

LA POESIA INGLESA DESDE LA ULTIMA GUERRA

Por John PRESS

John Press es un joven escritor de Inglaterra. Unido, por motivos de obvia afinidad, con los jóvenes poetas de su país, escribió este ensayo para la revista UNIVERSIDAD DE MÉXICO, pensando en la difusión de una obra rica —por nosotros poco menos que ignorada—. La traducción del ensayo presentaba serias dificultades. ¿Traducir los poemas en verso? En muchos casos se perdía el ritmo. En otros la exactitud de las imágenes. Me decidí por la única solución que me pareció válida. Dejar los poemas en inglés para que el lector aprecie la profunda complejidad ya rítmica, ya imaginativa, ya rítmica e imaginativa, de estos nuevos poetas que llevan, como toda persona seria de nuestros días, el peso de una culpa que se inició en Hiroshima. Al pie de cada poema va una traducción prosaica y en prosa y, aun así, no siempre absolutamente exacta. Hay que volver al texto, al poema, a la vida de estos poetas de hoy que son, múltiplemente, nuestros contemporáneos. Pero basta. Aquí están estas palabras de John Press y, entre ellas, los poemas con la balbuciente prosificación de su traductor.

R. X.

NO HAY POR QUÉ CREER que el estallido de una gran guerra deba entrañar un cambio súbito en la poesía, pues la vida y el arte de los poetas se desenvuelven, a menudo, de acuerdo con una lógica y un ritmo internos que el más estremecedor de los acontecimientos apenas puede modificar. Sin embargo, el año de 1939 pone fin a una era en la poesía inglesa. Ya es de por sí significativo que el más grande de los poetas de los cincuenta años anteriores, W. B. Yeats, muera en Francia unos meses antes de la invasión alemana de Polonia. Por otra parte, aunque sólo el primero de los *Four Quartets* de T. S. Eliot hubiera aparecido, la totalidad de la obra estaba planeada y *East Coker* vio la luz durante la Semana Santa de 1940. Por último, como para acentuar el hecho de que los años de treinta tocaban a su fin, W. H. Auden se fue de Inglaterra unos meses antes de la declaración de guerra y se estableció en los Estados Unidos. Era, en verdad, el término de esta época maravillosamente fructífera, durante la cual los poetas irlandeses y norteamericanos, alimentados en las doctrinas del simbolismo francés, habían reintegrado la poesía inglesa a la tradición europea.

Los años de 1939-1945 fueron testigos de un renacimiento poético. Las antologías de poemas de las fuerzas armadas no sólo eran publicados. Se vendían e incluso existía un mercado para los volúmenes de poemas escritos por poetas individuales. Esto se debía a que el apetito por los libros de cualquier clase aumentaba durante las largas noches de oscurecimiento.

No existía, sin embargo, tan buena poesía como la que había inspirado la primera guerra mundial, y los tres más destacados jóvenes poe-



Dylan Thomas—“el gallo al hombro”

SUMARIO: *La poesía inglesa desde la última guerra*, por John Press • *La feria de los días* • *Anaquel*, por Francisco Monterde • *Tres poemas* de Ernesto Mejía Sánchez • *Muerte en el bosque*, por María Amparo Dávila • *Tres retratos*, por Vicente Alexandre • *Entrevista a un desconocido*, por Carlos Valdés • *Pedro Henríquez Ureña en Minnesota: 1916-1921*, por Santiago A. Cúneo • *El hombre de un solo libro*, por Isaac Disraeli • *Ciencia, ética y otros valores*, por E. M. Fournier d'Albe • *David Alfaro Siqueiros*, por Elena Poniatowska • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Evocación de la eternidad histórica del medioevo*, por Manuel Pedroso • *Libros*, por E. S. Speratti Piñero, Carlos Valdés, Santiago Genovés T., Alberto Bonifaz Nuño, Miguel León-Portilla y Hugo Rodríguez-Alcalá • *Dibujos* de Andrée Burg, Pedro Coronel y Pinoncelly.

tas de guerra, Keith Douglas, Sidney Keyes, Alun Lewis, murieron en el servicio activo.

