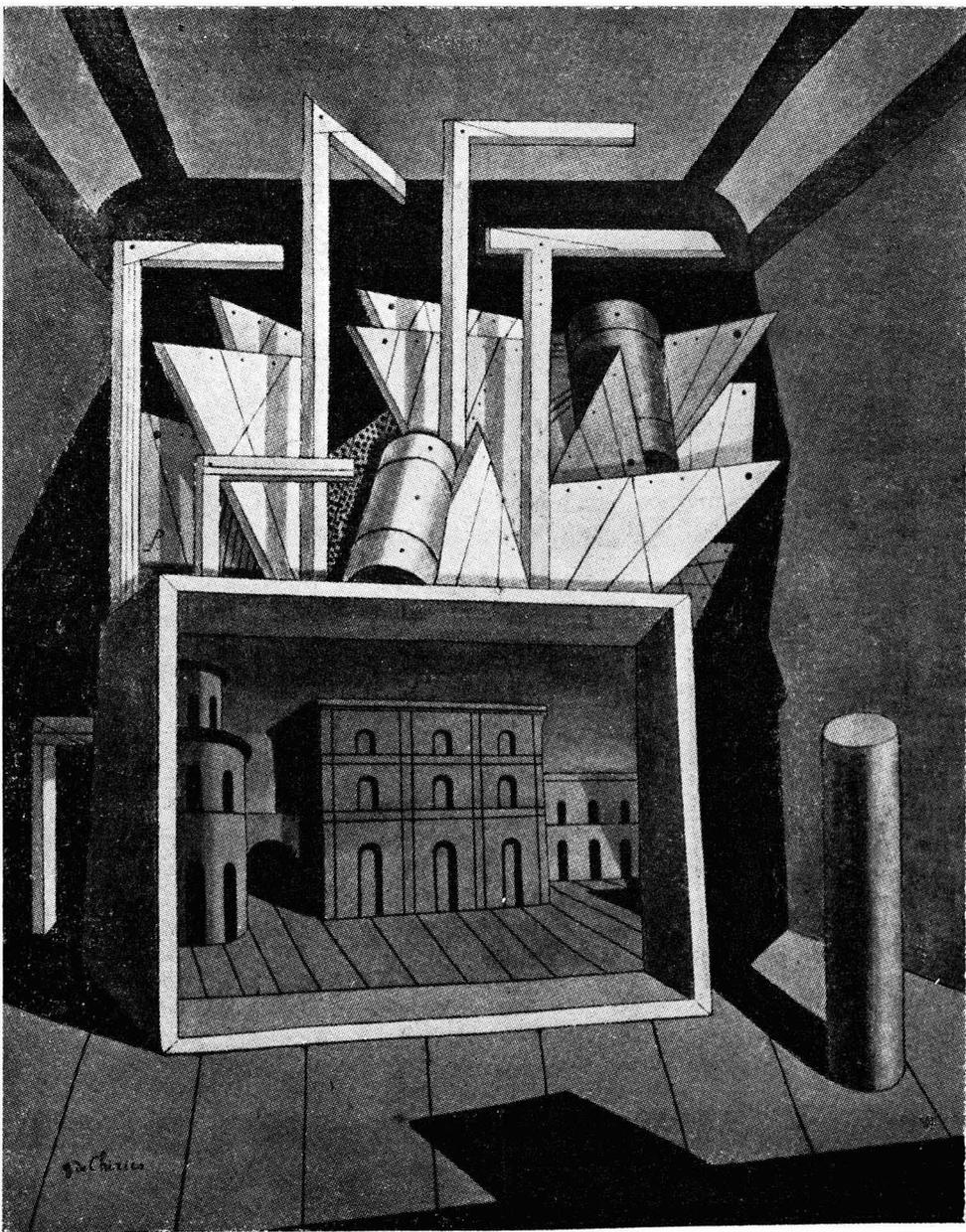
Hojeando el libro de Sir James George Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*. (F. C. E., 1956, pp. 330 y ss.), se encuentra uno con un par de páginas que iluminan al Bandeira “oscuro y remoto” que Borges ha presentado. Habla Frazer de Babilonia, en época histórica, del festival de Zagmuk, durante el cual debía el rey renovar sus poderes por medio de una ceremonia anual. Podría ser —dice— que los reyes perdieran no sólo la corona sino también la vida, al cabo de su reinado. Según el historiador Beroso, se celebraba la fiesta de la Sacaea, que duraba cinco días, durante los cuales reyes y súbditos cambiaban de papeles (lotería) dando órdenes éstos y sirviendo aquéllos. Habla también el historiador de un prisionero que —condenado a muerte— era puesto en el trono real y se le permitía aun yacer con las concubinas del rey; pero, al terminar el corto lapso de las fiestas, era despojado de los atributos del poder y ajusticiado. Concluye Frazer que esta ceremonia “podría quizá explicarse como una burla horrenda a expensas de un desgraciado criminal”.

No perdamos de vista el paralelo con nuestros símbolos Otálora y Bandeira. Conocemos la realidad íntima del caudillo “que yace boca arriba, sueña y se que-

ja”, del Bandeira a quien “una vehemencia de sol último lo define”.

Otálora “nota las canas, la fatiga, la flojedad, las grietas de los años”. Nos encontramos frente a una rudimentaria *Götterdämmerung*. A Otálora “lo subleva que los esté mandando ese viejo”; llega a atreverse a pensar que “un golpe bastaría para dar cuenta de él”. El gauchesco Bandeira parece ser el rey babilónico al cabo de su reinado. Borges lleva a Otálora a convertirse en reo de ambición irreverente y de traición. Hay un rey caduco y un prisionero apto para ser coronado “rey de burlas”. El rey trueca su poderío con el reo al permitir, sufrir y querer la suplantación. Este primer paso nos abre ya un mundo de sugerencias importantísimas para una mejor comprensión del destino de Bandeira.

Volvamos a Frazer y demos con él un segundo paso: “Considerando la celosa reclusión del harén... el permiso de invadirlo nunca hubiera sido concedido por el déspota y menos aún a un criminal convicto, *excepto por una gravísima razón*, la de que el condenado iba a morir en lugar del rey, y para hacer perfecta la sustitución era necesario que gozase de todos los derechos de la realeza durante su breve reinado. La regla que ordena morir al rey, ya a la aparición de cualquier síntoma de decadencia... es ciertamente una ley que los reyes tratarían de abolir o mo-



“un discutidero en la metafísica”

dificar... No debemos olvidar... que el rey es occiso en su carácter de dios o semidios, y su muerte y resurrección son los únicos medios disponibles para perpetuar la vida divina incólume que se cree necesaria para la salvación de su pueblo y del mundo".

¿No necesitaba el Bandeira decadente una resurrección para volver a adquirir, a sus ojos y ante los demás, la soberanía de su caudillaje? ¿No muere aparentemente al permitir a Otálora la suplantación y el uso de los derechos del mando, para luego resucitar perpetuando su calidad de dios? ¿No es el dios occiso que necesita disponer del hombre que ha de morir en su lugar para perpetuar su vida incólume? ¿Cuál destino es ahora más bárbaro, el del hombre-Otálora o el del dios-Bandeira? ¿Quién es más dios o más hombre de los dos, o ni dioses ni hombres? ¿Quién es más necesario o más suplantado de los dos? Otálora cree no necesitar de Bandeira, ese es su error; pero Otálora siempre es Otálora para sí mismo; en cambio, para Bandeira, Otálora tiene que ser Bandeira para que Bandeira pueda volver a ser Bandeira. Y, al ser el hombre tal hombre, ¿qué tan dios es tal dios?

El laberinto se cierra de nuevo, llegamos a su centro y descubrimos que no tiene salida —salida o entrada, que para laberintos es lo mismo. No es sólo el destino del hombre sujeto a un hacedor como la mayoría ha interpretado el relato de Borges; es también el destino del dios sujeto al del hombre; no es sólo la presentación de lo irremediable, de la fatalidad, es además la duda, la incertidumbre, la angustia, la niebla de la negación hecha de magia y poderes ocultos; porque para Borges el destino del hombre aparece en función del destino del dios, y la irrealidad del Otálora-hombre se contrapone a otra irrealidad, más tenebrosa aún, más angustiante, la irrealidad del Bandeira-dios.

Y, por aquí, ni Borges ni nadie podemos ir a ninguna parte, nos lo dice el Aleph, que lo encierra todo sin encerrar nada, lo sabe todo sin nada saber, lo muestra todo sin mostrar nada: nihilismo absoluto.

Borges sabe presentarnos su problemática intelectual de filiación universal, con el ropaje particular del paisaje de la pampa y el lenguaje genuinamente popular y culto, de mérito paradójico, siguiendo la tradición de los escritores de lo gauchesco. En "El Muerto" podrían encontrarse perfectamente dilucidadas las características del gauchito: el fatalismo, la socarronería, el coraje; pero el individualismo de los personajes no excluye, sin embargo, al ser universal. No se queda Borges en el cosmo-ambiente local, a pesar de sus insinuaciones al paisaje; no se "agaucha" por el uso buscado de americanismos. Borges es, creemos, un escritor universal, aunque diga que "otros escriben mejor que yo, que a casi todos les asiste una espontánea, negligente facilidad que me está vedada y que no lograré ni por la meditación, ni por el trabajo, ni por la indiferencia, ni por el magnífico azar". Además de sus cualidades en cuanto al modo de decir (Amado Alonso le alababa por esto), recordemos siempre que Borges es magnífico por su modo de inquirir constantemente procedimientos expresivos, discursivos, recreadores de la magia metafísica universal.

UN ASPECTO DEL ANTAGONISMO DE UNAMUNO Y ORTEGA

Por Hugo RODRIGUEZ ALCALA

I

COMO ES BIEN SABIDO, durante muchos años Unamuno y Ortega ejercieron su apostolado intelectual reñidos en áspero antagonismo. A todo lector familiarizado con la cultura de la España contemporánea le son conocidas las razones



Ortega y Gasset

de índole temperamental e ideológica que suscitaron el desacuerdo y enemistad entre las dos figuras máximas de esa cultura. Por consiguiente, resulta innecesario puntualizar aquí el origen y desarrollo de la discordia, tanto más cuanto que el tema ya ha sido tratado más de una vez.¹

Me limitaré, pues, a estudiar aquí un sólo aspecto de la diferencia que los apartó durante los lustros en que estos dos grandes hombres, el uno en Salamanca y el otro en Madrid, desempeñaron su glorioso magisterio y forjaron su renombre universal.

Aunque el aspecto del disentiimiento que voy a exponer es sólo uno de los muchos que integran la trama de la sonada querrela, no deja por eso de ser significativo: Se refiere al contraste de la postura que ambos maestros asumen ante la sinceridad. Y digo que es significativo porque si el análisis pormenorizara todas sus implicaciones, habría material no sólo para un denso artículo sino para todo un libro. Me atenderé, por tanto, a un propósito más modesto de mera exposición y parco comentario.

Pero antes de entrar en materia e indicar por qué Unamuno vio en la sinceridad además de una virtud efectiva algo así como un procedimiento o método de redención individual y colectiva, y por qué Ortega la consideró un síntoma de laxitud y decadencia espiritual, convendrá primeramente hablar de Ortega en relación con otro ilustre escritor español, campeón de la sinceridad como profilaxia moral. Este escritor español, tercero en discordia, no es otro que Pío Baroja, de origen vasco, es tanto o más sincero que Unamuno, y, sin embargo, a despecho de su sinceridad, muy amigo del castellano Ortega.

Y quiero hablar primero de Ortega y de Baroja porque el sincero Baroja mereció de la amistad de Ortega el elogio de su sinceridad en páginas de maravillosa lucidez crítica, al paso que el sincero Unamuno inspiró a Ortega en más de una ocasión, precisamente lo más contrario del elogio: los apóstrofes acaso más violentos que el pensador madrileño haya jamás fulminado contra un escritor español o extranjero.

II

He dicho que la sinceridad de Baroja mereció el elogio de Ortega, y como este aserto puede inducir a que se suponga que entre Baroja y Ortega debió existir alguna recóndita afinidad ideológica o temperamental, no estará de más establecer una rápida comparación de sus respectivas posturas ante el mundo y la vida. Y lo primero que hay que advertir al establecer esta comparación es que Ortega y Baroja son dos polos intelectuales y emocionales diametralmente opuestos. Para Ortega el mundo es, según su propia expresión, "una maravilla". Para Ortega la vida tiene "sentido"; para Ortega vivir es una continua fruición intelectual y estética; vivir es ejercer un gozoso esfuerzo de comprensión y de amor enderezado a los seres y a las cosas. "No, no me basta con tener la materialidad de una cosa" —ha escrito Ortega en el primero de sus libros famosos—:

"necesito además tener el 'sentido' que tiene, es decir, la sombra mística que sobre ella vierte el resto del universo. Pero, ¿no es esto lo que hace el amor? Decir de un objeto que lo amamos y decir que para nosotros es el centro del universo, lugar donde se anudan los hilos todos, cuya trama es nuestra vida, ¿no son expresiones equivalentes?"²

Mundo y vida ofrecen a Ortega un deleitable espectáculo que espejea en la pulida elegancia de su prosa. A una dama con que el meditador dialoga en el campo de golf de Madrid, éste le confiesa que él ha elegido ser mártir, esto es, testigo de la vida, solamente espectador de la vida, como si a él le fuera ajeno el vivir con intensidad y plenitud. Pero esto es más un indirecto cumplido o galantería para una aristócrata deportista que la expresión de una verdal total, pues la biografía de Ortega constituye un prolongado y vigoroso ímpetu en que reflexividad y actividad se manifiestan parejamente intensas; porque la suya fue una carrera ejemplar y luminosa a lo largo de la cual dejó una amplia estela de triunfos y de



"aburrimiento ante un mundo insuficiente"

aplausos. Acción y contemplación en la biografía orteguiana obedecen a una primaria reacción deleitosa ante el mundo y la existencia.

Fácilmente advertimos que a este filósofo a un tiempo austero, mundano y galante, el universo inspira un apolíneo *amor intellectualis*. Esa reacción suya elemental, primaria ante la vida, exhibe desde sus primeras hasta sus últimas páginas el reflejo de una aceptación resuelta y optimista del humano destino.

Para Pío Baroja el mundo y la vida son precisamente lo contrario que para Ortega. El novelista vasco parece que moviliza su muchedumbre de personajes con el propósito inmediato de que sólo sirvan de portavoces de la sensación de disgusto que el mundo y la vida inspiran a su creador. Elijamos al azar el protagonista de alguna novela de Baroja y oigamos qué es lo que piensa de la vida; veamos a qué conclusión final llega, por ejemplo, Sacha Savarof, por cuya boca, sin duda alguna, nos habla el malhumorado novelista:

"¡El mundo es así!" —exclama Sacha Savarof—. "Es decir, todo es crueldad, barbarie, ingratitud".³

En otra novela, en la llamada *Los caudillos de 1830*, leemos, cuando menos lo esperamos, estas palabras, trasunto también inequívoco de la visión del mundo del autor:

"—¿Ud. no se pregunta a veces —dice Miguel a Larresore— si la vida no será una estupidez?"

El caballero queda mirando al fuego, y murmura:

"—¿Y para qué hacerse esa pregunta?"⁴

Pío Baroja no se formula esa pregunta como lo hace el personaje del libro citado. No necesita formularse. La respuesta afirmativa es en él una certidumbre preintelectual, una convicción raigal, consustancial a sí mismo. Para Baroja, al revés que para Ortega, la vida no tiene sentido; la vida, sobre todo en sus momentos de mal humor le parece, sin más, "una estupidez". Nadie como el propio

Ortega ha caracterizado la pesimista cosmovisión barojiana: los libros del novelista vasco se abren "como bostezos de aburrimiento trascendental ante un mundo donde todo es insuficiente".⁵

Ahora bien: este aburrimiento trascendental constituye para Ortega nada menos que una debilidad, un signo de inferioridad, acaso una perversión. Así nos lo dice el pensador en un magnífico ensayo sobre lo que él llama historiología, ensayo en que discurre acerca de tres modos de insatisfacción, de tres posturas en que el descontento ante la vida se manifiesta en forma ejemplar. Los dos primeros modos de insatisfacción son buenos, pues surgen en reacción frente a lo que es en contraste con lo que debe ser. El tercero es peor que malo. Veámoslo. "Hay otro modo —arguye Ortega— que es pésimo":

"el gesto petulante de disgusto que pasea por la existencia el que es ciego para percibir las cualidades valiosas residentes en los seres. Esta insatisfacción queda siempre por debajo de la gracia y virtud efectivas que recaman lo real. Es un síntoma de debilidad de la persona, una defensa orgánica que intenta compensarla de su inferioridad, y nivela imaginariamente a la vulpeja con todo racimo peraltado".⁶

Si meditamos sobre lo que Ortega afirma acerca del aburrimiento trascendental de Baroja ante un mundo donde *todo es insuficiente*, y luego relacionamos este aserto con lo que dice sobre el tercero de los modos de insatisfacción, podemos formularnos la siguiente pregunta: ¿no se identifica la actitud de Baroja —petulancia a un lado—, con la de la vulpeja bajo el racimo inaccesible?

A fin de vigorizar el sentido de esta pregunta, recordemos que el mismo Baroja, escribiendo un día sobre Ortega, dijo que éste "es un escalón más alto al que es difícil llegar y más difícil aun afianzarse en él".⁷

Pues bien: ¿no será que por ser Ortega un escalón más alto, y estar así por tanto próximo a la parra de los valores positivos del mundo, asume él una actitud diferente ante todo racimo peraltado? Me parece que la respuesta a estas dos pre-

guntas debe ser afirmativa. Por un lado Ortega tiene esa capacidad de percibir las cualidades valiosas residentes en los seres, al paso que a Baroja le son más directamente percibibles los disvalores. Y, por otro lado, Baroja resulta ser, por consiguiente, ante el espectáculo del mundo y de la vida, lo que la zorra bajo las uvas inasequibles.

III

"Quizá Ortega"—escribe Baroja en *Juventud, egolatria*—, no tiene gran simpatía a mi manera de ser insumisa... pero es un maestro que trae buenas nuevas aquí desconocidas." No obstante, es evidente que Ortega tiene simpatía por Baroja y, en cierto modo, por los defectos de Baroja como escritor y como hombre. Por ejemplo, hay un defecto que, según Ortega es, en Unamuno, abominable y que, por el contrario, en Baroja, resulta hasta sublime. Este defecto no es otro que la sinceridad. En Unamuno es vicio; en Baroja, virtud.