La reputación de cuatro poetas bastante conocidos antes de 1939 aumentó grandemente gracias a las obras que publicaron durante la guerra o poco después de ella. En el curso de los últimos diez años, Robert Graves, Edwin Muir, Edith Sitwell y Dylan Thomas han gozado, a los ojos del público, de una fama semejante a la de Auden, Day Lewis, MacNeice y Spender durante los años de treinta. No pretendo examinar la poesía de estos escritores establecidos. Prefiero concentrarme en la de aquellos que eran desconocidos, o poco menos, en 1945.

Un poeta al principio de su carrera casi invariablemente toma como modelo a algún escritor, o escuela de escritores, de moda, menos por un deseo de burda imitación que por la reproducción, en su propia obra, de los postulados y preocupaciones en boga entre los más destacados conocedores del arte que cultiva. En 1945 un poeta en lucha por encontrar un forma de expresión que pareciera congénita con su talento, podía verse atraído por dos polos. Podía sumergirse en los oleajes rítmicos y la imaginería luciente de Edith Sitwell:

Said the Lion to the Lioness —When you
(are amber dust—
No more a raging fire like the heat of
(the Sun
(No liking but all lust)—
Remember still the flowering of the blood
(and bone,
The rippling of bright muscles like
(a sea . . .

[Dijo el León a la Leona— Cuando seas polvo de ámbar / ya no fuego violento como el calor del sol / (sin agrado, sino toda lujuria) / recuerda aún el florecer de la sangre y hueso del ámbar, / las ondas de los músculos que brillan como un mar . . .]

O podía saborear el virtuosismo, la calculada complejidad verbal de Dylan Thomas, en quien Edith Sitwell había saludado a un genio cuando aquél apenas llegaba a los veinte años:

And then to awake, and the farm, like a
(wanderer white
With the dew, come back, the cock on
(his shoulder: it was all
Shining, it was Adam and maiden,
The sky gathered again
And the sun grew round that very day.

[Y entonces despertarse, y la granja, como un vagabundo blanco / de rocío, volver, el gallo al hombro; era todo / brillante, era Adán y doncella, / El cielo volvió a congregarse / Y el sol creció redondo en este día.]

Por otra parte, podía sentir una repugnancia emocional e intelectual hacia tales elaboraciones retóricas e inclinar, en su lugar, hacia la exactitud, el dominio, la dura elegancia de William Empson:

Feign then what's by a decent tact
(believed
And act that state is only so conceived,
And build an edifice of form
For house where plantoms may keep
(warm,

Imagine, then, by miracle, with me,
(Ambiguous gifts, as what gods give
must be)
What could not possibly be there,
And learn a style from a despair.

[Finge aquello que un tacto con decencia cree / y actúa como si tal estado sólo así se concibiera / y construye un edificio de formas / a manera de casa donde pueden cobijarse los fantasmas / Entonces, por milagro, imagina conmigo / (ambigua dádiva como han de ser las dádivas de dioses) / lo que no sería posible que allí hubiera / y de una desesperanza aprende un estilo.]

Si bien es una exageración decir que en los últimos diez años se han desarrollado dos escuelas recíprocamente hostiles, puede descubrirse, no obstante, en la poesía escrita por los jóvenes desde 1945 la presencia de un conflicto básico, la sombra de un debate que no se ha resuelto y del cual, a veces, ni siquiera se habla. Existe, de hecho, una aguda división entre quienes sostienen que Edith Sitwell y Dylan Thomas han ejercido una perniciosa influencia sobre la poesía inglesa y aquellos que encuentran en la obra de ambos la esencia misma de la literatura imaginativa. Los ecos de este serio desacuerdo resuenan en las reuniones literarias, en la radio y en las columnas de los periódicos. Puesto que es verdad que aquellos que descon-

fían de la influencia de Edith Sitwell y de Dylan Thomas se han establecido como los defensores de la ortodoxia poética en los años de cincuenta, voy a examinar primero sus principios y sus prácticas, para considerar después las críticas que les han sido dirigidas.