Y ahora podremos entrar en el asunto mismo de este estudio, esto es, el disentiimiento de Unamuno y Ortega con respecto a la sinceridad, pero, sin dejar por eso de mano a Baroja a quien seguiremos recordando con el mismo propósito de iluminar mejor una faceta del susodicho antagonismo.

La simpatía de Ortega por el novelista vascongado se manifiesta en una hora solemne de la carrera del primero. Cuando Ortega se siente dueño de estilo y de sus temas; cuando ha adquirido una "plena conciencia de sus circunstancias" y, cuando habiendo negado una España se dispone a hallar otra España", el pensador topa de manos a boca con el autor de *El árbol de la ciencia*:

"En Pío Baroja —escribe entonces Ortega—, tendremos que meditar sobre la felicidad y sobre la «acción»; en realidad, tendremos que hablar de un poco de todo. Porque este hombre, más que un hombre, es una enerucijada."⁸

¿A qué se debe esta simpatía? No se ha de deber a ese aburrimiento trascendental que reflejan las novelas del vasco. Por otra parte, si se estudian las obras



"para Ortega la vida tiene sentido"

de Ortega y Baroja en conjunto y en detalle, sólo se advierten algunas preferencias literarias comunes: Nietzsche, Stendhal, Dostoiewski. Pero las disparidades son, como he indicado, radicales y neutralizan toda insinuación de afinidad. Una de las divergencias que apartan a Ortega de Baroja es precisamente la actitud respectiva ante la sinceridad, bien que ninguno de los dos la destaque en forma polémica.

Baroja representa en grado eminente un esfuerzo de desnuda sinceridad: "Yo" —dice el novelista—, "no pretendo ser hombre de buen gusto sino hombre sincero; tampoco quiero ser consecuente; la consecuencia me tiene sin cuidado." ⁹ Esta profesión de sinceridad está explícita o implícita en todos los libros de Baroja. Parece que el escritor siente un ácido placer en decir lo que se le ocurre a medida que transcurren sus estados de ánimo; que se refocile en sincerarse sin ambages, como dando salida a un sentimiento de encono sarcástico, a un humor irónico y amargo suscitado por el mundo y la existencia. Esto, que ya ha sido dicho, no está de más repetirlo.

Pues bien: la sinceridad, el conato de absoluta sinceridad, es algo que, en sus primeros choques con Unamuno, Ortega fustigó con la mayor energía, en los años iniciales de su carrera. De regreso de Alemania, en 1909, el joven filósofo —tenía veintiséis años—, advierte que una de las formas en que se manifiesta la chabacanería entonces reinante en el ambiente español, es un prurito agresivo de sinceridad; don Miguel de Unamuno según Ortega, es uno de los responsables de esta corruptela. Recordemos el conocido apóstrofe:

"Un síntoma del extremo achabacamiento puede descubrirse en el afán de sinceridad que ahora sentimos todos; es una moda que se nos ha impuesto, a cuyo éxito no ha contribuido poco don Miguel de Unamuno, morabito máximo que entre las piedras reverberantes de Salamanca inicia a una tórrida juventud en el energumenismo. La sinceridad, según parece, consiste en el deber de decir lo que cada uno piensa, en huir de todo convencionalismo, llámese lógica, ética, estética o buena crianza." ¹⁰

No mucho después de escribir estas duras palabras sobre el sincero Unamuno, cuya sinceridad es en el fondo energumenismo nihilista, Ortega nos va a hablar del sincero Baroja:

"Siempre dirá (Baroja) lo que siente y sentirá lo que vive, porque no vive al servicio y domesticidad de nada que no sea su vida misma, ni siquiera el arte, o la ciencia, o la justicia. Llámese esto si se quiere nihilismo; pero entonces es nihilismo la actitud sublime: sentir lo que se siente y no lo que nos mandan sentir." ¹¹

La sinceridad como profesión, como norma, como imperativo aparece, pues, en Baroja, como una actitud sublime. Baroja, empero —tal como Unamuno—, huye de todo convencionalismo; no respeta ni el arte ni la ciencia ni la justicia cuando la sinceridad le urge a decir lo que siente. Ahora bien: ¿no es este desdén por todo convencionalismo, este desdén por la lógica, la ética, la estética o la buena crianza, la expresión de un idéntico nihilismo que en Unamuno era

ayer síntoma de chabacanería y en Baroja es hoy sublime? Sin duda alguna. En Baroja es una reacción malhumorada y a veces humorística, de un hombre que odia la mentira, la hipocresía, la farsa. En Unamuno nosotros advertimos que era la misma cosa, aunque Ortega no nos lo diga. La sinceridad, como se manifiesta en Baroja, es según el meditador del Escorial, lo que históricamente se ha llamado cinismo.

IV

"Baroja es el discípulo español de Diógenes el Perro y Krates el Tebano... a nuestro lenguaje ha llegado el nombre cinismo con una significación desviada. El cinismo, el verdadero cinismo, dice Schwartz, nace como una oposición a la cultura convencional." ¹² Esta cultura convencional a que Ortega se refiere citando a Schwartz es simplemente la cultura desvitalizada que, en vez de estar al servicio de la vida, la embaraza y enerva. El hombre íntegro y cabal se revela contra la cultura así desvirtuada y su rebeldía constituye lo que en sentido prístino debe entenderse por cinismo. Baroja es uno de estos hombres íntegros y su cinismo adopta, conforme a la expresión orteguiana, "una táctica nihilista".

¿Es que el joven Ortega que en 1909 había vituperado a Unamuno por su afán de sinceridad ha cambiado ahora de opinión con respecto a aquella actitud ante la cultura anquilosada? En 1909 Ortega preconiza la obediencia a la norma, el respeto a la ficción, la actitud digna y mesurada, y abomina del individualismo anárquico personalizado en Unamuno. Ahora bien: si la norma, la ficción, lo convencional, carecen ya de vigencia; si no hallan un eco íntimo en nuestros corazones; si, en suma, lo ficticio cultural, de cauce para la vida se ha convertido en dique, ¿cómo justificar nuestra adhesión a lo que en vez de dar rumbo y ágil fluencia a nuestra vida, la obstaculiza y falsifica?

Con hondo sentido afín, la sinceridad en Unamuno y en Baroja se rebela contra la cultura anquilosada; ataca lo que es falso y postizo, desenmascara la hipocresía y condena la impostura. Por consiguiente, el cinismo de ambos vascos merecería por parte de Ortega una valoración y justificación similares. ¿Por qué entonces la actitud intolerante y áspera ante Unamuno y la benévola y compren-

siva ante Baroja? Baste decir por el momento que esta dualidad de posturas radica, en el primer caso, en la antipatía, y, en el segundo, en la amistad. Conviene subrayar aquí, sin embargo, que para el Ortega europeísta y regeneracionista; para el maestro de una juventud española a quien exhorta a colaborar en la obra de la cultura de Europa y a la que preconiza el rigor intelectual, el método científico y una actitud enérgica y decidida ante la vida, la literatura de Pío Baroja representa y sintetiza lo opuesto de su prédica, porque aquélla es como "una selva bronca y agria, áspera y convulsa, llena de angustia y desamparo, donde habita una especie de Robinsón peludo, frenético y humorista, que azota sin piedad a los transeúntes". ¹³

¿Cómo, pues, calificar de sublime el nihilismo del vasco Robinsón? Porque adviértase que este Robinsón se ha alojado voluntariamente en su isla salvaje, como huyendo hastiado de la cultura europea, para, desde su maraña áspera, burlarse de todo aquello que el meditador del Escorial postula para la regeneración de su patria. Dicho de otro modo, el Robinsón vasco es un náfrago voluntario que se ha cambiado de nombre y se llama Silvestre Paradox.

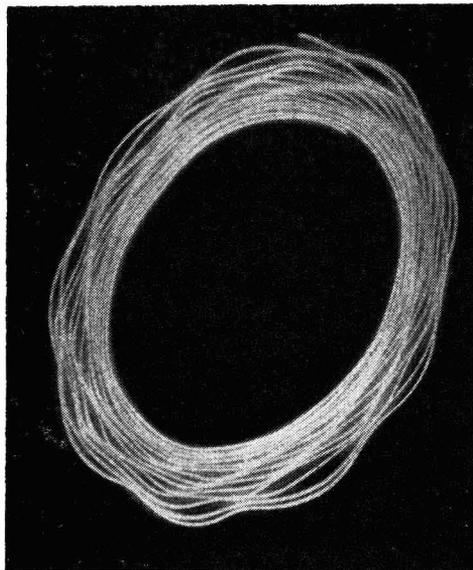
Veamos ahora cómo la sinceridad, "sublime" en Baroja aparece en claro contraste valorativo frente a la de Unamuno:

"Como se ve —son estas palabras de Ortega contra Unamuno—, la sinceridad es la demanda de quienes se sienten débiles y no pueden alentar en un ambiente severo, entre normas firmes y adamantinas, de gentes que quisieran un mundo más relapso y blando. Cuando alguien me advierte que quiere ser sincero conmigo, pienso siempre o que me va a referir algún incidente personal, sólo para él interesante, o que va a comunicarme alguna grosería. Todas las filosofías cínicas han hecho su entrada en la sociedad arrojándose con los guñapos de la franqueza." ¹⁴

Si no me equivoco, Ortega en este vibrante párrafo, responde a otro aún más vibrante de Unamuno, escrito en Salamanca, el año 1905:

"Ahí teneis, muchachos, al enemigo: la ramplonería. Forzaos a decir lo más personal que se os ocurra; hurgad y provocad los más recónditos fondos de vuestros espíritus; perseguid con paradojas y embolismos y extravagancias a todos esos viejos de alma, y no les guardéis respeto alguno... Que cada uno se declare a sí mismo y nos diga lo que él cree ser. Si ese que creéis el más insignificante, el más oscuro, el más borroso, tuviera coraje y arrojo para rasgarse el pecho y mostrándonos su propio corazón palpitante, decirnos: ¡éste soy yo!, veríamos cuán lleno de sentido, de claridad y distinción se halla. Me importas tú lector, no me importa lo que sabes. Las ideas me son despreciables; no aprecio sino a los hombres." ¹⁵

¿Qué es la ramplonería que ataca don Miguel de Unamuno? No parece ser otra cosa que la cultura convencional, "ficticia", "farsante". Y es más, Unamuno profesa conscientemente un antagonismo cí-nico contra esta cultura:



"La materia no es nada"



“recuerda el peligro del orangután”

“Hace ya mucho tiempo que me está dando vueltas en la cabeza la idea de que el principio de la nueva edad, de la edad del espíritu —la primera es la de la naturaleza; la segunda, en la que vamos entrando, la de la razón—, el principio de la edad del espíritu será la muerte del pudor y el entronizamiento de *eso que llamamos hoy cinismo*. La gran institución social de aquella edad será la de la confesión pública.”¹⁶

Se advierte claramente en la lectura de los párrafos citados que la polémica de ambos escritores se centra sobre los conceptos sinceridad y cinismo, dos caras de una misma cuestión con respecto a la cual el madrileño y el vasco están en radical desacuerdo, desacuerdo que Ortega subraya aun más con estas palabras evidentemente dirigidas a Unamuno:

“En el momento en que seamos sinceros se erguirá en nosotros el gorila y reclamará sus derechos perentorios; sólo a fuerza de ficciones y fantasmagorías le mantendremos encadenado. El romanticismo, el anarquismo, el energumenismo acaso no sean más que ensayos para justificar la debilidad del hombre en pugna con su orangután interior.”¹⁷

Ortega ve en el hombre una dualidad de tipo Mr. Jerkyll — Mr. Hyde, dualidad en la que el orangután está maniatado y sometido a lo humano por las ligaduras sutiles de las ficciones, de las normas, esto es, de la cultura.

Ahora veamos cómo, una vez más, la sinceridad en Baroja merece de Ortega un cálido elogio: “La expresión de Baroja, privada de rotundidad y de deleite, lo mismo que su impresión de la vida, es la prosa ideal para que en ella fluya una de las más delicadas maneras de ser hombre: la sinceridad.”¹⁸

¿En qué quedamos? ¿No habíamos visto que la sinceridad es la puerta por la que huye el orangután interior que llevamos maniatado por convenciones y ficciones? La contradicción es evidente. Sin embargo no hay duda que la sinceridad en Baroja es una virtud. Así nos lo dice inequívocamente Ortega. Esta virtud, “como toda virtud, es a la par una limitación... creo yo que debiera alimentar más su sinceridad con la pura contemplación”.¹⁹

Una vez dado este consejo a su amigo Baroja, Ortega recuerda el peligro del orangután que la sinceridad por el estilo de la de Unamuno podía poner en libertad, y escribe:

“Sólo es de lamentar que para él [Baroja] empieza el hombre donde acaba el ciudadano, donde comienza el antropoide, organismo recipiente de las cósmicas energías vitales. Yo no he leído jamás un autor que sienta mayor nostalgia del orangután, que crea tan ingenuamente que el hombre es un orangután y nada más que un orangután. Su obra es un tratado completo de la indignidad del hombre.”²⁰

Esta última opinión de Ortega echa clara luz sobre la concepción antropológica del novelista. Como una prueba del “orangutanismo” de Baroja, léase el capítulo XVI de *El mundo es así*, titulado, muy sugestivamente, “Los chimpancés y los gorilas”. Pero si jamás Ortega ha leído a un escritor más nostálgico del orangután que Pío Baroja; si Baroja representa por tanto en las circunstancias españolas un negador de cultura —ficciones, fantasmagorías—, ¿no ha incurrido Ortega en grave contradicción al caracterizar al novelista vasco, en otra página, de “laboratorio de humanidades”? Más consecuente hubiera sido caracterizándolo de laboratorio de orangutanidades.

v

Clasicismo o insinceridad. Crisis o sinceridad.

En 1924 Ortega insiste sobre el tema de la sinceridad. Este es el año en que se inicia la tercera etapa de su pensamiento filosófico en opinión de su discípulo José Gaos.²¹ En un ensayo que el maestro titula “Sobre la sinceridad triunfante”, define éste el clasicismo como insinceridad:

“Las épocas clásicas —en arte como en política— han sido posibles gracias a la insinceridad de los hombres que ellas vivieron. Esto es muy especialmente verdad referido al clasicismo por excelencia, al clasicismo griego.”²²

Tracemos una apretada síntesis de las ideas de Ortega sobre este punto en 1924: en cumplimiento de una ley histórica, nuestra época, época de crisis en que principios heredados han perdido vigencia, lo insincero, esto es, la adhesión a ciertas convenciones, a ciertas normas, no tiene atractivo alguno para nosotros. Este es un hecho histórico que ahora se le vuelve evidente:

“Nuestra edad, en cambio —agrega Ortega—, siente, quiera o no, una grave incompatibilidad con todo lo convencional. Es menester que la idea, que la gracia, que el dogma y el imperativo se amolden exactamente al pulso de cada persona.”²³

Ahora bien: ideas, normas, imperativos; en una palabra, las convenciones recibidas no sólo ya no son necesarias para la vida porque no la inspiran o estimulan, sino que constituyen una rémora, un obstáculo enervador, un factor de congelación de la vitalidad. Por consiguiente, ante una situación histórica como la nuestra, ¿cual habrá de ser la actitud de los mentores de pueblos? ¿Preconizar la sumisión de las masas a normas y ficciones ya caducas o proclamar una sublevarción apasionada contra lo anquilosado y lo muerto a fin de forjar después nuevas tablas

de valores que potencien la vida en vez de enervarla?

En rigor, esta última ha sido, desde comienzos del siglo, la actitud asumida por don Miguel de Unamuno, por el “morabito máximo” apostrofado en 1909. En aquella época, como vimos, Ortega se adhería a una doctrina opuesta. Frente a Unamuno y a los que como él “nos invitaban a la africanización de España”, el joven filósofo se aferraba, sin lugar a dudas, a lo ficticio, a lo convencional e, inspirado por Renan, escribía:

“Frente a todo este unamunismo, romanticismo, anarquismo, energumenismo, oponemos a la clásica ironía y finjémonos europeos, defensores de las ficciones bien fundadas a lo largo de la solidaridad histórica: la lógica, la ética, la estética y la *bonne compagnie*... La materia no es nada; el orden, la medida, la ficción, lo convencional, la postura son todo. Debemos exclamar como una vez Renan: ‘Me gusta ponerme de rodillas delante de la nada’.”²⁴

Ya en 1909 Ortega ha desarrollado sus ideas sobre el clasicismo, como lo atestiguan sus páginas consagradas a Renan. En 1924 las amplía y clarifica. Pero su actitud ante la sinceridad de nuestro tiempo, que es producto inevitable de una época crítica, ha cambiado:

“Algunos ensayan oponerse a la sinceridad contemporánea, por considerarla, muy justamente, deletérea. Pero, sin remedio, sus predicciones suenan a un extemporáneo convencionalismo. Así, los que predicán el retorno al arte clásico o el señor Maurras, que se obstina en restaurar la política clásica de Europa.”²⁵

En suma: Ortega refuta a aquellos que se aferran a ideas y normas culturales que han perdido vigencia, esto es, a un sistema de ficciones extemporáneo, caduco. Todavía afirma que la sinceridad es deletérea, pero al mismo tiempo ataca a los que quieren restaurar la insinceridad en arte, en política, en una época de cultura desvitalizada, es decir, de crisis. Ocho años más tarde, en 1932, nos hablará de la necesidad de desprenderse de la cultura anquilosada diciéndonos que en ciertas encrucijadas de la historia el hombre tiene “que sacudirse de su propia cultura y quedarse desnudo de ella, como la zorra que se sumerge en el agua para concentrar todas sus pulgas en el hocico y con una rápida zambullida librarse de ellas.”²⁶ Permítaseme ahora una digresión: en el



Robinson—“huyendo de la cultura”

prólogo de *Ideas y creencias*, recordando a Unamuno, dice Ortega que don Miguel era un viejo zorro; que como todo vasco llevaba dentro un zorro, pero que él, Unamuno, según confesión propia, llevaba dos. Pues bien: el Unamuno que Ortega atacaba en 1909, ¿no era, en el sentido que aquí nos conviene, un zorro —o zorra—, que, mediante la sincinidad, concentraba en el hocico sus pulgas para, después de una zambullida, librarse de ellas y así llegar a nado a la Edad del Espíritu?