Los poetas que siguen esta tendencia creen que la poesía debe observar, comentar, discutir, construir normas de pensamiento e intentar dar sentido al mundo contemporáneo mediante un pensamiento disciplinado, sin excluir el ejercicio de la imaginación. La mayor parte de ellos demuestra afición por la forma poética estricta. Algunos emplean la *terza rima* y la *villanelle*, y casi todos utilizan, en forma habitual, cuartetos o estrofas rimadas. Toman una idea o una imagen, desarrollan sus implicaciones con tanta precisión y sutileza como les ha sido dada, y emplean todos aquellos recursos lingüísticos que conducen a los efectos que desean producir. Muchas veces adoptan un tono frío, irónico; no se oponen a afirmaciones sencillas y didácticas o a los juicios directos y moralizantes; creen que Edith Sitwell y sus discípulos han expresado un buen número de desatinos acerca de la musicalidad de vocales y consonantes y que las referencias a la forma orgánica de un poema son casi siempre palabrerías; desconfían, por encima de todo, de los gestos vagos, imprecisos, emocionales. Donald Davie, uno de los intérpretes más congruentes de este grupo, ha dicho que lo más triste acerca de la muerte de Dylan Thomas es "el repulsivo escándalo que ha levantado en ambos lados del Atlántico", y ha proclamado su creencia de que Edith Sitwell "no es poeta en ningún sentido".

Estas doctrinas no son enteramente nuevas. Podría decirse que los mejores poetas del grupo de Auden se movían en esta dirección a fines de los treinta; y este admirable poeta que es Roy Fuller, más joven que Auden, si bien mayor que Davie y sus contemporáneos, ha escrito, desde hace tiempo, el verso justo, medido, controlado que se puso de moda a principios de los años de cincuenta. Su poema *La Imagen* empieza así:

A spider in the bath. The image noted:
Significant maybe but surely cryptic.
A creature motionless and rather bloated,
The barriers shining, vertical and white:
Passing concern, and pity mixed with
(spite.

[Una araña en el baño. La imagen anotada: / acaso con sentido, seguramente críptica. / Inmóvil criatura, aunque más bien hinchada, / barreras deslumbrantes, verticales y blancas: / más allá del desvelo, piedad junto al despecho.]

Después de explorar las asociaciones de ideas que la vista del insecto evoca, el poeta, que prefiere echarlo por la ventana antes de matarlo, ata cabos de su alegato:

We certainly would like thus easily
To cast out of the house all suffering
(things.
But sadness and responsibility
For our own kind lives in the image
(noted:
A half-loved creature, motionless and
(bloated.

[Así de fácilmente quisiéramos sin duda / echar de nuestra casa todo aquello que sufre. / Pero una tristeza y responsabi-

(Pasa a la pág. 8)

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.—FERROCARRILES NA-
CIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA
NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS
CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INS-
TITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—
LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA
PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—
PETRÓLEOS MEXICANOS.