Retomemos el hilo central de este ensayo: si en 1909 Ortega creía en la validez de las ficciones establecidas en lenta decantación cultural a lo largo de los siglos; en 1924 se desengaña, vacila y pierde la fe en esos tesoros de ficción en los que el oro se ha trocado en arcaico montón de monedas de cobre.

¿Ha caído en la cuenta, ahora, de que él ha sido uno de los que se han opuesto a la sinceridad contemporánea y que, por tanto, le toca retractarse ante Unamuno y otros, porque él, Ortega, más injustificadamente que Maurras, nos invitara a ponernos de rodillas ante la nada?

¿No va a reconocer ahora que Unamuno ha estado más al nivel de los tiempos blandiendo la maza de su sinceridad contra todo convencionalismo extemporal mientras buscaba a Dios para ponerse de rodillas ante Él?

Porque en rigor, desde 1924, Ortega adhiere a la vieja idea de Unamuno según la cual la sinceridad podría abrirnos el camino de lo que éste llamaba la Edad del Espíritu, la cual, en lenguaje orteguiano, sería acaso algo más modesto: un nuevo clasicismo.

Leemos aquí la más cabal aunque indirecta retractación de Ortega:

“¿Cabe un clasicismo asentado en la sinceridad? ¿No es una contradicción? . . . Pero el destino de la vida en el cosmos ha sido siempre resolver las contradicciones que nuestra razón afila.”²⁷

La palinodia no puede menos de resultar evidente: con esta última frase Ortega hace suya una paradoja de Unamuno, del mismo Unamuno que en los días del entusiasmo orteguiano por el escéptico francés, reprochaba a algunos de sus contemporáneos por incurrir en “el diletantismo mandarinesco de Renan”.²⁸

VI

Conclusión:

Sabemos, aunque tardíamente, que Unamuno y Ortega se reconciliaron y que, años después, el segundo hizo el elogio fúnebre del primero en un ensayo en que los reparos no neutralizan el espíritu de grave y noble alabanza que lo informa. Ahora bien: aparte de las razones de orden ideológica y temperamental que separaron a estos dos hombres, creo que se puede explicar, con ayuda de una hipótesis, plausible a mi juicio, por qué la actitud sincera fue, para Ortega, tan vituperable en Unamuno y no así en Baroja. He aquí la hipótesis: En Unamuno la sinceridad pareció a Ortega peligrosa por el tono energuménico —si cabe la expresión—, y por la índole de los escritos en que ella se volcaba. Dicho de otro modo: el sincero Unamuno fue un pensador, un profesor, un caudillo intelectual en contacto directo con la juventud universita-

ria, desde una posición tal —la rectoría de Salamanca—, que su prédica podía producir un impacto perturbador. Al paso que Baroja era un novelista, un escritor de ficciones, un humorista a quien se podía tomar más o menos en serio en cuanto a hombre de ideas; pero en quien debía de verse, ante todo, un artista. En definitiva: un escritor independiente y solitario de quien, antes que lecciones de ética, habían de esperarse y juzgarse cuestiones de estética. De aquí que el *nihilismo* del rector Unamuno pareciera a Ortega moralmente deletéreo y que el del novelista Baroja fuera algo así como cosa de literato o poeta, sin más peligro que el poner un poco de acidez al placer estético que causaban sus novelas.

Por otra parte, la personalidad de Unamuno era infinitamente más dinámica y poderosa que la de Baroja; y, en toda la Universidad española, por no decir en toda España, era la única que podía rivalizar con la del dominador Ortega, y, por consiguiente, amenguar la eficacia de la prédica regeneracionista de este último. “No he conocido” — escribió Ortega a la muerte de Unamuno,

“Un yo más compacto y sólido que el de Unamuno. Cuando entraba en un sitio, instalaba desde luego en el centro su yo, como un señor feudal hincaba en el medio del campo su pendón. Tomaba la palabra definitivamente. No cabía el diálogo con él . . . No había, pues, otro remedio que dedicarse a la pasividad y ponerse en corro en torno a don Miguel, que había soltado en medio de la habitación su yo, como si fuese un ornitorrinco.”²⁹

No es de extrañar, pues, que frente a aquel egotismo apabullante, Ortega exigiese de su gran contemporáneo, un poco de mesura, de calma, de serenidad.

NOTAS

- 1 Véase Guillermo de Torre, “Ortega y Unamuno”, *Cuadernos Americanos*, vol. VIII, N° 2, 1943, pp. 157-176, y Angel del Río, *Historia de la literatura española* (New York, 1948), t. II, p. 225.
- 2 *Meditaciones del Quijote* (Buenos Aires, 1942), p. 77.
- 3 *El mundo es así* (Madrid: s. f.), p. 171.
- 4 *Los caudillos de 1830* (Madrid: 1918), p. 266.
- 5 *Obras* (Madrid: 1932), p. 179.
- 6 *Goethe desde dentro* (Madrid: 1932), p. 255.
- 7 *Juventud, egolatría* (Madrid: 1920), p. 246.
- 8 *Meditaciones*, p. 35.
- 9 *Op. cit.*, p. 35.
- 10 *Mocedades* (Buenos Aires: 1943), p. 51.
- 11 *Obras*, p. 197.
- 12 *Ibid.*, p. 182.
- 13 *Ibid.*, p. 176.
- 14 *Mocedades*, p. 51.
- 15 *Soledad* (Buenos Aires: 1946), pp. 14-15.
- 16 *Ibid.*, p. 46.
- 17 *Mocedades*, p. 53.
- 18 *Obras*, p. 196.
- 19 *Ibid.*, p. 194.
- 20 *Ibid.*, p. 208.
- 21 Fernando Salmerón, “Las ideas estéticas de Ortega y Gasset”, *Filosofía y Letras*, 51-52 (Julio-Diciembre, 1953), p. 142.
- 22 *Goethe desde dentro* (Madrid: 1933), pp. 236-237.
- 23 *Ibid.*, p. 241.
- 24 *Mocedades*, p. 54.
- 25 *Goethe desde dentro*, pp. 19-20.
- 26 *Esquemas de las crisis* (Madrid: 1942), pp. 19-20.
- 27 *Goethe desde dentro*, p. 242.
- 28 *La dignidad humana* (Buenos Aires: 1944), p. 46.
- 29 *Obras completas* (Madrid: 1947), t. V, p. 262.

EL JOVEN FLAUBERT

15 de abril de 1839
(lunes por la noche).

ME COMPADECES, querido Ernesto ¿pero soy acaso digno de compañía? ¿Tengo acaso algún motivo para maldecir a Dios? Por lo contrario, cuando miro en torno de mí en el presente y en el pasado, entre mi familia, mis afectos y mis amigos, tendría casi que bendecirlo. Las circunstancias que me rodean son más bien favorables que enojosas. Y con todo, no estoy contento; hacemos jereñías sin fin, nos creamos males imaginarios (estos, ay, son los peores); edificamos ilusiones que luego son arrasadas; nosotros mismos sembramos abrojos en el camino, y luego pasan los días, y llegan los males verdaderos y morimos sin que haya entrado en nuestra alma un solo rayo de sol puro, un solo día de paz, un cielo sin nubes. No, yo soy feliz. ¿Y por qué no he de serlo? ¿Qué es lo que me aflige? ¿Será negro el porvenir? Bebamos pues antes de la tormenta; tanto peor si la tempestad nos destruye. Por de pronto el mar está en calma.

¡Y tú también! Te creía, sin embargo, con mucho más buen sentido que yo. ¡Pero tú también sollozas como un asno! ¡Vamos, por Dios! ¿Qué es lo que tienes? ¿Sabes que la nueva generación escolar es irremediamente tonta? Antaño tenía más espíritu; se ocupaba de mujeres, de lances de honor y de orgías; hoy en día se emboza en Byron, sueña desesperadamente y se llena el corazón de grilletes. Se trata de saber quien está más pálido y quien sabe decir mejor: estoy deshecho. ¡Deshecho! ¡Válganos Dios! ¡Deshecho a los dieciocho años! ¿Es que ya no hay amor, gloria y trabajo? ¿Todo está extinto? ¿Ya no hay naturaleza ni flores para los jóvenes? Dejemos pues todo esto. Elaboremos artísticamente nuestra tristeza, ya que este aspecto es el que mejor sentimos, pero seamos alegres en la vida . . .

(Carta a Ernest Chevalier)



CARTA DE INGLATERRA

EL TIMES LITERARY SUPPLEMENT del 16 de agosto de este año —un número especial con el título de “Un sentido de la dirección: examen de los esfuerzos de los escritores para conservar o recobrar el contacto con las realidades de la vida cotidiana, en los términos de la literatura moderna”— contiene investigaciones de casi todos los países importantes de Europa, Asia, de los Estados Unidos y Latinoamérica y de los países del Imperio Británico.

Es una característica de nuestra época el que los escritores hayan sentido la necesidad de hacerse tal pregunta: cómo conservar o recobrar el contacto con la realidad cotidiana. Antes de Rousseau difícilmente un escritor se hubiera formulado tal pregunta, aunque quizá, asomó en las mentes de Milton y John Bunyan mientras luchaban por ser puritanos y morales en una época de alegre caballería. En general, sin embargo, hasta el fin del siglo XVIII los escritores tenían algo que decir, y lo decían; obviamente esto era real, y no podía haber ningún problema en este sentido, ya que no tenía caso preguntarse cómo era posible recobrar un contacto que nunca habían perdido. Pero en aquel momento de la historia empezó a ponerse de moda en los círculos literarios una extraña búsqueda psicológica y ahora el hábito es tan general que el autor se siente casi compelido a actuar como su propio inquisidor y preguntarse: ¿Tengo una base? ¿Estoy parado firmemente en ella? ¿Hay alguna implicación, aún en mi cuento más inocente, que pueda ser tomada en un sentido político o económico que yo no desee?

Porque lo extraño es que el problema del contacto con la realidad de la vida cotidiana se considera como un problema político, o cuando menos, económico-social. Si uno se interesa por la guerra, por el estado, por las uniones sindicales, o por elevar el nivel de vida de los trabajadores, está, por un acuerdo tácito, en contacto con la realidad. Si por el contrario, lo que a uno le interesa es elevar el nivel de comprensión de otros y de sí mismo, ya sea en relación al mundo externo o en lo que se refiere a los sentimientos de la vida espiritual de los seres humanos, entonces uno es un escapista. Es claro, sin embargo, que ninguna estabilidad económica bastaría por sí sola para mejorar ni en un ápice, la capacidad para comprender este complicado mundo que nos llega por medio de los sentidos y que, *sin pretender ser demasiado filosóficos, no llegaremos nunca a conocer por completo.*

Hay, sin embargo, una razón para la pregunta, y es una razón que se agudiza conforme se incrementan las pláticas sobre la bomba atómica y la guerra total. El primero de los editoriales del *Times Literary Supplement*, cita “La novela y el pueblo” de Ralph Fox escrita entre las dos guerras, que dice: “Ellos (los novelistas) saben que viven en una época en la cual se está decidiendo nada menos que el destino de la humanidad, y están profundamente resentidos de que los destinos del hombre no puedan ser decididos por aquellos cuyo orgullo tradicional ha sido siempre el humanismo”. Es obvio que la humanidad puede fácil-

LOS ESCRITORES Y LA REALIDAD COTIDIANA

Por Irene NICHOLSON

mente suicidarse cualquiera de estos días. Y, entonces ¿dónde estaría la realidad? El problema es urgente y, sin embargo, muchos autores se sienten en el papel de Nerón, y tocan el violín mientras estallan las bombas atómicas. El problema es, tal vez, que no saben como resolver el problema.

Fué Sartre el primero que habló de una “litterature engagée” y deseó enrolar a los escritores en “un intento de defender los últimos bastiones del humanis-



“más humor en la literatura”

mo”. No está demostrado que el existencialismo pueda concebirse como un bastión capaz de defender al humanismo. Y es igualmente dudoso que cualquiera de los credos políticos existentes pueda hacerlo mejor. Así que los escritores tienen que pensar, y pensar rápido, *a qué quieren obligarse.* Veamos en qué forma los diversos autores anónimos de los artículos del *Times Literary Supplement* (TLS) —todos objetivos y muy bien escritos— consideran que la pregunta ha sido respondida en los diversos países a los que se refieren.

Es un signo interesante que en Rusia, un pequeño grupo que escribe en el “Literaturnaya Moskva” esté intentando según el TLS, “rescatar la responsabilidad del escritor de las distorsiones estalinistas y restaurarla en su amplio significado original. Insisten en que las obligaciones no deben confundirse con la utilidad política inmediata o con la supervivencia política, que restringe el impulso artístico del escritor y sus urgencias de innovación”. No podemos menos que recordar que Arthur Koestler, que fuera antes un firme partidario del comunismo, tuvo que retractarse porque no pudo admitir la “utilidad política”, los cargos inventados y los remedos de proceso.

En los Estados Unidos, de acuerdo con el TLS, “el grupo más grande de escritores... no está obligado a otra cosa que no sea relatar sus experiencias personales”. Esto está muy bien en la medida que se realiza, pero desde el momento en que la experiencia personal tiene que ser violentada, aunque sea igual a causa de alguna obligación pre-establecida, es claro que el escritor pierde su integridad. Uno no puede imaginarse a Shakespeare, tras de observar qué voluble puede ser la psicología de las multitudes, suprimiendo las escenas de masas del “Julio César”, para evitar que alguien las considerara propaganda en contra del “pueblo”. Sin embargo los escritores de todo el mundo están hoy en peligro de tener que acondicionar sus experiencias y seguir creyendo que están presentándolas en toda su pureza.

Shakespeare era algo más, por supuesto, ya que, entre otras cosas, era también, un observador de la vida, tanto como Edward Hoagland es “un joven estudiante de Harvard que en sus vacaciones de verano fue transportado con los baúles y vagones de un circo ambulante de Michigan a Pennsylvania, trabajó en las enlatadoras de pescado, y en las montañas del sur de California, formó parte de una multitud armada”. Si esta clase de cosas la hicieran más escritores, no habría que preocuparse tanto por si estaban o no en contacto con la realidad. En una gran medida, esta preocupación se debe a que los escritores se han convertido en seres gregarios, que hablan solamente entre sí, viven en comunidad cerradas y escriben sólo para los de su grupo. De no ser por esto, no podría haberse planteado nunca el problema de la realidad frente a la irrealidad.

El artículo sobre los escritores italianos le deja a uno la extraña impresión de un país que ha confundido el realismo con la polémica política. En el artículo de España, por el contrario, leemos que aunque Camilo José Cela advierte al lector que “evitará convertirse en un



Sartre—“une litterature engagée”

entrometido, y arriesgarse a recibir una bofetada, por obtener conclusiones filosóficas, políticas o morales", no es en ninguna medida un escapista y "su pintura objetiva de la escena moderna es magistral".

Holanda tiene relativamente poco que ofrecer, aparte del ahora bien conocido "Diario de una muchacha" de Anne Frank, la judía de quince años deportada de Amsterdam a Polonia y finalmente asesinada por los nazis. Hace poco, en Londres, tuve oportunidad de ver una representación teatral de esta obra, y si estaban fuera de toda duda la sinceridad del escrito y lo directo de su atractivo, la historia fracasaba como drama, lo que demuestra, de hecho, la imposibilidad de tomar "una tajada de la vida" y ponerla sin adornos en la escena. La obra, me parece por sí sola, la evidencia más convincente de que no basta que el escritor esté vinculado con la "realidad" sino también que debe crear, con medios más limitados que la vida misma, una verdad más noble y grande que los fragmentos de realidad que se ve forzado a emplear, no más pequeña y mezquina.

El artículo llamado "Los escritores silenciosos de Hungría" es el más patético de todos. Es la historia de un país en el que las condiciones son demasiado malas para el arte, para escribir, y en general para todo aquello que no sea lucha, amargura y martirio. Esto es, quizá, una advertencia: los escritores deben vincularse, sin duda, con la libertad, antes de que sea demasiado tarde y ya no tengan ninguna. Esto no quiere decir, claro está, que corran hacia el asesino más cercano que grite "libertad" con todas sus fuerzas, mientras prepara los grilletes para cualquiera que no le sea simpático.

Y ahora, Latinoamérica. En Europa se sabe ya que los escritores latinoamericanos no tienen ninguna obligación de seguir los pasos de sus primos europeos. "Un poeta brasileño, no se sentirá halagado por una constante referencia a los poetas de Portugal", dice el artículo, "ni tampoco un ensayista mexicano se sentirá elogiado si su pensamiento se conecta con las normas que ahora reinan en Salamanca o Madrid". Esto es sin duda cierto, pero también hay el hecho poco afortunado de que el "novelista peruano... no siente un gran interés por los trabajos de un camarada chileno o boliviano, aunque sólo sea porque en un continente tan vasto las comunicaciones son muy difíciles, y a que las diferencias de valores monetarios hacen prohibitivo el traslado". Esta falta de intercambio entre los latinoamericanos restringe, de hecho, la cantidad de lectores que un escritor pueda esperar de sus propios conciudadanos, e impide cualquier imposición crítica de los escritores de una república para con los de otra. Los escritores jóvenes no pueden compararse a sí mismos, mas que en un nivel muy limitado y deben tener una integridad considerable si no quieren imaginarse a sí mismos maestros de su arte cuando no han tenido, quizás, mas que uno o dos éxitos locales.

El escritor anónimo dice: "Las Repúblicas de América existen por un acto de voluntad". Esta es una afirmación interesante, y me pregunto si implica que no existe ninguna barrera lingüística



Saint-Exupéry—"relata sus experiencias"

(excepto entre Brasil y el resto) y muy pocas diferencias raciales, y que aun las barreras de las cordilleras, los pantanos y las selvas se están convirtiendo en algo menos restrictivo y medida que aumentan los viajes aéreos. Ciertamente, desde un punto de vista literario, todas esas repúblicas ganarían mucho si estuvieran más unidas de lo que están.

No concuerdo con el juicio del escritor que dice que las influencias más importantes en la literatura latinoamericana hoy día, son las de Estados Unidos y, en menor escala, las de Alemania, Italia, Japón y Francia. Inglaterra, ni siquiera se menciona, y me pregunto por qué cuando es un hecho que T. S. Eliot, Graham Greene, Evelyn Waugh, Aldous Huxley, Somerset Maugham, Bernard Shaw, Dylan Thomas, y muchos otros, son leídos ampliamente.