LA FERIA

DE

LOS DIAS

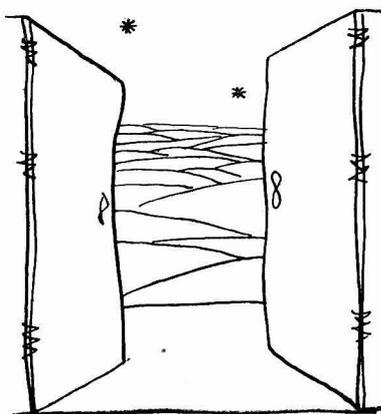


MAS SOBRE LA RESPONSABILIDAD DEL ESCRITOR

HOY SE ME OCURRE hilar algunos párrafos más sobre la responsabilidad del escritor. El tema es intrincado y confuso; fecundo e inagotable. Despertará siempre meditaciones constructivas; pero también abre las puertas, de par en par, a mil tentaciones demagógicas. Habría que abordarlo en pleno conocimiento de causa, no desde afuera, sino desde dentro del hecho literario. Y en todo caso, procurar mantenerse en una actitud permeable a nuevos argumentos; proponer mejor que dogmatizar; desbrozar caminos y no llenarlos de arbitrarios escollos.

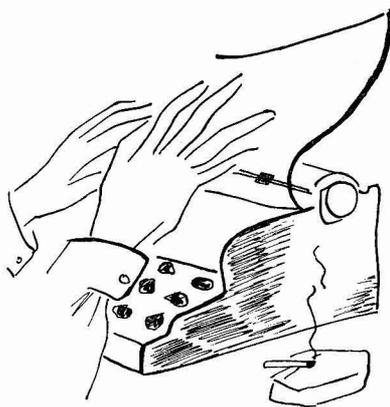
DEBER CONCRETO

SEA LO QUE FUERE, pienso que en México el escritor tiene al menos una misión posible: la de luchar contra la mentira —en especial la mentira retórica— que nos envuelve. Esto puede parecer mera perogrullada, o desabrido axioma de una ética primaria. Recordemos, sin embargo, que somos un pueblo que aún no ha logrado escribir su historia; que hay en nosotros una tendencia, todavía no superada, quizá no superable por ahora, a fincar todos los órdenes de la vida sobre mitos consabidos y habituales prejuicios. Tales reconocimientos nos ayudarían a comprender la magnitud del problema.



¿CUAL MENTIRA?

QUEDE CLARO que al hablar de mentira no me refiero a las afirmaciones que derivan naturalmente de una auténtica fe (social, filosófica, religiosa). Quiero aludir a la mentira a sabiendas, a la defensa del mito por el mito, a la inercia o al interés que nos mueven a sostener, en forma deliberada, un ficticio y verboso sistema de va-



lores y postulados. La libertad —dijo una vez Charles Péguy— consiste “en *creer* lo que se cree, y en admitir (en el fondo, exigir) que también el vecino *crea* lo que cree”. Nada más que el ejercicio de esta libertad (y nada menos) es lo que me inclino a pedir a nuestros escritores.

MOTIVOS

¿POR QUÉ asignar al escritor tanta maña lucha? Sencillamente porque estimo que la búsqueda constante de la realidad, el enfrentamiento con el profundo ser de todas las cosas, está en la esencia misma de su tarea. Y porque se trata, de modo fundamental, de una lucha de palabras, de conceptos, de imágenes, de intuiciones: armas específicas del hombre de letras. Hay que tener en cuenta, de otro lado, que las únicas revoluciones valederas son las que se operan en el espíritu.

LAS COSAS POR SUS NOMBRES

CUMPLE por cierto a la literatura, sin exclusión de ningún género, aceptada la multiplicidad de sus cauces, enseñarnos a llamar las cosas por sus nombres. Meta que no es fácil, pero sí necesaria, y aun imperativa en un medio que se empeña en falsificarse a sí mismo. Descubrir la realidad de México, desentrañándola primero en cada uno de nosotros: he aquí lo apremiante, si deseamos la redención cercana de nuestra cultura. Y sepamos aceptar el hecho de que, dolorosa o no, esa realidad existe, y no cabrá nublarla con frases engañosas y aprendidas. Antes bien, su oscurecimiento impedirá en definitiva cualquier posible mejoría.