"Antes de que un latinoamericano pueda escribir", dice el autor del artículo, "ha decidido exactamente a quienes se está dirigiendo y con qué objeto — dos decisiones que le imponen una obligación más activamente, quizá, que en ninguna otra parte del mundo". Esto parece verdadero, pero no estoy del todo segura en lo que toca a la cita siguiente: "Los latinoamericanos están aún a merced del dinero y de la especulación de los conquistadores financieros y los dictadores del hampa, en un grado tal, que tiene que verse para creerse. Ni tampoco es perdonable el materialismo en países que están luchando por alcanzar una adecuada dialéctica de la mente. Tanto el marxismo como el cristianismo han tomado giros muy extraños en Latinoamérica. Los liberales están en casi todas partes descontentos. La civilización, de hecho, es una extraña mezcla de cinismo, ignorancia y buen humor: lo que está lejos de ser el terreno ideal para que pueda crecer una literatura vital".

Yo creo que esta valoración no corresponde a la realidad contemporánea, y que hay mucho menos cinismo en Latinoamérica que en Francia. Las imprentas populares de todos los países, en lo que toca a la ignorancia, destilan suficiente. A mí me gustaría, por otra parte,

ver más buen humor en los niveles solemnes de la literatura.

"Muy pocas gentes", dice el escritor, "tienen tiempo para la literatura de su propio país". Este triste estado de cosas se agrava por la inundación de traducciones baratas. Se les haría un gran servicio a los autores latinoamericanos, que tienen que comer como todos nosotros, si a los libros que no tienen que pagar derechos de autor — como la inundación de obras de Julio Verne, Rider Haggard, etc. — se les impusiera alguna clase de impuesto.

Una afirmación extraña, que nos hace pensar en el principio de "no reelección", es el de que "los latinoamericanos no se sienten particularmente afectados por la tiranía". A lo cual agrega: "Es bastante difícil para los escritores e impresores ganarse la vida, lo suficientemente difícil, al menos, como para que un intelectual evite la sospecha de que está siendo mantenido por alguna de las agencias más o menos arbitrarias del gobierno." El trabajo del Fondo de Cultura Económica no se menciona, ni tampoco el hecho de que muchos escritores han representado a sus países en puestos diplomáticos.

En este excelente número hay muchos artículos que no he comentado, y me he permitido dejar para el final a Francia y a Dinamarca a causa de dos citas que contienen. Una es de "*Le dossier Jean Muller*", las notas de un joven que fuera asesinado el año pasado en una emboscada:

"*Pour moi, j'essayé de pratiquer l'Evangélie du Christ, d'être ouvert à tous, de ne pas faire de distinction entre races, d'aimer tout le monde*". El autor ha puesto sus anhelos muy lejos de nosotros. Más esto no es lo trágico — porque él está enterado de ello — sino el hecho de que agrega: "*Ça a été dur et quelquefois je n'y suis pas parvenu*". Por la esperanza y el fracaso uno siente la más profunda simpatía y recuerda el verso de Browning:

La esperanza de un hombre debe exceder a sus fuerzas, porque si no ¿para qué es el cielo?

Casi toda la literatura que se escribe hoy en día, en todas partes, especialmente en Francia, es pesimista, nihilista y cínica. Hemos tenido ya bastante de ella.

La otra cita es de H. C. Branner, un danés, que sintetiza el problema de la obligación del escritor en una forma sucinta y verdadera: "No creo en el valor creativo de los escritores que se expresan sobre temas políticos fuera de época... Su tarea es buscar la verdad que está detrás de las verdades, la realidad que está debajo de los hechos. Debe, sobre todo, evitar la propaganda política con sus crudas simplificaciones y juicios categóricos. Una propaganda que, en el mejor de los casos, nos da tan sólo una falsa impresión de la realidad al acentuar los hechos que confirman su punto de vista preconcebido, mientras que oculta aquellos que la contradicen". El arte, termina Branner, "es el cuadro del hombre por sí mismo, y lo que le sucede si la ceguera evita que se enfrente continuamente a sus propias características, tanto las buenas como las malas."

ARTES PLASTICAS

WIFREDO LAM

Por Justino FERNANDEZ

HACE POCO TIEMPO que visitó a México por primera vez el gran pintor cubano Wifredo Lam. Vino de paso, desde Caracas, y a través de los Estados Unidos volvió a París, donde reside por ahora. Lam es uno de los artistas más refinados de la pintura de nuestro tiempo y su obra debería ser mejor conocida entre nosotros, porque es uno de los verdaderos valores americanos. Es reconfortante que no siempre suenan en el mundo nuestro países sólo por sus revoluciones, sino también por sus creaciones y por su espiritualidad.

Lam nació en Sagua la Grande, provincia de las Villas, en 1902. Su vida ha transcurrido por largas residencias en España y en Francia, en donde alcanzó justo renombre al lado de Picasso y de otros artistas de primera línea. Y es que el pintor cubano tenía algo que decir más allá de los confines de París y una manera de expresión original que resume cuanta novedad ha traído el siglo xx en el campo del arte. Cuando abrió su primera exposición personal en la Galería Pierre, en París (1939), Picasso dijo: "Lam es la revelación más importante después de Miró en veinte años de pintura": Ciertamente a Picasso se le olvidó la pintura mexicana, o quizá por entonces no tenía idea exacta de ella, mas, en todo caso y hecha la salvedad, la opinión de Picasso honra al artista.

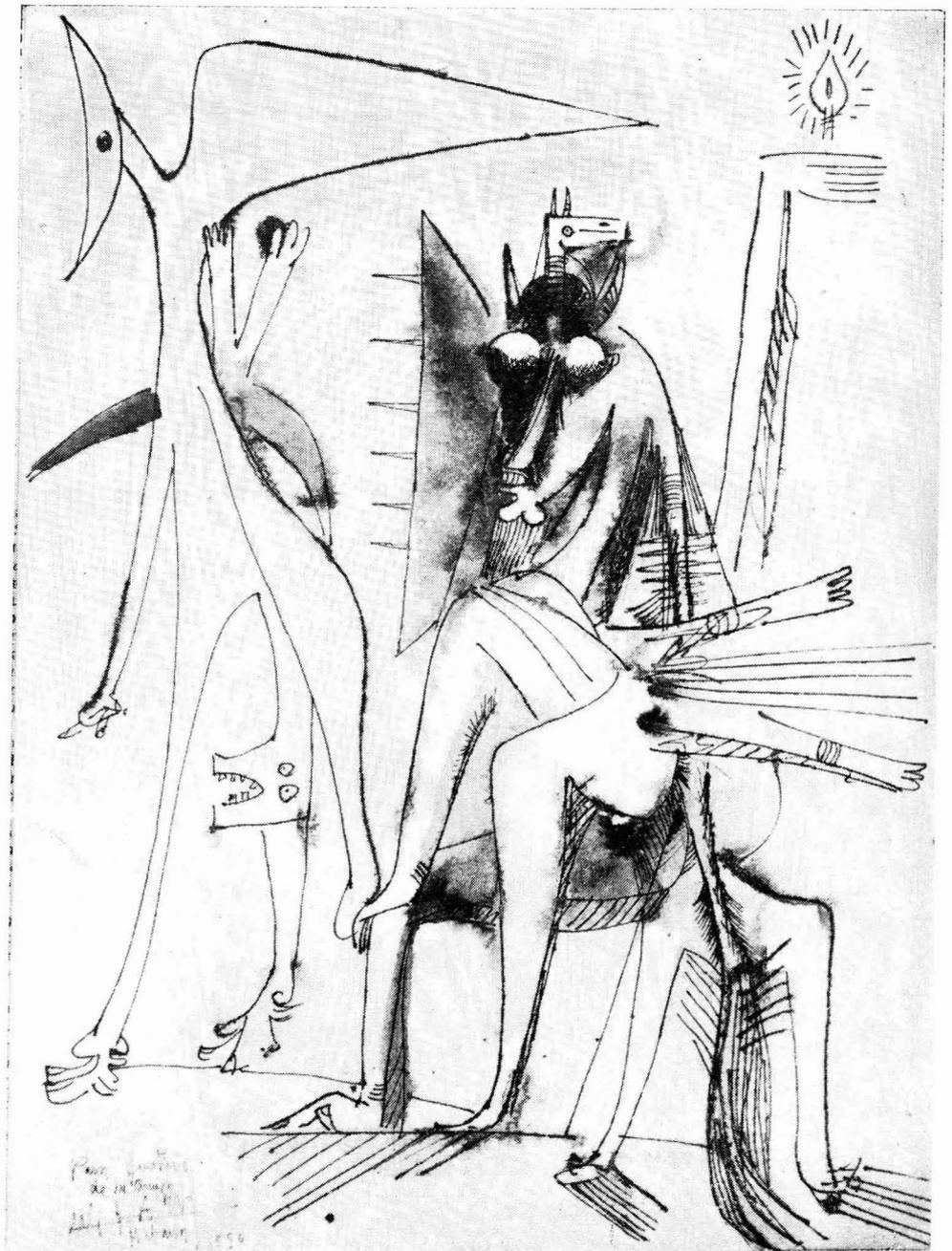
De Lam se han ocupado: Nicolás Calas, Richard Neumann, Aimé Césaire, André Breton, Pierre Mabile, H. R. Hays, Pierre Loeb y otros más. En su propia tierra han reconocido su valor: don Fernando Ortiz, en un excelente ensayo, Jorge Manach, Lydia Cabrera y Alejo Carpentier. Por mi parte le dediqué en 1950 una larga carta, reproducida en diversas publicaciones.

De tiempo atrás habían llamado mi atención las obras de Lam; primero en alguna exposición colectiva de pintura cubana presentada en México, después en reproducciones esporádicas, pero, en realidad no me habían "dado el golpe". Para fortuna mía conocí al artista en La Habana en 1950 y fue en su propio taller, frente a una serie de obras recientes, que dos años después vi expuestas en una galería de Londres, cuando me di cuenta de sus verdaderas cualidades; además, el trato con el artista me confirmó en la singularidad de su espíritu. Desde entonces le insté a que conociera a México, seguro de que aquí encontraría un mundo cultural rico y especialmente atractivo para él. Ha sido siete años más tarde cuando tuvo la oportunidad de realizar el viaje y no salió defraudado, por el contrario, todo le sorprendió positivamente y con esa intuición certera y marrullera del latino supo ver el sentido de muchos aspectos de nuestra vida y nuestro arte. Se fue con el vivo deseo de quedarse y con la intención de volver para trabajar en nuestro medio. Por otra parte, no vio sino a uno que otro amigo y en silencio observó cuanto pudo,

Una de las obras más cantadas de Lam y sin duda una de las más importantes es *La jungla* (1943). Fue incluida en la gran exposición de la pintura del siglo xx organizada por la UNESCO, instalada en el Museo de Arte Moderno de París en 1952, cuando en la misma institución tenía lugar la no menos grande exposición de Arte Mexicano. *La jungla* es un cuadro típico del artista en cuanto a su concepción y sus formas; su colorido, de claros tonos, es propio de una etapa de su obra, pues posteriormente ha gustado de los colores oscuros y los acentos graves. Siendo como es Lam, cubano y mulato, los temas que asocian la idea del arte africano, de la manigua insular, de los ritos esotéricos y de los mitos ancestrales, parecen serle propios, y lo son, en cierta medida, como estímulo a su ardiente imaginación, pero, sería un error considerarlo como un "primitivo", porque es todo lo

contrario. Con el caudal y la libertad del arte de nuestro tiempo y con su capacidad creadora, Lam inventa sus signos, sus seres anti-naturales y sin embargo llenos de carácter, sugestivos y trascendentes a humanidad, por tanto el misterio y el sexo juegan un papel importante en muchas de sus obras y el mundo vegetal y el animal. Sin compromiso con ningún naturalismo los signos de Lam se mueven libremente en su mundo poético, van de una especie a la más remota, y así los entes creados por él pueden ser al mismo tiempo hombre y mujer, planta, caballo y flor, instrumentos de atracción, de repulsión o de ataque, símbolos de sacrificio o de crítica recóndita, con su dejo de ironía y de buen humor. Lam es en el fondo un espíritu demoníaco, pero se expresa en formas que por su claridad son oriundas del clasicismo, y como todo el buen arte contemporáneo, el suyo: ni dice ni calla, pero "hace señales" a quien sea capaz de comprenderlas; las flechas, por ejemplo, son frecuentes en sus obras recientes. Puede decirse que Lam es un post-picasiano.

Razón tuvo Picasso en asociar el nombre de Lam con el de Miró; pero también hay que acercarlo al de Tamayo. A Miró se le ha visto por el lado de un candoroso infantilismo; la obra de Tamayo es más



"¿Qué es lo que aparece ante nosotros? ¿Es un caballo? ¿Es una figura humana?"

compleja y profunda, no obstante su aparente intelectualismo "apolíneo"; esto mismo puede decirse de Lam, pero hay que agregar su sentido demoníaco, que da gran interés a su obra, y que no es frecuente en la de Picasso, pero sí en otra medida en la de Orozco.

Otras cualidades de aquellos artistas los colocan a cada uno en el alto nivel que les es reconocido.

Como un pequeño, pero significativo ejemplo de la forma expresiva de Lam fijemos nuestra atención en un dibujo suyo.

¿Qué es lo que aparece ante nosotros? ¿Es un caballo? ¿Es una figura humana? ¿Qué son esos signos libres que aluden a formas conocidas, habituales, pero que desarticuladas de sus apariencias lógicas y funcionales y reorganizadas en plan poético adquieren nuevas significaciones y se convierten en símbolos de un lenguaje humanista?

Cuatro principales elementos, o motivos, se encuentran en el cuadro: 1º, una figura sedente, alada, mitad humana, mitad animal, con cabeza de caballo; 2º, una especie nueva de pájaro-caballo, cayendo de cabeza; 3º, un muro que simula una esquina, un ángulo compuesto de luz y sombra; 4º, un brazo erecto, rígido, cuya mano sostiene una luz resplandeciente.

Mas veamos con mayor cuidado esos símbolos.

La figura sedente tiene cinco miembros inferiores, dos se apoyan firmes en el suelo, los otros parecen adquirir suavidad y movimientos humanos; del trasero pende la cola y entre las sombras se presiente el sexo, de hombre y de mujer; el tronco de la figura sugiere una mandolina, o algún instrumento musical, del que parten o en el que se encajan unas alas y la cola de un pájaro, y en el que se advierte, dislocado, un agujero redondo, negro, no lejos del trasero de la cola; por fin, la cabeza se yergue sobre el cuello y es semejante a la de un caballo, pero barbado y con cuernos, y cuyos ojos enormes, redondos, abultados y luminosos, se destacan de las sombras oscuras y dominan el cuadro; además, sobre la testa descrita otra se levanta, rígida, los cuernos u orejas, erectos, inmovible. Pero ¿qué sentido tienen todos esos simbólicos signos? Quizá sorprenda que digamos que componen una imagen del hombre, pero así es, aunque no de un hombre cualquiera sino del poseído por fuerzas que aquí se antojan ser demoníacas, como la inteligencia, la astucia, la vigilancia, el acecho, la espera. Hombre al fin, le son propias la sensualidad, la poesía, la espiritualidad, la animalidad, la intelectualidad, la maldad.

El pájaro-caballo se encuentra al lado izquierdo, pero vemos tras él parte de otro pájaro, y ambas figuras se encuentran de caída, de cabeza, si bien un ala enorme intenta aun tender el vuelo. Estos signos sugieren una posición o circunstancia dolorosa, como de sacrificio, si bien el ala superior parece un símbolo de esperanza, de que no todo está perdido. Y una vez más se trata del hombre, ahora de otros hombres, que también se componen de animalidad y espiritualidad, pero que se encuentran en posición de-caída.

Un muro separa a un hombre de otro; sobre el muro de luz cuelga el hombre en el martirio; entre la obscuridad del muro en fuga, tras él, se destaca la cabeza del hombre en acecho.

Por fin, el brazo erecto con la mano que sostiene la luz en lo alto —y a la altura del ala del pájaro-caballo— parece aludir a la última razón y a la verdad que ilumina la escena. También estas luces pertenecen al hombre, por eso formalmente el brazo tiene relación con la figura del endemoniado.

Todo lo dicho y la relación que guardan unos signos con otros justifica concluir que el artista ha logrado expresar por medio de una serie de formas metafóricas una meditación sobre el hombre, o, para decirlo de otra manera más propia, sobre los modos de ser de la existencia humana. Modos demoniacos, inhumanos, imperturbables ante el dolor de otros, antes al acecho de su caída final. Modos de animalidad, de sensualidad, de posibilidades poéticas, de maldad, de autosacrificio, pero también modos de espiritualidad, de razón y de verdad, como valores supremos. Grandeza y miseria del hombre, en última instancia, según dijo con acierto Pascal; o bien, lo "apolíneo" y lo "dionisiaco", que todos esos son modos posibles de la existencia humana, si bien con frecuencia se encuentran dominando unos en unos y otros en otros y por eso surge el drama.

Si mi interpretación tiene visos de verdadera para algunos, se habrán acercado al espíritu y al intelecto de Lam, mas para acercarse al artista se necesitan otras

vías: la sensibilidad, la intuición, la imaginación. Cuánta sabiduría, experiencia y libertad hay en los signos de este dibujo; cuánta precisión de trazo; y cómo se ajustan las líneas y las manchas a las ideas expresadas, de manera que formas y conceptos forman unidad indivisible; cuánta meditación tras un dibujo que parece ser hijo de la espontaneidad, sin que ésta le falte en absoluto. Líneas y manchas y signos dislocados de sus sitios habituales, pero congruentes en este orden poético, se tornan símbolos de un lenguaje metafórico y alegórico propio del arte de nuestro siglo; lenguaje humanista por excelencia, para hablar de la existencia y sus infinitas posibilidades.

Así es el arte de Lam, bien dispuesto y profundo, sugerente y conmovedor. Y así es el arte típico de nuestro siglo en los grandes artistas. Se ha llegado a un plano muy alto, que intentan raer por un lado los viejos naturalismos y por otro los "abstraccionismos", o los "no-objetivismos", que son algo así como la verborrea —en cualquier sentido— pero no el canto. Este nuevo lenguaje y esta libertad lograda, plenamente realizada, y las posibilidades que aun tiene, no pasarán al archivo de la historia, a lo menos en lo que nos queda de vida, pero sí quedarán en la historia como una de las grandes hazañas de la cultura del siglo xx.