DE NUEVO PEGUY

RENGLONES ARRIBA, he citado una observación de Péguy; podría continuar repitiéndolo con largueza, pues que le soy, en este capítulo, deudor de no pocas lecciones: “Decir la verdad, toda la verdad, sólo la verdad, decir torpemente la verdad torpe, fastidiosamente la verdad fastidiosa, tristemente la verdad triste . . . La vida es corta, y si uno calla en el curso de la experiencia y en aras de la experiencia, ¿quién conocerá jamás los resultados?”

—J. G. T.



A N A Q U E L

Por Francisco MONTERDE

DON JOSE MARIA ROA BARCENA Y EL PUNTO DE VISTA DEL ANTOLOGO

DEBE CONSIDERARSE como punto de vista propio de José María Roa Bárcena, acerca de la colección de poesías de autores mexicanos —y algunos españoles y un cubano, avocados temporalmente en el país—, que él contribuyó a formar por encargo de la Academia, puesto que es quien firma el artículo "Antología de poetas de México", en el cual la defiende.

Aunque allí menciona, como es natural, a los otros dos miembros de la comisión designada para preparar la primera *Antología de poetas mexicanos* que publicó la Academia, no dice si habla en nombre de ellos; más bien asume toda la responsabilidad al sostener ese punto de vista.

Cuando proporciona los antecedentes, en los primeros párrafos de aquel artículo, sólo precisa que, al integrar la comisión, lo designó la Academia, con don Casimiro del Collado, "para la elección de autores y versos, y a don José María Vigil para escribir la introducción del volumen que se formara".

*

De esa manera, las funciones de uno y otros quedaron bien definidas dentro de la comisión de la Academia Mexicana: Collado y Roa Bárcena se encargaron de escoger las poesías; y Vigil, concluido aquel trabajo, de redactar la que él llamó "Reseña histórica de la poesía mexicana".

La tarea de J. M. Vigil consistió, según esa distribución de labores, en mostrar —con apoyo en la única historia y crítica de nuestra literatura que entonces existía: la de don Francisco Pimentel— cómo tuvo principio y fue evolucionando la poesía en México, de fines del primer tercio del siglo XVI a la iniciación de la última década del XIX en que se dio término al trabajo.

Tanto la labor de los seleccionadores de las poesías como la del autor de la introducción destinada a esa primera *Antología de poetas mexicanos*, se realizó durante el año de 1891, pues en diciembre del mismo fechó Vigil su "Reseña histórica de la poesía mexicana".

*

Al iniciar el artículo "Antología de poetas de México", recuerda J. M. Roa Bárcena cuál fue el punto de partida de esa obra, en cuya realización le correspondió colaborar con el poeta Del Collado y con el poeta y prosista Vigil, dentro de la comisión por ellos integrada.

La Academia Española se había propuesto, dice, como contribución para el Cuarto Centenario del Descubrimiento del Nuevo Mundo que se ajustaría en 1892, publicar una Antología de poetas líricos castellanos.

La última frase transcrita sirve para explicar la ausencia de un épico: Bernardo de Balbuena y del mayor de los poe-

tas dramáticos nacidos en la Nueva España: don Juan Ruiz de Alarcón, ya que tal propósito se ceñía entonces, según eso, a *poetas líricos* en castellano.

*

Recuerda también Roa Bárcena que la Real Academia Española, al proyectar aquella Antología, "pidió a las Academias Correspondientes Americanas que le remitieran las composiciones más notables de muertos y de vivos en estos países".

En esa primera parte del artículo, el deseo de ser exacto le lleva a puntualizar que "en la convocatoria se dijo que se des-



tinarian a tales piezas ('las composiciones más notables de muertos y de vivos'), dos tomos, sin expresar tamaño".

Por más que no lo recuerde allí J. M. Roa Bárcena, a pesar de su afán de ser preciso, él y sus colegas entendieron que podían ser "composiciones de autores muertos y vivos, así mexicanos, como extraños que hubiesen residido y escrito en México", pues lo hicieron constar en la Advertencia de la *Antología de poetas mexicanos*, donde se dice que los incluyeron "conforme a la invitación referida".

*

Varios problemas se plantearon, por el texto de la convocatoria aludida, a la Academia Mexicana, deseosa de corresponder debidamente a la invitación que le había hecho la Academia Española.

Explica Roa Bárcena que "en el seno de la Academia y de la misma comisión aparecieron, desde luego, dos tendencias: aspiraba una de ellas a que la colección fuera copiosa para dar idea lo más cabal posible de nuestros versificadores más notables, y la otra, a enviar solamente lo que de indiscutible mérito se juzgara". Al principio, se inclinaban hacia la segunda: "Esto último parecía lo indicado en la convocatoria —dice—, así textualmente, como por la limitación a dos tomos para las obras americanas. Al cabo se vino a adoptar un medio entre tales extremos, y desde antes se había dividido la labor en dos secciones, destinadas, respectivamente, a muertos y a vivos."

*

De estas palabras de J. M. Roa Bárcena se desprende que tanto la Academia Mexicana como la comisión de la misma,

de la cual él formó parte, se atuvieron a lo expresado en la convocatoria recibida de Madrid, al preparar la *Antología de poetas mexicanos* y la introducción para la misma obra.

La sugestión de lo allí expresado, al mencionar los dos tomos proyectados entonces —que posteriormente se convertirían en cuatro, por la abundancia de los materiales reunidos en toda Hispanoamérica— influyó en los seleccionadores, aunque no se precisara el tamaño de dichos tomos.

En primer lugar se determinó dividir la Antología en dos secciones: la de poetas muertos y la de poetas vivos; a continuación, entre los dos extremos, se optó por un término medio, y en vez de una colección muy copiosa, se prefirió enviar otra que no resultara demasiado estricta, en cuanto al número de poetas en ella representados.

*

Según el criterio predominante en el seno de la comisión, perteneció al siglo XIX la mayoría de los poetas elegidos, pues del XVI sólo figuraron, con el anónimo (?) inicial, Terrazas y González de Eslava; y llenó el XVII, como es justo, Sor Juana Inés de la Cruz, a quien seguía, a distancia de un siglo, fray Manuel Navarrete.

Al referirse a las dos secciones, decía Roa Bárcena: "Fácil es advertir que en la primera predominó la tendencia a reducir el número de autores, los cuales son, relativamente, mucho más numerosos en la segunda." En efecto, la relación entre unos y otros fue de treinta a cuarenta y seis.

El mismo J. M. Roa Bárcena, adelantándose a posibles observaciones, decía: "Si la primera hubiese obedecido a otro plan más amplio, habrían ocupado lugar en ella, Bernardo de Valbuena (sic), Alejandro Rivero, Federico Bello, Anselmo de la Portilla y quizás algunos otros poetas españoles que, en rigor, nos pertenecen, o por haberse formado entre nosotros, o por haber escrito y dado a luz aquí sus obras."

En seguida justificó a la comisión por no haber incluido traducciones, aunque —según él— fueran tan notables como las de Francisco Javier Alegre, Anastasio de Ochoa, José Bernardo Couto y Joaquín María Castillo y Lanzas, entre los poetas muertos; e Ignacio Mariscal, entre los poetas que vivían aún cuando la Antología de la Academia fue publicada.



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. Pídale 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.