M U S I C A

F I L I S T E O S

Y S N O B S

Por Jesús BAL Y GAY

SIN UNA PERSPECTIVA clara de la evolución de la música nos será muy difícil hacer justicia a las obras nuevas que se nos presentan. El que se asusta de lo que hoy escriben algunos compositores olvida o ignora que sus antepasados



se asustaron, a su vez, de músicas que a él hoy le parecen un dechado de naturalidad, buen oficio y belleza. Pero, como luego veremos, tener eso presente como norma de nuestra apreciación de la música nueva y, por tanto, aceptarlo todo por miedo a rechazar lo que algún día pueda ser considerado como una obra maestra, además de ser insuficiente es sumamente peligroso.

Sólo dos motivos hay para rechazar alguna cosa: o que no nos guste o que la consideremos mala. Y nuestro deber es distinguir entre ellos y confesar cuál es el que nos lleva a la repulsa. Las "razones del corazón" —para tomar prestada una célebre frase de Pascal— nada tienen que ver con las razones del intelecto"; dar unas por otras constituye un engaño. Quienes, por ejemplo, dicen que la música de Debussy es mala o ininteligible o que no es música, sin entrar en un análisis que justifique tales opiniones, están haciendo pasar como juicio objetivo lo que no es más que expresión de su personalísimo gusto. Nadie puede condenar una obra porque no le guste, así como —en el extremo opuesto— nadie podrá deleitarse con ella por el solo hecho de saber que es buena.

En el disfrute de la música —como en el de los demás bienes que se nos dan— opera la tremenda tensión, que todos llevamos dentro, entre apetito y razón —algo así como lo que los botánicos denominan geotropismo positivo y geotropismo negativo—, *fons et origo* de toda nuestra conducta. Mantener en equilibrio esas dos fuerzas o tendencias es tarea irrenunciable del hombre. Tratar de anular a una



de ellas en favor de la otra es un atentado a la integridad de nuestra persona. En equilibrio están en toda obra musical considerable y, por tanto, en equilibrio han de estar en la persona que la escuche. Tan malo será escucharla con sólo los sentidos como con sólo el entendimiento.

Del agudo desequilibrio entre esas fuerzas nace ese género de hombres que unas veces denominamos filisteos —“filisteos de la cultura”, que dijo Nietzsche— y otras snobs. Hermann Bahr, en su libro sobre el expresionismo, hizo un excelente análisis de tales personas, tanto de las del pasado como de las del presente. Según él, el filisteo de antes era un hombre que se había olvidado de que la tarea del viernes es diferente de la del jueves o que desea que el jueves, es decir, su época, dure eternamente. Es curioso, dice, que cada cual parezca permitir a la historia que se desarrolle hasta el momento de su propia entrada en escena; pero desde ese momento el mundo ha de quedar parado. Que siga adelante le parece escandaloso.

Hoy el filisteo ha dado media vuelta: antes miraba al pasado, hoy mira al futuro. Su principal característica era ayer la resistencia; hoy, la pasividad. Se solía reconocerle en que no se le podía hacer avanzar; hoy, la pasividad. Se solía reconocerle en que no se le podía hacer avanzar; hoy se caracteriza por su idea de que el avance no es bastante rápido. Ante cualquier novedad artística se dice: “Esto hace en mí el mismo efecto que Wagner, Ibsen y Manet hacían en mis padres; quiere decir que dentro de treinta años será reconocido su mérito y si no lo acepto se me llamará entonces tonto”. Lo que realmente le agrada lo considera no-artístico, porque tiene presente como una obsesión lo que les acaeció a sus padres, que por juzgar subjetivamente aquellas novedades artísticas de su tiempo, por guiarse solamente de su gusto incurrieron en errores que hoy les hacen aparecer ante nosotros como unos palurdos. Y el filisteo de hoy —llamémosle snob, aunque Bahr no emplee este calificativo— pasará por todo menos por que se le considere tonto o palurdo.

Por miedo a que tal ocurra, no considera obra de arte sino aquello que no le recuerde nada de lo visto hasta entonces, algo que no haya existido nunca. Así, se entusiasmará ahora con algo: lo que mañana ya será infiel, porque mañana ya habrá otra cosa que será más nueva y más diferente de todo lo anterior. Y de ahí que esté siempre en el fondo irritado: siempre buscando la *última palabra*, y siempre descubriendo que nunca ninguna *última palabra* es la última. Angustiosa situación la suya. Por eso Bahr termina su semblanza de este tipo de

hombre diciendo —no sé si irónica o compasivamente—: “Nunca había sido tan difícil, tan duro ser un filisteo de la cultura.”

Lo que Bahr escribió hace ya muchos años lo corrobora Stravinsky en su *Poética musical*. “La cualidad de revolucionario se atribuye generalmente a los artistas de hoy en un sentido laudatorio, sin duda porque vivimos en unos tiempos en que la revolución goza de una especie de prestigio dentro de una sociedad anticuada... Apruebo la audacia; no le pongo, de ningún modo, límites; pero tampoco hay límites para los errores de lo arbitrario. Si queremos gozar plenamente de las conquistas de la audacia, debemos exigir ante todo su perfecta y clara luminosidad. Por ella trabajaremos al denunciar las falsificaciones que tiendan a usurpar su puesto. La exageración gratuita pervierte todas las cosas, todas las formas a las que se aplica. Entorpece y embota con su precipitación las novedades más valiosas; corrompe simultáneamente el gusto de sus adoradores, lo cual explica que ese gusto pase, sin transición, de las más insensatas complicaciones a las trivialidades más chabacanas.”

Alude también a “la degradante vanidad de los snobs que se jactan de una vergonzosa familiaridad con el mundo de lo incomprensible y que se declaran felices de encontrarse en buena compañía. No es música lo que ellos buscan, sino el efecto agresivo, la sensación que embota los sentidos.” “El mundo de los snobs está infestado de gente que, como el personaje de Montesquieu, se pregunta cómo es posible haber nacido en Persia.”

“La época contemporánea nos ofrece precisamente el ejemplo de una cultura musical en la que se pierden día a día el sentido de la continuidad y el gusto de la comunión. El capricho individual y la anarquía intelectual que tienden a dominar en el mundo en que vivimos, aíslan al artista de sus semejantes y le condenan a aparecer a los ojos del público en calidad de monstruo: monstruo de originalidad, inventor de su lenguaje, de su vocabulario y del aparejo de su arte. El uso de los materiales ya experimentados y de las formas establecidas le está comúnmente prohibido.”

Y ahora viene un párrafo que constituye la más rotunda corroboración de lo dicho por Bahr: “Como toda clase de

males, el snobismo tiende a engendrar otro mal, que es su contrario: el *pompierismo*. En el fondo, el snob no es sino una especie de *pompier*, un *pompier* de vanguardia.” Donde Stravinsky, muy a la francesa, dice *pompier*, pongamos el germánico *Bildungsphilister* y tendremos condensado el pensamiento de Bahr.

En el fondo de esas actitudes, tanto en la del filisteo de ayer (o *pompier* a secas) como en la del filisteo de hoy (o snob o *pompier* de vanguardia), lo que hay es una preponderancia de la pasión con respecto de la inteligencia. Tanto los que rechazan lo nuevo en nombre de lo viejo como los que lo ensalzan por ser precisamente nuevo no pueden pretender que estén haciendo justicia, pues para ello les haría falta una comprensión de que carecen. “No nos deleitaremos plenamente con un poema —dice T. S. Eliot— si no lo entendemos; y, por otra parte, es igualmente cierto que no entenderemos plenamente un poema si no nos deleita.” El filisteo de ayer y el snob de hoy no necesitan, por lo visto, entender la obra que detestan o aman. De ahí su influencia radicalmente negativa en el desarrollo de la Literatura y las Bellas Artes.

Pero, aparte de todo filisteísmo y snobismo, hay un fenómeno al que no podemos escapar: en cuanto miembros de nuestra generación, tenemos una música nueva, propia, que es aquella que nació cuando nacimos, o mientras éramos jóvenes, y que irá madurando y envejeciendo con nosotros. Es la que verdaderamente sentimos y la que verdaderamente nos religa con nuestro tiempo. Podremos tener curiosidad y aun simpatía por las que vinieron después o estén a punto de surgir, pero en el fondo del corazón sabemos que realmente no son para nosotros. Esos tiernos pimpollos nos serán siempre esquivos y se entregarán gozosamente, en cambio, a nuestros hijos. No vayamos a correr tras ellos con la ilusión de conservar indefinidamente o de recuperar la juventud. La juventud es cosa que se pierde; la dignidad, cosa que se gana, y su ganancia nos compensa con creces de aquella pérdida. El querer ir contra la corriente del tiempo no nos evitará la vejez; en cambio, la aceptación serena de esa curva *crónica* que se tiende entre nuestro nacimiento y nuestra muerte nos dará dignidad, una dignidad más plena cada día y de la cual carecen snobs y filisteos.



“nada tiene que ver con las razones del intelecto”

E L C I N E

E L E R O T I S M O

Por Antonio MONTAÑA

Lo DUCA, el complicadísimo y erudito crítico de *Cahiers du Cinéma*, ha escrito uno de los volúmenes más curiosos e interesantes para la biblioteca del cinéfilo: *L'Erotisme au cinéma*. El ensayo se limita a unas cuantas páginas en donde despliega Lo Duca sus conocimientos, sin demostrar, desgraciadamente, su inteligencia. Quiero decir: sin aprovechar el extraordinario filón de insinuaciones e ideas que un tema como éste pone a disposición del ensayista. El erotismo en el cine, como fenómeno, como síntoma, como expresión cinematográfica llenaría por sí mismo las doscientas páginas que Lo Duca ha ocupado con fotografías. Naturalmente, tratándose del cine, la fotografía de la escena tiene innegable valor como documento y esconde, a su vez, la insinuación que despreocupadamente fue hecha por el tratadista.

Valdría la pena, aprovechando el libro como pretexto, ensayar sobre el terreno que dejó virgen Lo Duca, una segunda rebusca. El espacio con que contamos es limitado. Y solo será posible, entonces, trazar el esbozo de unas cuantas ideas en germen.

El amor, como manifestación humana, aparece en el cine, simultáneamente con la imagen. La segunda película de Lumiere era la expresión del amor filial. Cuando el cinematógrafo dejó de ser una "curiosidad científica" y se trasladó a los barracones de las ferias, fue el público quien exigió que el amor constituyera parte fundamental en la nueva diversión. Zecca, en sus dramas realistas, se encargó de tratarlo. Y otro tanto hicieron todos los cinematografistas de la época. Hoy, después de setenta años, el amor continúa siendo el más rico filón de argumentos para el cine. Eros se ha posesionado del mundo de celuloide.

El amor cinematográfico: amor entre dos sombras que viven en un mundo ideal (*films* americanos o franceses, o chinos) ha sido víctima de una curiosa historia. Se ha desplazado del "mundo real" hacia el ámbito de la pantalla; se ha embellecido: idealizado; es un amor en tecnicolor, así sea la película en blanco y negro. Y de allí, de la pantalla, como pelota que rebota contra la pared, ha regresado a los espectadores que principian a considerarlo como la única posibilidad verdadera y real de El Amor. Se ama, pues, a la manera de los astros, buscando las situaciones que el guionista consideró necesarias. El público del siglo xx considera y estudia los métodos eróticos del actor o actriz de moda; sus maneras, hasta su voz, con tanto ahinco como Fernando el discurso de Cyrano bajo la ventana de la amada, y con igual entusiasmo que en el siglo pasado los galanes estudiaban versos y romanzas para conquistar el corazón de la joven. El amor se ha hecho cine también idealmente. Esto sin contar con los "ena-

moramientos" de la espectadora por el galán y del adolescente por la vampiresa. Naturalmente el fenómeno de la idealización amorosa no es un producto del cine, sino de la estupidez. Y no hay que culpar al uno o a la otra, sino perdonarlos.

La erótica, propiamente dicha; ese enemigo que muchos continúan llamando "la carne", que es el campo que ha preferido Lo Duca para su estudio, tiene una historia bastante larga y una curiosa evolución. Se dirige como anzuelo comercial del productor hacia la masa, ansiosa siempre de las emociones que le provoca la contemplación de las formas exquisitas de su actriz preferida (o la amenaza de su exhibición). Esta especie de onanismo mental al que tan adictas son las miría-



"dos sombras que viven en un mundo ideal"

das de espectadores, ha sido explotada de mil diversas maneras por el cine y su historia gráfica es la que recoge Lo Duca en su ensayo.

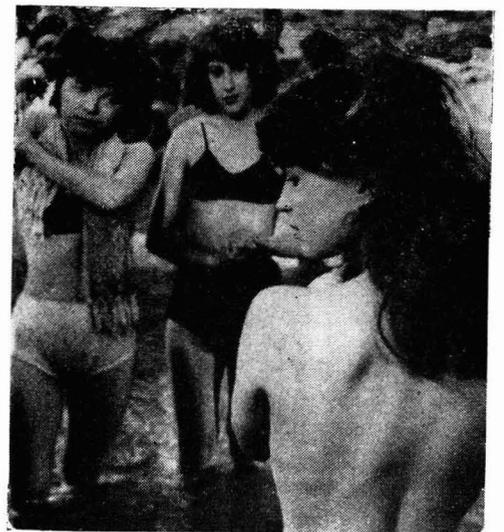
Edison en el kinematograph presentó en 1893 una serie de quince películas diferentes, que provocaron un escándalo en la puritana sociedad americana. Los títulos bastan por sí solos para dar la idea del contenido: "Luna de miel en París", "Cómo se desnudan las mujeres", "Baile en las islas del Sur", "Strppers de la Costa Azul".

George Mellies, "el mago", en una de sus películas de estudio, presentó en 1901 el primer desnudo; aún se conserva en las cinecotecas. El pretexto era el más simple e ingenuo, y que sigue sirviendo hoy en cine: la modelo del pintor. Los expresionistas alemanes, veinte años más tarde, jugarían con este tema llevándolo a su última consecuencia: la presentación simultánea, y en primer plano, de todo un cuerpo femenino: *Khirfeehung*, la película que con tal alarde técnico lograba el prodigio, que buscarían años después como una posibilidad estética los cubistas americanos, como siempre, veinte años retrasados en su originalidad, causó un escándalo mayúsculo durante su exhibición.

Por primera vez la censura apareció enfrentándose al arte, y la exhibición de la cinta se prohibió en la mayor parte de los países. Ya en 1927, cuando el cine se asomaba a la época parlante, tenía en su haber gran cantidad de películas nudistas. El nudismo integral y las manipulaciones eróticas se destinaban, como sucede hoy todavía, a exhibiciones privadas o a proyecciones en teatros exclusivos para este objeto. Aún hoy subsisten en muchas ciudades europeas, y en París especialmente, los *Cinéma Rouge*, pero en las películas comerciales subsisten las exhibiciones anatómicas parciales. Los pretextos siguen siendo relativamente ingenuos. El baño (*Extasis, Las bellas de la noche, Los amantes de Verona, Lucrecia Borgia, etcétera*); las orgías (dos de las versiones de *La Torre de Nesle, la Cena de las bur-las, Las cruzadas, etc.*); el exhibicionismo; el diario acto de vestirse y desvestirse; pero hay también extraños pretextos, que a fuerza de su originalidad no pueden repetirse: las crucificadas en *Fabiola*, un golpe de estoque sobre la blusa de Martine Carol, etc.

No se debe tomar al desnudo como fuente exclusiva de la erótica, presentado como tal, sino a su amenaza, a la insinuación, velada o abierta. Los velos que cubren el desnudo presentando a la silueta, las bañeras jabonosas y espumantes, los grandes descotes, el giro de la cámara en el instante preciso, la sombra, son artimañas familiares para el cinéfilo. Este dejar a la imaginación del espectador la conclusión de la escena, tiene el encanto de lo misterioso. Los norteamericanos, maestros en el arte de *exciting*, hacen de sus películas un género más morboso.

Así como son apasionantes los libros que dejan al lector el resquicio por donde puede colarse su propia idea de lo estudiado, las películas americanas, en donde el sexo aparece, dejan a la imaginación del espectador todo aquello que por insinuado ocurre tras de las bambalinas. Eso que podríamos llamar pornografía esterilizada, no deja de tener curiosas proyecciones dentro de un panorama general de la erótica cinematográfica. Hay dos maneras de pecar: la del cínico, que se vanagloria de su propio sistema de vida, y la del fariseo, que oculta la falta tras de aguaceros de prédicas y oraciones. La imagen del mundo americana, color de rosa, no puede dejar un vacío tan importante como el del sexo, pero éste tampoco puede presentarse bajo un aspecto des-



"son artimañas familiares"

carnado. Debe embellecerse, maquillarse. El proceso no es intelectual: aquí no se trata de construir una imagen ideal de lo sexual, sino de hacer de lo erótico un símbolo; inventar una forma bajo la cual el amor aparezca exactamente tal cual no es, en situaciones que de hecho sí son. De aquí la popularidad del *sweater* como lógico final de un *streep tease* inconcluso. No deja de ser curioso que se identifique más a la *carne* con la señora de Arthur Miller que con Brigitte Bardot. La una, ha dejado colgando un misterio entre sus vestidos y su piel. Para la otra, lo oculto no es el desnudo, sino el vestido. El pecado original deja caer el fiel de la balanza hacia el lado en donde existe algo no enseñado, pero patente.

En apariencia el noventa por ciento de las películas eróticas norteamericanas son tan inocentes y blancas como un cuento de hadas. Para el niño, la acción transcurre sin que nada le haga pensar en el amor — esa inútil, inexplicable, preocupación de los adultos que termina por alimbarar la mejor película de aventuras en el oeste. Al nequeño espectador no le interesa, no le pica la malicia, el ceñido pantalón de la dueña del rancho, ni atiende al escote de la bella heroína. En otras palabras: no le pone café al compuesto descafeinado que le entregan los fariseos de la moral. Por eso decía antes que el cine norteamericano ha hecho del amor un símbolo, pero no símbolo en el sentido corriente de la palabra, sino símbolo en su acepción de parte complementaria de una cosa. Al añadirse las partes: el símbolo del productor y el del espectador, la imagen cobra su intención primigenia: se hace Eros puro. Pasa de blanca a roja.

Posiblemente no haya en el mundo un conglomerado más preocupado por el sexo que el norteamericano. En eso también demuestra la adolescencia. Los pueblos no pre-ocupados, sino ocupados, se tornan des-preocupados. Dejan de interesarse por las complicaciones del asunto y lo aceptan como un hecho natural, diario e inevitable. No hay entonces malicia, que es prólogo, no conclusión.

Un intento para frenar la incorporación definitiva de los eróticos en la diversión de un pueblo que ha levantado pedestal a la sexo-hembra, fue el código Hays, redactado por miembros del clero (poderoso accionista de las más importantes compañías productoras de películas) y por hombres de negocios, durante la primera década de los años veinte. Los artículos del código, más de un centenar, aprisionaban la expresión amorosa-sexual dentro de una cárcel de arbitrariedad y absurdo que, vista con ojos desapasionados, asombra por lo ingenua. Convirtió el matrimonio en comunidad de camas gemelas; cubrió la desnudez de los recién nacidos, el sexo de los animales. Todo fenómeno genético quedó proscrito. Niños y terneros viajaron de París hacia Nevada y Texas; los hijos naturales, el amor extraconyugal y las escenas de violencia corrieron igual suerte que los problemas de inversión o perversión. El cine se convirtió, por ley, en un panorama de lo extra-real. Toda ley, por estricta que sea, oculta sin embargo una posibilidad de escape. El cine norteamericano la encontró llevando al absurdo el código Hays. A fuerza de ser morales, sus películas fueron inmorales.



"la mujer quiere valer por sí sola"

Hay en la erótica cinematográfica — a más de la insinuación velada — una forma de pornografía gratuita, descarada, que no intenta ser nada más que eso. Es el pecado del cínico, desorbitado, gritón, que por su misma desvergüenza llega a molestar: "El desnudo más juvenil del cine"; "La más audaz de las películas hasta ahora filmadas". Aquí ya no hay Eros, que es un dios pícaro pero sutil. Cupido ha dado paso a la bacante. La inteligencia, proscrita, deja su puesto a la bestialidad. Dentro del panorama de una erótica cinematográfica, esta corriente de absoluto primitivismo no merece ser estudiada sino como una perversión de la idea original: presentar aspectos de la vida. Este tipo de películas, son en el cine, lo que las ediciones piratas en la bibliografía.

El cine ha donado a la sociedad del siglo xx nuevos objetos de adoración. Así como en los siglos pasados se glorificaba a la mujer por sus virtudes de dueña de casa, y a su fidelidad y amor se enfrentaban imágenes como Penélope o Lucrecia Graco para servir de espejo a sus gracias, hoy se busca identificar en ellas las virtudes que encarna la actriz de moda en la pantalla. Un fenómeno ha corrido parejo con la nueva apreciación del ideal femenino: la súbita furia de independencia feminista. La mujer quiere valer por sí sola, sin contar con el varón, para cuyo servicio aparentemente estaba hecha. Lucrecia y Penélope eran la fiel imagen de la sumisión y el servicio: la esclavitud, a la que los derechos conquistados vuelven definitivamente en el pasado. Busca, pues, la mujer, identificarse con el tipo contrario al que la definió por tanto tiempo. Y salta de un extremo al opuesto, para hacer más radical su revolución. Busca esclavizar; se convierte en hembra. Los objetos de adoración, mencionados atrás, son los atributos que la conforman. Pina Meniquelli tenía la mirada; Jean Harlow, su manera de caminar; Gina Lollobrigida tiene el busto... El varón acepta el cambio, consecuencia primera de la pérdida de tradicionales derechos. Acepta el cambio, aunque prefiera como señora de casa a una mujer menos incitante que la tradicional vampirosa.

El tipo de mujer preferida por el cine — la que siempre gana — es la audaz. El hombre objeto de su amor, es el valiente puro. El intelectual o la ingenua, no son eróticamente interesantes. La mesura y el recato, no ganan la batalla. El amor en el cine no nace y fructifica, las más de las veces, entre individuos a los que corrientemente se llama "hombre medio". Sus personajes han saltado la barrera de lo común y entran a la categoría de héroes de esa moderna mitología que crea a diario el cine. Por eso su amor tiende a ser heroico; brillante, no oscuro; vivaz, no tranquilo.

Pero hasta aquí hemos hablado de lo negativo que tiene la expresión erótica en el cine. Cerrar este panorama visto a vuelo de pájaro sin hablar de lo positivo, daría una imagen errada de la realidad. Posiblemente las escenas más hermosas del cine — si alguna vez pudiera hacerse esta antología — pertenecen a las expresiones amorosas; a imágenes de amor encerradas en el lente por el artista.

Tanto como tiene de bestial, el amor tiene de poético. Este componente priva en el amor humano; lo diferencia del animal. La expresión literaria ha hecho de él un elemento poético puro. Pero es el cine el que lo ha incorporado a la imagen. Esta afirmación puede parecer a una primera ojeada, gratuita. Se dirá: "¿Y la pintura? ¿Y la escultura? ¿Acaso en veinticinco siglos de artes plásticas no hay una historia gráfica del amor? Naturalmente que sí. El juego estético con símbolos amorosos; la representación de los amantes, recorre en la historia su camino de tradición. ¿Cómo no iba a preocuparse el hombre de una tan importante ocupación humana? Aceptado. Sí, pero el artista encontraba una limitación: el estatismo. Lo que representaba, era una instantánea del amor, no el amor mismo. Un momento del amor, sin pasado ni porvenir. Con el cine, pudo hacerse dinámico: dejó de darle la espalda al presente.

La imagen bella del amor no es sino una parte del contexto, como el verso en el poema, independiente de sus antecedentes; independiente de sus prolongaciones, pierde validez. Lo hermoso no es su composición, el paisaje que la rodea, el marco que el artista ha escogido para encuadrarla: es el significado; lo que tiene de expresivo y que justamente por ello se hace comunicación, elemento compartible: emoción.



"la expresión erótica en el cine"

T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE y José Luis IBÁÑEZ

NOCTURNO A ROSARIO

WILBERTO CANTÓN ha decidido limitar sus obras a una estricta explotación comercial. No puede interpretarse en otra forma la declaración de sus intenciones hecha con manifiesta vehemencia a través de "Nocturno a Rosario", la obra que ha estrenado en la Sala Chopin. Y debe sentirse satisfecho y contento porque su decisión no le ha traicionado: encontró unos empresarios dispuestos a reunir un aparatoso conjunto de estrellas de la pantalla, y con la misma facilidad con que escribió sus tres actos, ha logrado atraer al público que siempre prefiere quedarse en el cine a salir a un teatro, porque sabe que va a ver el mismo espectáculo por un precio menor. En suma, Wilberto Cantón ha entrado al terreno del teatro profesional con todo el bombo, la espectacularidad y el sensacionalismo que los ya profesionales exigen para recibir a un nuevo miembro en el clan. Pero ya es tiempo de preguntar si, en México, no se ha llegado a despojar al teatro de su verdadera condición profesional para llevarlo a un plano de mero sensacionalismo donde el talento, la sensibilidad y el propósito de enfrentar al público a una verdad no cuentan, y sólo se exigen, como requisitos indispensables para triunfar, la malicia mercantil y la habilidad administrativa. Con un desenfado notable, los autores "profesionales" mexicanos convierten su mediocridad en ambición comercial y denigran así a una profesión que supone la entrega más desinteresada. En ese teatro profesional (que, en México, mientras más falso y truculento es más "profesional") ha aparecido Wilberto Cantón con su "Nocturno a Rosario".

Cantón encontró una fórmula sencilla y eficaz: escogió el poema mexicano más conocido, y una de las épocas más comentadas y recordadas entre el público, y de ella desprendió un conjunto de anécdotas y personajes fácilmente reconocibles, hilvanándolos con bastante miel y una pobreza de medios literarios que nos revelan a un escritor sin inquietudes, sin rebeldía y sin lenguaje (o sea, otro autor "profesional").

En "Nocturno a Rosario" desfilan: "Rosario" y "Soledad", Manuel Acuña, Cuenca, Peza, "El Nigromante", y muchos de los que vivieron el período romántico de nuestra poesía. Pero uno se pregunta ¿con qué objeto? ¿Qué postura tiene el autor? ¿Qué persigue con esa agrupación de siluetas que nunca llegan a tomar una verdadera consistencia escénica? ¿Que los per-

sonajes se platicuen sus penas entre sí, no basta. Que digan que están enamorados o desesperados, o enfermos, no es suficiente para que el espectador sufra o se desespere con ellos. Tampoco basta con referirse a un hecho real para crear una situación. Wilberto Cantón se conforma fácilmente y nos presenta a "Rosario" y compañía sin más deseo que recibir de nuestra parte un simple "mucho gusto" en respuesta. Y no más. Pero si la misión del teatro es comunicar, revelar una inquietud, una verdad, ¿cuál debe pensarse que es la inquietud que desea provocar Wilberto Cantón? ¿Acercar al público a nuestros literatos del siglo pasado? Convertirlos en marionetas sin personalidad no nos parece el medio más apropiado. ¿Qué verdad desea comunicar? ¿Qué los poetas románticos se suicidaban "por un amor frustrado"? Para saber esto basta repasar cualquier crónica de aquella época.

En este magnífico ejemplo del teatro mexicano profesional en su más representativa expresión, el aficionado Carlos Fernández, colocado entre dos de nuestras más profesionales estrellas, logra, a pesar de las limitaciones impuestas a su personaje, una actuación modelo, con la que demuestra poseer, a pesar de su juventud, un absoluto dominio de sus medios de expresión. La dirección de Jebert Darién imprime el tono y ritmo debidos al texto, dentro de un sobrio decorado de David Antón.

EL MAL DE LA JUVENTUD

Ferdinand Brückner escribió "El mal de la juventud" durante los años que siguieron a la primera guerra mundial. Entonces, probablemente, la obra tenía una función: retratar la condición moral de la juventud de su época. Pero aun durante esos años, para que esta función se lograra completamente, era necesario que el espectador estuviera al tanto del por qué de ese estado de crisis. Durante el desarrollo de la obra —calificada de drama en tres actos— únicamente se abor-

dan los efectos de ese estado; pero nunca intenta ir más atrás para explicarlos o hacia adelante para proponer una solución. Los personajes viven en el momento y reaccionan de acuerdo con él exclusivamente. Es lógico que este tratamiento implique una limitación definitiva: el interés que puede despertar la obra cesa apenas el estado moral del momento que ha pasado, y entonces, las reacciones de sus personajes parecen al espectador —ignorante de los acontecimientos que las provocan— falsas y mal motivadas; sus problemas no emocionan y sus soluciones (refugiarse en el sexo, pretender vivir sin ninguna esperanza para el futuro) llegan a parecer ingenuas, y poco convincentes.

Tales características se han acentuado notablemente en el reestreno de "El mal de la juventud" que se llevó a cabo en el Teatro Juárez. Situar la acción hoy, y en cualquier ciudad europea —no en una ciudad universitaria alemana y poco después de la Gran Guerra, como lo pide el autor— fue indudablemente un error. Las limitaciones de la obra se agrandan hasta el absurdo. La acción se desenvuelve sin que el público, acostumbrado por otra parte al tratamiento más profundo y convincente que varios de los autores contemporáneos han dado a los problemas de postguerra, nunca llegue a comprender el por qué del estado semihistórico de los caracteres. La sensación de que se ha pretendido engañar al espectador con un cuento terrible, que en el fondo no es más que eso: un cuento, llega inevitablemente. Y los momentos que supuestamente deben ser de intenso dramatismo y casi intolerable tensión, no logran provocar cualquier estado de crisis que se presenta sin la debida justificación.

La acción teatral no nace de una sucesión de acontecimientos, por mucho valor dramático que estos tengan en sí mismos, sino de hechos referentes a un conflicto, y en "El mal de la juventud" la posibilidad de cualquier conflicto, está en el momento histórico al que los personajes tienen que enfrentarse. Son caracteres en lucha, debido a la época en que les ha tocado vivir y si son sacados de ella o el espectador no tiene una clara conciencia de cuál es ésta, el conflicto desaparece y la acción se convierte en una sucesión de situaciones dramáticas sin motivo aparente.

Hay que agregar, además, que a pesar de los valores que la obra pueda conservar todavía, el uso de ciertos recursos dramáticos muy claramente empleados la hacen aparecer como un drama antiguo y envejecido en el que los resortes emocionales no funcionan de acuerdo con las exigencias del teatro contemporáneo. Alimentan tan sólo exteriormente la emotividad, pero sin profundizar en la verdadera situación psicológica de los caracteres. Todo es demasiado exterior, obvio, forzosamente *teatral*, y no logra convencer jamás.

Fernando Wagner, que inexplicablemente permitió que la época de la acción se adelantara hasta nuestros días y los actores se vistieran de acuerdo con la moda actual, imprimió a su dirección el tono y ritmo exactos. Es innegable que el texto necesita toda la serie de efectos casi melodramáticos que Wagner se propuso conseguir; pero también es innega-



El poeta Manuel Acuña y su lavandera, único verdadero amor suyo

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
— DE LA —
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE
EL PUERTO DE

LIVERPOOL

TIENE
QUE SER
BUENO !

EDITORIAL PORRUA, S. A.

TRATADO DE DERECHO MERCANTIL, por Jorge Barrera Graf. Tomo I, Generalidades y Derecho Industrial. Un volumen de xxxiv - 480 pp. En tela \$ 65.00.
POESIAS COMPLETAS Y EL MINUTERO, por Ramón López Velarde, 2ª edición revisada. Prólogo de Antonio Castro Leal. (Colección de Escritores Mexicanos, N° 68.) Un volumen de xxii - 374 pp. A la rústica \$ 15.00.
FRAY TORIBIO DE MOTOLINIA Y OTROS ESTUDIOS, por José Fernando Ramírez. 2ª edición corregida y aumentada. Prólogo y notas de Antonio Castro Leal. Colección de Escritores Mexicanos, N° 4.) Un volumen de xx - 314 pp. A la rústica \$ 20.00.

Distribuidores exclusivos:

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

Av. Rep. Argentina y Justo Sierra y en su
única sucursal Av. Juárez 16.

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

Por Primera vez en México:

DISCOS FRANCESES
DE MUSICA CLASICA
Y POPULAR

con los mejores artistas de fama mundial,
búsquelos en:

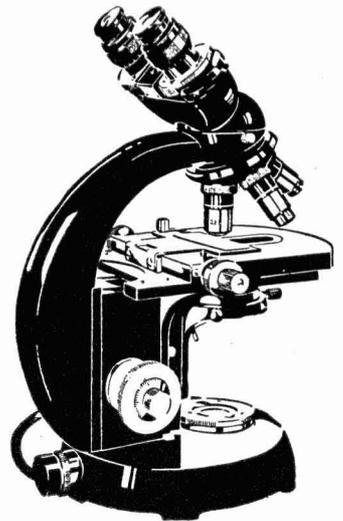
MARGOLIN, S. A.

A. Obregón y Córdoba. México, D. F.



CARL ZEISS

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

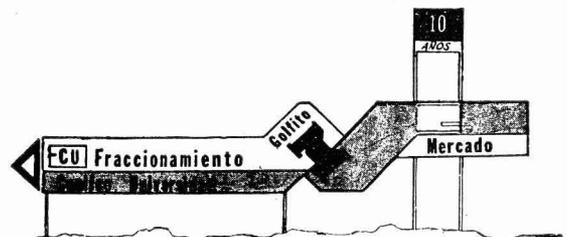
CASA A. SCHULTZ, S. A.

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.



El único Fraccionamiento de México que cuenta con:

- SUPERMERCADO
- CAMIONES
- TROLEBUSES
- AGUA PROPIA
- UNIVERSIDAD
- GOLFITO
- PARQUES PUBLICOS
- TELEFONO GARANTIZADO

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD
CONTIGUO A LA C. U.

14-85-00 y 14-72-79

ESTA REVISTA

se encuentra a la venta

en todas las librerías

y expendios de Revistas

de la Ciudad de México



XELA

830 Kcs

**BUENA MUSICA
EN MEXICO**

LAS NOTICIAS
que comentan
todos los sectores
de MEXICO
se basan en las
informaciones de
"NOVEDADES"



su popularidad
se traduce
en excelentes resultados
para el anunciante

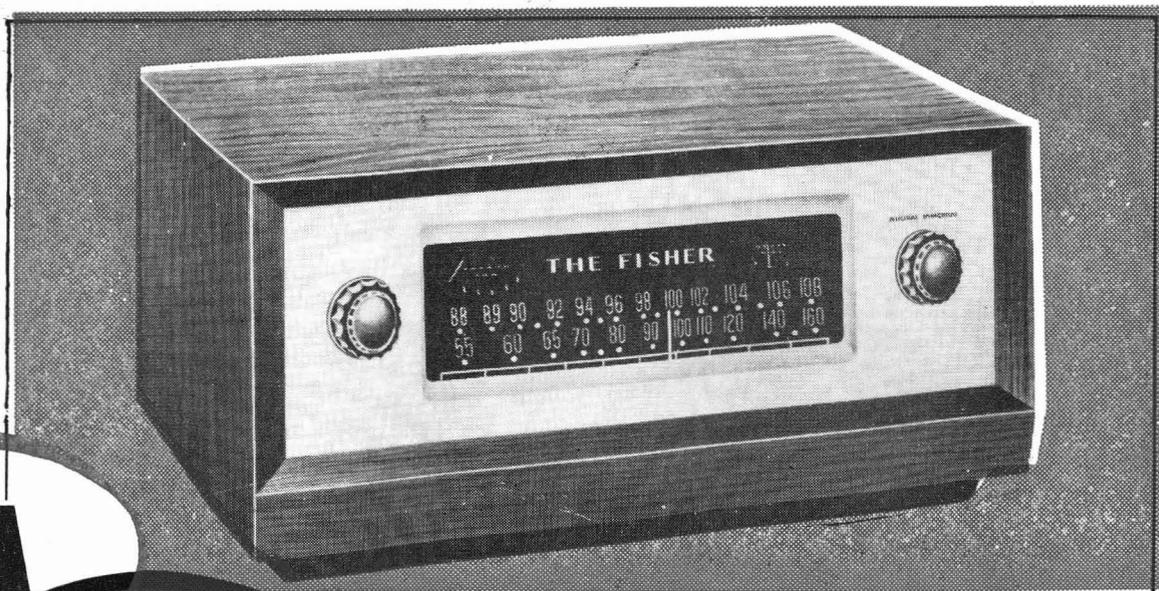
fisher

**R A D I O
CORPORATION
N E W Y O R K**

presenta en México

su *nuevo*

SINTONIZADOR Modelo **80-R**



AM

FM

especialmente diseñado
para usos profesionales
y para la más

ALTA FIDELIDAD

en radio-recepción
convencional (AM) y en
Frecuencia Modulada (FM).

Pida mayores informes sobre el
maravilloso sintonizador 'FISHER'
a los distribuidores exclusivos
para la República Mexicana

MONSADRIA
S. A.
AYUNTAMIENTO 101 - Tel 12 - 87 - 53
MEXICO 1, D. F.

ble que al hacer esto acentuó el estado del drama. No puede dejar de alabarse, sin embargo, el profundo conocimiento de todos los recursos escénicos que él siempre ha demostrado poseer. Mueve magistralmente a sus actores y logra todos los matices que se propone conseguir.

Entre los actores destaca notablemente Meche Pascual. Consigue sacar a su Irene algo más que acciones poco motivadas, imprimiéndole una veracidad psicológica, muy por encima de la superficialidad de su personaje. Beatriz Aguirre usa todos los recursos posibles para convencer, lográndolo a veces; pero posiblemente debido a las exigencias del texto, se ve falsa en muchas otras. Bien, Héctor Gómez, Tana Lynn y María Rivas. Y en tipo, aunque sin poder superar su acento, Juan José Miguez. La escenografía de David Antón crea un ambiente y sirve al texto con fidelidad y buen gusto.

EL MUNDO DE CRISTAL

Título indebidamente traducido, con ese afán absurdo de los traductores por mejorar al autor, "El mundo de cristal" o *The glass menagerie* es una de las primeras piezas de Tennessee Williams y la que lo dio a conocer en una gran parte del mundo. Aborda, como la mayoría de las obras del autor, que sin lugar a dudas posee un asombroso dominio de todas las aspectos de la técnica teatral, el problema de la frustración vital de la clase media americana. Es, sin embargo, contrariamente a lo que después han sido las siguientes piezas de Williams, una obra sentimental y delicada, sus méritos principales residen en el tratamiento estructural, extraordinariamente hábil y sugestivo; el manejo del diálogo que tiene un logradísimo tono poético y que caracteriza con precisión y belleza; el poder de profundizar en la verdad psicológica de los personajes y el desarrollo limpio y claro de la trama, por demás simple y sintética.

Los elementos de que Williams se vale para sugerirnos (más que enseñarnos) este estado de cosas, no pueden ser más sencillos. Cuatro personajes: la madre, el hijo, la hija y el pretendiente. Todos tratados con la mayor profundidad posible, poseen una indudable personalidad y permiten conocer todas las características del medio ambiente en el que se han desarrollado. Sus sueños son los de todo el mundo, sus esperanzas tienen la conmovedora limitación de la clase a la que pertenecen; sus conflictos logran interesar por la intensidad personal que el autor ha logrado comunicarles. Todos desean algo, pero la sociedad no los ha dotado de los medios necesarios para realizar sus deseos, y la imposibilidad de alcanzarlos forma la trama de la obra, que en esta forma denuncia, sin recurrir jamás a situaciones extremas, sino a través de continuas sugerencias, de situaciones delicadas y un tratamiento subjetivo, el doloroso estado al que han llegado dentro de una equivocada escala de valores, los miembros de una sociedad determinada. Los personajes no pueden superar las limitaciones que su educación les ha fijado y así, a pesar de que el hijo parece escapar del medio en el que ha vivido, no olvidarlo: su imaginación lo regresa una y otra vez a él, y da

motivo a la pieza. Una pieza conmovedora, dolorosa, auténtica y completamente lograda, que se cierra en sí misma y suerge completamente al espectador en el ilimitado campo de la realidad teatral.

La realización escénica de esta pieza requiere una obediencia al texto y una comprensión del mismo que Margarita Xirgu demostró no poseer. Su dirección, definitivamente equivocada, confundió las diferentes ramificaciones del conflicto y varias de las intenciones del autor desaparecieron por completo. La lucha entre la madre opresiva y dominante y el hijo soñador que intenta liberarse de su familia, de cuya supervivencia se siente moralmente responsable, no logra hacerse evidente nunca. Y la madre adquiere una personalidad de zarzuela, podría decirse, que no corresponde en lo absoluto a las intenciones del autor. Por otra parte, como directora, la señora Xirgu movió toda la obra pensando tan sólo en su lucimiento personal, dejando inmóviles, la mayoría del tiempo, al resto de los actores, mientras ella gira, incansable, a su alrededor.

Maricruz Olivier cumplió decorosamente en las escenas en las que tiene que luchar con las larguísimas pausas y efusivos movimientos de Margarita Xirgu y destacó notablemente en el segundo acto, con Raúl Farrel, que recreó magníficamente al pretendiente. Los dos demostraron lo que la obra puede ofrecer cuando está bien actuada. Luis Domingo no logró proyectar convincentemente el difícil personaje del hijo, principalmente por falta de experiencia. El papel requiere un actor más formado.

La escenografía de Manuel Fontanals es ambiciosa e intenta ambientar la obra debidamente, pero no lo logra por completo. Las áreas de actuación están mal repartidas y la iluminación descuidada. ¿Por qué dejar, por ejemplo, continuamente prendido el *spot* que debe iluminar al hijo cuando se convierte en narrador? Lo mismo puede decirse de las ventanas de los edificios que se supone rodean a aquel en el que se desarrolla la acción. ¿Por qué deben estar iluminadas en igual forma todo el tiempo?

L I B R O S

JORGE LUIS BORGES, *Manual de zoología fantástica*. Breviarios. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 159 pp.

No contento el hombre con la fauna de la naturaleza inventa la suya propia. Bello y extraordinario, y a veces terrible, este jardín zoológico, sin embargo, no surge simplemente del "arte combinatorio". Añadiduras y composturas no son suficientes. Si así fuera, el número de animales fantásticos sobrepasaría al de la realidad. De hecho, los más sólo alcanzan la vida efímera del momento de su creación. Dice Borges: "Quien recorra nuestro manual comprobará que la zoología de los sueños es más pobre que la zoología de Dios."

Pero no todos los animales míticos corren la misma suerte. Algunos hay que sobreviven no sólo a los hombres que los crearon, sino aun a las civilizaciones en que fueron creados. Tan profundamente impresionan la mente humana que, una vez que se ha trabado conocimiento con ellos, es difícil olvidarlos. Jorge Luis Borges recoge en este *Manual de zoología fantástica* las figuras de una serie de animales irreales que, a lo largo de la historia, el hombre ha forjado. Tienen cabida aquí animales ya milenarios —como el basilisco—, otros tan jóvenes que su suerte es incierta aún —el gato-cordero de Kafka—, procedentes de todos los países y todas las civilizaciones.

Si los animales de la realidad están condicionados por su propio destino, cosa diferente sucede con los seres fantásticos. Ellos son seres unidimensionales, y casi ni eso. Sólo les es necesario el tiempo para desenvolverse, pero no poseen tiempo propio. Sujetos al destino del hombre se alimentan a sus expensas. Todos ellos, en el fondo, son un poco como el *A Bao A Qu*, que sólo cobra vida con la proximidad humana.

H. P.

EDUARDO NICOL, *Metafísica de la expresión*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 424 pp.

Es ésta una obra que trata de resolver la crisis actual de la filosofía. Vuelve el autor las armas de su análisis crítico hasta los orígenes mismos de filosofar, para encontrar en ellos la falla que ha conducido al pensamiento filosófico hasta la violenta exposición anárquica de nuestros días. En lo fundamental, está animada esta obra con el espíritu de Heráclito y se preocupa, a cada paso, en mostrar la inadecuada (aunque determinante para el rumbo posterior del pensamiento) posición de Parménides.

El punto de partida en este sistema es la expresión tomada en su más lato sentido, aunque también en el más importante, como hecho primario de la naturaleza del hombre, raíz, medio y meta de su actividad y punto central para la conveniente determinación de una teoría del conocimiento, del ser y del mismo hombre. Así, a pesar de continuar en cierto modo la tradición filosófica, rompe el autor decididamente con algunos de los esquemas platónicos y aristotélicos, en ciertos puntos con Kant, y con mayor fuerza, con Descartes y Husserl; se puntualizan certeramente las relaciones entre ciencia y filosofía, así como la naturaleza profundamente creadora y simbólica de ambas.

Obra notoriamente ambiciosa, sorprende por sus análisis, que son las más de las veces sutiles y originales, por su coherencia, y, en el fondo, por su simplicidad y sentido común. Es indudable (aunque flota toda ella esperando la sólida fundamentación de una teoría del conocimiento ya prometida por el autor) que algunas ideas fundamentales no pasarán sin más en el futuro curso de la filosofía.

A. C.

FRANCISCO ZARCO, *Textos políticos. Introducción y selección de Xavier Tavera Alfaro*. Biblioteca del Estudiante Universitario, 75. Imprenta Universitaria. México, 1957. 162 pp.

El primer trabajo que aquí leemos es el "Manifiesto del Congreso Constituyente". Luego aparecen otros dieciocho, agrupados en dos diferentes secciones: "Problemas internos" y "En defensa de la Independencia".

El lenguaje que emplea este patricio, las ideas que sustenta, reflejan vívidamente las vicisitudes de aquellos días. Las esperanzas de llegar a un arreglo con Napoleón III, la certidumbre de que tal arreglo era imposible, la determinación de luchar hasta lo último, la serena alegría del triunfo, todo esto parece revivir cuando se leen las líneas que escribió hace cien años.

Pero el texto más significativo de esta colección, el que permite ver más claramente la grandeza sin alardes de su autor, es el "Manifiesto del Congreso Constituyente".

Era la hora del triunfo de los principios liberales sobre los apetitos colonialistas. La Constitución había sido promulgada. Los enemigos estaban exhaustos. Y en esa hora de natural exaltación, él supo evitar cualquier expresión que pudiera herir a nadie, y no habló sino de fraternidad y de la esperanza que debía ponerse en los beneficios de la paz, de la justicia y de la libertad.

Seleccionados con excelente criterio, en todos los textos que aquí se incluyen se ve confirmado el juicio del maestro Altamirano, que a propósito de Francisco Zarco expresó que éste "era un caudillo, era un apóstol, era un padre de la patria."

A. B. N.

BERNARDO CANAL FEIJOO, *Constitución y Revolución*. Grandes estudios. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires. 586 pp. y 4 láminas fuera de texto.

Constitución y Revolución es un completo estudio biográfico-crítico sobre la personalidad y pensamientos del insigne argentino don Juan Bautista Alberdi.

La larga vida de Alberdi (1810-1884) cubrió toda una época de la República Argentina; durante este período ocurrieron hechos de gran trascendencia para aquel país, como lo son su independencia, la prolongada guerra civil acaecida apenas sacudido el yugo español y el largo período en el que Rosas fue el tirano de aquella naciente República. Alberdi, a pesar de haber tenido que ausentarse de su patria durante la mayor parte de su vida, manifestó en sus escritos y acciones una constante preocupación por los destinos de su país, fue un incansable luchador de la libertad; su figura ocupa un importante puesto entre las más grandes personalidades de la República Argentina y de América.

En su extensa obra, Bernardo Canal Feijoo demuestra, además de una muy buena documentación sobre la vida y hechos de Alberdi, una profunda comprensión de las ideas expresadas en los variados escritos del ilustre pensador; Feijoo analiza desde "Memoria descriptiva sobre Tucumán", el primer ensayo de Alberdi, hecho sobre su ciudad natal, hasta "La República consolidada", su discurso póstumo, en el que se conservan las mis-

mas ideas políticas que alentaron durante toda su vida su lucha por la libertad de pensamiento y acción. Todo, desde su proyecto de reforma a la Constitución hasta sus artículos más insignificantes están examinados a través de las seiscientas páginas que componen este estudio.

Este estudio está dividido en cuatro partes: "La Patria", "El Expatriado", "El Desterrado" y "El Desposeído". Cada una de estas partes contiene una etapa de la vida de Alberdi.

En "La Patria" se habla de la familia, la época y la formación de Alberdi. Menciona las tendencias de los colegios a los que asistió; informa sobre sus estudios musicales, su graduación como abogado; habla de sus primeras cátedras; examina sus primeros ensayos literarios, sus estudios filosóficos y sus escritos sobre temas de derecho.

En la segunda parte, "El Expatriado", se habla de la guerra de revolución, la intervención, por medio de escritos de Alberdi en esta guerra. *Crónica dramática, El gigante Amapolas* y otras, son las piezas teatrales de sátira política escritas por Alberdi y analizadas en esta obra. La expatriación de Alberdi está explicada en *Constitución y Revolución*. La mayor parte de "El Expatriado" trata de la vida de Alberdi en Chile; se habla aquí de las actividades de Alberdi en este país, se examinan sus principales escritos de este período, como *Memorias sobre la conveniencia de un Congreso, Veinte días en Génova, Estudios sobre la Constitución, Elemento del derecho público provincial*, etc., se establece un paralelo entre las vidas de Sarmiento y Alberdi, se habla de los ataques de Sarmiento a Alberdi.

Los estudios y escritos que hizo Alberdi durante los largos años que permaneció desterrado, son los incluidos en la tercera parte de la obra de Canal Feijoo, "El Desterrado". Entre otros, se habla de *El libro sobre América, De la anarquía y sus causas, Belgrano y sus historiadores, Facundo y su biógrafo, Los intereses argentinos en la guerra de Paraguay, El imperio del Brasil ante la democracia de América*, etc.

En la cuarta parte, la más pequeña de todas, se habla del regreso de Alberdi a su patria, después de 40 años de ausencia. Se analizan aquí sus últimos discursos y artículos, se habla de sus últimos días, de la última salida de su país, su muerte en París en 1884.

Esta obra es un estudio en el que se sigue la evolución espiritual de Juan Bautista Alberdi, uno de los más importantes hombres de la República Argentina del siglo pasado.

El crítico Norberto Rodríguez Bustamante dijo de esta obra de Canal Feijoo: "Si por una parte se trata de un estudio crítico-biográfico, por otra —como no podía ser menos— resulta un ensayo de interpretación de los supuestos doctrinarios en que se ha gestado el espíritu argentino, a través de su existencia histórica, asunto éste de valor decisivo para adquirir una conciencia reflexiva de la nacionalidad."

E. G. M. C.

MARY ANN LOWE, *Francisco Rojas González, novelista*. Unión Gráfica. México, 1957.

Siempre es interesante seguir el punto de vista de un extranjero cuando se dispone a juzgar nuestra literatura más re-

presentativa. Y este interés ha de aumentar si este extranjero es un yanqui. Son ciertamente varios los que se han asomado al tema, unos por gusto y los más por exigencias profesionales. En algunos se encuentran fundidos ambos aspectos, y tal es el caso, en nuestra opinión, de la señorita Lowe.

Su tesis es el resultado del análisis intrínseco de la producción novelística de Francisco Rojas González: *La negra Angustias* y *Lola Casanova*. En la parte del trabajo que se refiere a la producción íntegra de este autor jalisciense, se mencionan y estudian, aun cuando someramente, los libros de cuentos que le dieran justo renombre: *El pajareador, Chirrin y la celda 18, Cuentos de ayer y de hoy, El diosero*... Y tras afirmar Mary Ann Lowe que si "Rojas González fue un maestro en lo que se refiere a las narraciones cortas, a los cuentos, no lo fue en lo que respecta a la novela, pues da la impresión de que no domina el género", procede a demostrarlo.

Siendo *La negra Angustias* una de las dos o tres novelas en las que se ensalza la figura de Emiliano Zapata y de sus seguidores, considera pertinente la señorita Lowe hacer, primero, una sucinta historia de la Revolución mexicana, y, segundo, darnos una explicación del zapatismo y de su contenido ideológico. Ello le permitirá percatarse de si el autor simpatizaba o no con la Revolución y de si las referencias de carácter histórico que éste hace se ajustan o no a la verdad, aun cuando recreándola.

Luego, resueltamente, pretende situar a Rojas González entre los novelistas de la Revolución, y a este objeto dedica un capítulo en el que menciona a los autores más importantes de ese ciclo literario. Lo hace rápida, descuidadamente. Y pasa al estudio conjunto de dos de los elementos de la obra literaria: el tema y los personajes. Le parece el análisis de éstos, en general, poco logrado por Rojas González. Considera, por ejemplo, que "los cambios psíquicos que sufre la personalidad de Angustias, la heroína", son ilógicos. Pues "si siempre sintió un asco insuperable por los machos, es absurdo que se case con un hombre débil y afeminado, y que, además, llegue éste a dominarla." Y claro que discrepamos. Nosotros creemos que estos cambios psíquicos y este enamoramiento de Angustias de un hombre escasamente viril, no es absurdo; lo extraño, en todo caso, estriba en que tales mutaciones en el alma de la heroína se produzcan en la obra con excesiva celeridad, sin una lógica secuencia.

Por lo que a los restantes personajes de la novela se refiere, adolecen en general, según Mary Ann Lowe, de un defecto capital: son descritos concienzudamente por el autor y luego no logra sacarles el partido adecuado: los hace aparecer en escena de cuando en cuando, para abandonarlos a su triste suerte y olvidarlos, cuando no los asesina sin compasión.

Un aspecto importante de *La negra Angustias*, y que la autora del libro que comentamos estudia amorosamente, es el que se refiere a los contenidos de carácter político, económico y social, mediante los cuales queda cumplidamente justificada la Revolución zapatista.

Procede a continuación Mary Ann Lowe al análisis de *Lola Casanova*. Para ello considera antes imprescindible expli-

car las diferencias y semejanzas que presenta la novela indianista con la indigenista, y le sirve de base discursiva el excelente trabajo de Concha Meléndez intitulado *La novela indianista en Hispanoamérica*. Ambas obras de ficción tienen un héroe común: el indio. Pero así como la primera lo idealiza, lo hace virtuoso, unilateralmente bueno, la segunda lo ve tal como es, lo individualiza, lo calca de la realidad. Mientras la primera no propone soluciones a los problemas del indio, la segunda sí lo hace, y tan insistentemente, que en ocasiones más que novelas parecen tratados de antropología social o de etnografía.

Estudia en el mismo capítulo, aun cuando brevemente, las más importantes novelas indianistas e indigenistas hispano-americanas y pasa al análisis de ese personaje de leyenda que se llamó Lola Casanova, de la que se afirma que vivió en Guaymas y que fue raptada por los indios seris, con cuyo jefe se desposó. La moraleja de esta obra consiste en la afirmación de que para lograr la tan anhelada integración racial de México es preciso que el indio se incorpore a la civilización y se cruce con el blanco y con el mestizo.

Es esta, en suma, una buena tesis a la que sólo le faltó para ser excelente un estudio de carácter estilístico y un capítulo, el postrero, en el que todos los elementos desmembrados por razones de índole puramente pedagógica (asunto, ambiente, contenidos, personajes, estructura, etc.), hubiesen sido unidos de nueva cuenta para poder someter a la crítica, conjuntamente, cada una de las obras estudiadas.

C. R. Ch.

RENATO BIASUTTI, *Le razze e i popoli della terra*. Unione Tipografico-Editrice Torinese. Vol. I, 723 pp. (1953); vol. II, 656 pp. (1954); vol. III, 720 pp. (1955); vol. IV, 811 pp. (1957).

En 1941 la misma editora de Turín publicó la primera edición de esta importante obra y de la misma hicimos oportunamente un amplio comentario (*Cuadernos Americanos*, año VII, N° 3, pp. 205-210).

Teóricamente se trata ahora de una segunda edición, pero en realidad, como veremos, contiene numerosas y valiosas ampliaciones y modificaciones. La primera edición constaba de 3 volúmenes con un total de 2,174 pp., 36 láminas a color fuera de texto, 123 mapas y 2009 figuras. La presente edición tiene 4 volúmenes con 2,910 pp., 43 láminas a color fuera de texto, 136 mapas y 2,161 figuras; o sea un aumento de 736 pp. de texto, 7 láminas en color, 13 mapas y 152 figuras.

Los años transcurridos entre una y otra ediciones han exigido además una serie de modificaciones de acuerdo con los nuevos datos que la investigación ha proporcionado.

Como muy acertadamente indica Biasutti en el prólogo, esta obra, sin excluir su utilización en escuelas e institutos de tipo universitario, ha sido concebida y redactada "como un medio de información para un público mucho más amplio", en una disciplina todavía poco cultivada pero extremadamente interesante y útil para el conocimiento del hombre vivo y de su historia.

El tomo I comprende 18 capítulos distribuidos por autores en la siguiente forma: R. Biasutti, "Origen y desarrollo de la ciencia antropológica", "La transfor-

mación del ambiente", "Los caracteres morfológicos de la humanidad viviente", "La sistemática humana, principios y aplicaciones", "La clasificación de las razas humanas actuales y su génesis", "Los elementos de la civilización, la producción y la técnica", "Sedentarismo y tráfico. Arte y ciencia", "Clasificación de la cultura". S. Sergi, "Los tipos humanos prehistóricos: prehomínidos y homínidos fósiles". P. Graziosi, "La cultura prehistórica". G. Genna, "Caracteres serológicos y grupos sanguíneos". R. Battaglia, "Caracteres fisiológicos, patológicos y psicológicos", "La genética humana y el mestizaje racial". C. Tagliavini, "El lenguaje y clasificación de las lenguas". M. Bartoli, "Lingüística especial". G. Vidosi, "Lingüística, historia de la cultura, etnología". R. Corso, "Las instituciones sociales", "La vida espiritual".

El tomo II, dedicado a Europa y Asia, comprende los siguientes 18 capítulos: R. Biasutti, "Las naciones europeas y su composición étnica", "Italia: sus caracteres raciales", "Europa occidental y central: sus caracteres raciales", "El poblamiento de Asia y el desarrollo de su cultura", "Asia septentrional", "Asia central", "Los pueblos de Asia Menor, Cáucaso e Irán", "Los semitas", "Los pueblos de la India", "Los Indonesios", "Los pueblos del archipiélago malayo". R. Corso, "Etnografía de Italia", "Etnografía y tradiciones populares de Europa occidental y central". R. Battaglia, "Europa oriental: sus caracteres somáticos", "Etnografía y tradiciones populares de Europa oriental", "Europa danubiano-balcánica: sus caracteres somáticos", "Etnografía y tradiciones populares de Europa danubiano-balcánica". M. Muccioli, "Los pueblos civilizados del extremo oriente".

El tomo III, dedicado totalmente a África, incluye 19 capítulos, así distribuidos:

R. Biasutti y A. Micheli, "La prehistoria africana". R. Biasutti, "Razas y culturas actuales", "Pueblos del Sudán central y oriental", "Los Nilóticos meridionales", "Madagascar y el oriente del Océano Índico". N. Puccioni, "Bereberes y árabes del África mediterránea", "Los nómadas del Sahara". N. Puccioni y V. L. Grottanelli, "Los etiopícos septentrionales", "Los etiopícos meridionales". V. L. Grottanelli, "Los pueblos del Sudán occidental", "Los Bantú nordorientales", "Los Bantú nordoccidentales", "Los Bantú centrales", "Los Bantú meridionales". E. Cerulli, "Los pueblos de Guinea septentrional". R. Boccasino, "Los Nilóticos septentrionales". L. Cipriani y V. L. Grottanelli, "Pígmios y pigmoides de la floresta central". L. Cipriani, "Los Bosquimanos", "Los Hotentotes".

Finalmente el tomo IV abarca Oceanía y América, con un total de 24 capítulos distribuidos así:

R. Biasutti, "El problema etnológico del Pacífico", "Antigüedad del hombre en América", "Los pueblos de la América ártica: esquimales y aleutianos", "Los indios del noroeste y de California", "Los cazadores de la selva y de las praderas", "Los agricultores de América septentrional", "Pueblos y civilizaciones del México antiguo", "Los pueblos del Istmo y de las Antillas". R. Battaglia, "Los Tasmanianos", "El hombre y la cultura indígena en Australia", "Pueblos y razas de Melanesia", "La cultura de Nueva Guinea", "La cultura del archipiélago melanesio", "Polinesios y micronesios". G. Gentilli, "Situación etnológica actual en

Oceanía". J. Imbelloni, "Los indígenas de América", "La cultura indígena y los grupos étnicos en América", "Los pueblos andinos en general", "Los Chibcha y los pueblos pre-incaicos del Ecuador y Andes Meridionales", "El Antiguo Perú", "Los amazónidos", "Los pueblos recolectores del altiplano brasileño, de la floresta y del Chaco", "Los cazadores australes y marginales del Pacífico", "Etnología actual de América". T. Tentori, "Los indígenas actuales de Canadá y Estados Unidos".

El nombre de los distintos colaboradores italianos, bien conocidos y prestigiados dentro de su respectiva especialidad, es garantía suficiente no sólo en cuanto a método de exposición sino también por lo que se refiere a la aportación de datos e interpretación de los mismos; sin que tal afirmación implique en modo alguno que siempre coincidamos con los puntos de vista expuestos.

Entre las innovaciones y mejoras que se observan en esta segunda edición hay que mencionar:

1) La fusión en un solo capítulo de lo referente a Paleoantropología, redactado por S. Sergi, con un mayor equilibrio cuantitativo respecto a los distintos hallazgos, lo cual se refleja en más claridad expositiva y comprensión.

2) Un nuevo capítulo en el tomo IV, tratando del hombre prehistórico en América.

3) Dos nuevos capítulos en el tomo I sobre "Serología" y "Genética humana", de los que son autores G. Genna y R. Battaglia respectivamente; su inclusión nos parece un gran acierto.

4) Lo mismo por lo que se refiere al capítulo de "Caracteres fisiológicos, patológicos y psíquicos", también de Battaglia; con ello se llena un vacío que se notaba en la primera edición.

5) El volumen dedicado a África se ha incrementado con 4 capítulos, subdividiendo algunas de las regiones geográficas de acuerdo con la realidad tanto somática como cultural de sus habitantes; y además uno nuevo sobre "Prehistoria africana".

6) Debido a los procesos de aculturación muchos de los grupos denominados primitivos han sufrido profundos cambios en su modo de vida; ello ha motivado la inclusión de capítulos como "Condiciones etnológicas actuales de Oceanía" (por Gentilli), "Etnología actual de América" (por Imbelloni), que evidentemente completan la visión contemporánea de la humanidad.

Sería empeño inútil por nuestra parte tratar de dar, en comentario de esta índole, mayor información al respecto. Terminamos asentando que, a nuestro juicio, es una obra excelente, mejorada de manera considerable respecto a la primera edición, por haber subsanado los errores u omisiones que en ésta pudo haber y ampliado su radio de acción.

Renato Biasutti y sus colaboradores merecen los más sinceros plácemes por haber llevado a feliz término y con indudable éxito una empresa de esta envergadura.

La cuidadosa, y pudiéramos decir que lujosa, presentación de los 4 volúmenes en papel couché, bien impresos y profusamente ilustrados, honran a la Casa editoria UTET; significan un gran esfuerzo técnico y económico que viene a complementar la indudable calidad científica de la obra. Nuestra sincera felicitación a autores y editores.

J. C.

ALGUNAS NOTAS DE ESPAÑOLES

"TRASPLANTADOS SON MEJORES"



IME y de sus naturales ¿qué juicio has hecho?

Ahí hay más que decir: que tienen tales virtudes, como si no tuviesen vicios, y tienen tales vicios como si no tuviesen tan relevantes

virtudes.

—No puedes negar que son los españoles muy bizarros.

—Sí, pero de ahí les nace el ser altivos. Son muy generosos, no tan ingenuos. Son valientes, pero tardos. Son leones mas con cuartana. Parcos en el comer y sobrios en el beber, pero superfluos en el vestir. Abrazan todos los extranjeros, pero no estiman los propios. Son poco crecidos de cuerpo, pero de grande ánimo. Son poco apasionados por su patria, y trasplantados son mejores. Son muy allegados a la razón, pero arrimados a su dictamen, no son muy devotos, pero tenaces de su religión, y absolutamente es la primer nación de Europa (España): odiada porque envidiada.

GRACIÁN.

JESUITA REFUGIADO

He visto salir de Italia muchos jóvenes sabios; mas se debe advertir, que estos maestros comúnmente eran lo más hábiles del cuerpo jesuítico español; esto es, personas extranjeras y desterradas que por honor personal de su cuerpo y nación, y por lograr algún alivio en el destierro, hacían y hacen los mayores esfuerzos para presentar al Público discípulos valiosos.

HERVAS PANDURO, S. J.

INADAPTADO ESPAÑOL, FUERA DE ESPAÑA

Y así vemos que muchos hombres de harto buen seso y de experiencia, que tras luengos viajes por tierra y por mar, dando al olvido su patria y todas sus relaciones de familiares, hacen alto y se detienen, y ponen fin a sus peregrinaciones, y se instalan para vivir definitivamente allí donde la vida discurre en quietud y apacibilidad... Y allí creen tener su destierro donde el ciudadano molesta al ciudadano o al advenedizo; donde el vecino curioso o turbulento causa enojo al vecino; donde inquieta al ánimo el pariente, el amigo, el conocido a medias, el perfecto desconocido y el arranque de aquel reposo no solamente es insufrible soportar esto sino verlo y contemplarlo en espectáculo tan desabrido, que muchos prefieren emigrar a lejanas tierras, donde sus sentidos no pueden percibir aquellas sensaciones tan ingratas...

LUIS VIVES.

ANIMO GENEROSO DE ALGUNOS TRASPLANTADOS

Y sin más probanzas Cortés mandó ahorcar a Guatemoz y al señor de Tacuba que era su primo. Yo tuve gran lástima de Guatemoz y de su primo por haberles conocido tan grandes señores... y fue esta muerte que les dieron muy injustamente, y pareció mal a todos los que íbamos.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO.

Y si a algunos les pareciese que me muestro algo inclinado a la parte de los araucanos, tratando sus cosas y valentías más extendidamente de lo que para bárbaros se requiere: si queremos mirar, su crianza, costumbres, modos de guerrear y ejercicio della veremos que muchos no les han hecho ventaja, y son pocos los que han defendido su tierra contra tan fieros enemigos como son los españoles...

ALONSO DE ERCILLA.

Ellos gentes de su natural holgazana; floja, criados en comer y beber, como bestias y peores, llenos de vicios y brutezas, morían con estos trabajos descomunales entre las manos de los codiciosos mayordomos... Castigo merecido por sus abominables costumbres, aunque no sin culpa de los despiadados verdugos, que en esto se pasaban de la raya y la manera... y comiese del sudor y bebiese la sangre del triste indio.

FRAY JOSÉ DE SIGÜENZA.

TEMA DE LA ENVIDIA

El amor de la propia gloria suele ir acompañado de la envidia del honor ajeno. Confieso que es la pasión que reina en España; pero sus malos influjos no se suelen extender fuera de

SOBRE

LOS ESPAÑOLES

la nación. El español se complace de la gloria del extranjero, y al mismo tiempo le atormenta una cierta tristeza y disgusto de las glorias de su nación.

MASDEU (1773).

Cada español al pedir libertad proclama la suya, importándole poco la del prójimo.

Mientras no se modifiquen los sentimientos, mientras la envidia, que es aquí como una segunda naturaleza, no ceda su puesto al respeto mutuo no habrá libertad.

BENITO PÉREZ GALDÓS.

PESIMISMO FUSTIGADOR

Es fuerte cosa que por donde quiera que uno vaya en nuestra España, derramando verdades del corazón, le salgan al paso diciéndole que no lo entiende, o entendiéndolo al revés de como se explica. Y ello tiene su raíz y es que van las gentes a oír esto o lo otro o lo de más allá,



"cosas diré también harto notables de gente que a ningún rey obedecen"

algo que se les ha dicho ya, y no a oír lo que se les diga...

Está visto que esta casta sólo llega a lo eterno humano, a lo divino más bien, o cuando rompe, gracias a la locura, o cuando la simplicidad lugareña le rezuma el alma de ella. No le falta inteligencia, sino le falta espíritu. Es brutalmente sensata y el supuesto espiritualismo cristiano que dice profesar no es, en el fondo si no el más crudo materialismo que pueda concebirse.

Si entre sus virtudes tiene algún vicio profundo el pueblo castellano no es éste de su íntimo aislamiento, aunque viva entre otros pueblos. Corrió tierras y mares entre pueblos extraños, pero siempre metido en su caparazón.

MIGUEL DE UNAMUNO.

"SIN DICHA NI DEPORTE"

¿Cómo es que la mayor parte de los pueblos de España no se divierten en manera alguna? Cualquiera que haya corrido nuestras provincias habrá hecho muchas veces esa dolorosa observación. En los días más solemnes, en vez de la alegría y bullicio que debieran anunciar el contento de sus moradores, reina en las calles y plazas una perezosa inacción, un triste silencio...

MELCHÓR GASPAR DE JOVELLANOS.

EL "YO" COMO PARECER

Los españoles medimos nuestro ser, la intensidad personal de nuestro yo, por el parecer ante otros.

ELOY LUIS ANDRÉ.

Y ASI EN EL ANDAR

No se trata de andar por andar, o de andar encaminándose a un objeto y sin más fin que el de trasladarse más o menos pronto al punto de destino. Andar es un trabajo, pero no trabajo por el trabajo, sino trabajo por la presunción, trabajo que se luce, haciendo acompasadas y ostentosas las ondulaciones de movimiento.

ARISTOCRACIA PICARESCA

Las propensiones nobiliarias proceden siempre por especificación y depuración, aislándose según jerarquías y lejos de esto en España se procede por contaminación, codeándose los altos con los bajos y estableciendo corrientes de relaciones en que influye más el hábito de la multitud que la esencia de las clases depuradas.

RAFAEL SALILLAS.

FRENTE A EUROPA Y EL MUNDO

El español se ve a sí mismo, más que cualquier otro pueblo, como expresión de la Humanidad, lo cual es muy distinto de ser un ciudadano cosmopolita.

FERRATER MORA.

SIGUE EL TEMA, PERO SE CIERRA LA PUERTA, FUERTE PORTAZO

Sí, España vive desde el siglo XVII aislada de Europa, pero sólo de la Europa moderna. Fue una heroica y costosa resolución que los españoles hemos mantenido a través de varias centurias, afortunadamente.

PALACIOS ATARD (1949).

España... no se opone ni se ve arrastrada; vive en Europa, "es Europea" y, al mismo tiempo vive contra Europa. España arrastra a Europa en la misma proporción y medida en que Europa arrastra a España.

J. FERRATER MORA.

GLOSA AL MARGEN

No por las anteriores citas, espigadas al azar de la memoria, y algunas en agudeza ricas, sacamos con mayor precisión lo que "es" el español. Acaso por ser imposible definir la "naturaleza" de cualquier tipo nacional. No existe esa constante. En el actuar histórico y en sus creaciones espirituales es donde se concreta y se recrea el hombre. No en su filiación genética, pura, más o menos, o en mezcla racial. Poco sirve para ello la psicología. El hombre se hace en su actuar, y este actuar depende de múltiples condiciones que son variables y que varían el rumbo de la vida del hombre. ¿Cómo suponer que el español de hoy es el mismo que el del siglo XVI? La aristocracia española de hoy no es la misma que la del primer duque de Alba. La clase media es una novedad del siglo pasado. El obrero madrileño de hoy, educado en el socialismo y en la organización sindical, no es el mismo que el tipógrafo Julián de la "Verbena de la Paloma", o que el albañil del "Juan José" de Dicenta, un ayer apenas pasado. Que el español sea distinto del inglés o del francés es cosa cierta. Pero es distinto como ellos en variadas épocas y la razón es que los pueblos actúan bajo condiciones distintas e inconstantes, o bien, poco constantes. Claro está que el problema se simplifica afirmando que el propio pueblo es mejor que ningún otro y que "ab ovo" va realizando una misión exclusiva en el Mundo, que es la más sublime. Pero este desahago sentimental e ingenuo, con ribetes de ruralismo, nada tiene que ver con la inteligencia. Acaso por eso, y por permitirlo así la recia personalidad de España, hemos recogido, no las pomposas afirmaciones de la grandeza española sino las críticas acerbas, que también cuentan.

MANUEL PEDROSO.