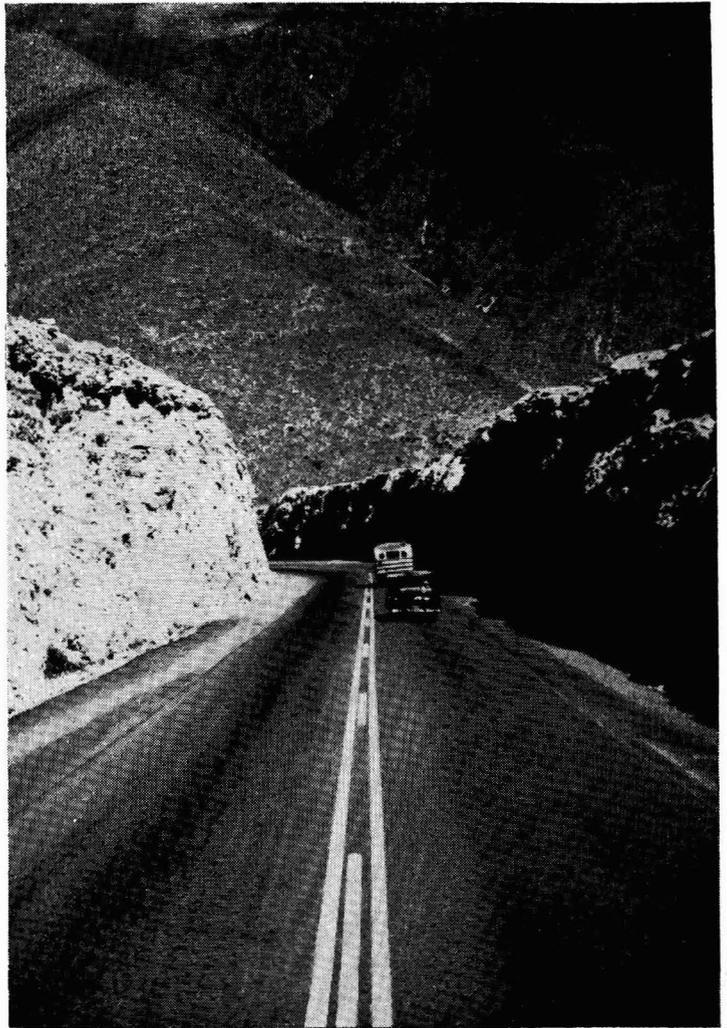
EL GOBIERNO DEL PRESIDENTE RUIZ CORTINES

HA LOGRADO EN EL CURSO DE CINCO AÑOS UN AVANCE GIGANTESCO EN MATERIA DE COMUNICACIONES.

DESDE LA FECHA EN QUE TOMO POSESION EL ACTUAL PRESIDENTE DE LA REPUBLICA, SE HAN ABIERTO AL TRANSITO 13,567 KILOMETROS CON UNA INVERSION DE \$ 2,624.373,972.11.

LA ADMINISTRACION ACTUAL HA CONSTRUIDO EN UN LUSTRO EL 36% DE LA GRAN RED DE CAMINOS QUE EL PAIS HA PODIDO EDIFICAR EN 32 AÑOS DE TRABAJOS CONTINUOS.

... por lo que atañe a construcción de carreteras estatales y caminos vecinales, la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas, durante los últimos cinco años, ha aumentado el número de esas vías al triple de las que existían anteriormente ...



... para salvar los obstáculos naturales, ha contribuido de manera decisiva la preparación y capacidad de los técnicos mexicanos en ingeniería de caminos ...

Revista "INGENIERIA"

Organo oficial de la Escuela Nacional de Ingeniería de la Universidad Nacional Autónoma de México.

En el número de abril de 1958:

- Fabricación y propiedades de los tubos de acero sin costura. Ingenieros F. Indaco, Hugo Keller y J. Gómez Llerena.
- Algunas consideraciones sobre el diseño sísmico y su relación con el partido estructural. Doctor Emilio Rosenblueth.
- La propulsión de vehículos automotores. Ingeniero Ignacio Avilez Serna.
- La ecuación de Kötter en el análisis de estabilidad de taludes simples formados por suelos cohesivos. Ingeniero Eulio Juárez Badillo.
- Clasificación de suelos empleados en la construcción de terracerías de caminos. Ingeniero Manuel Bustamante y señor Raúl Arias Butze.
- Nota biográfica del doctor Diesel, con motivo del centenario de su nacimiento.

Precio del ejemplar: \$ 6.00

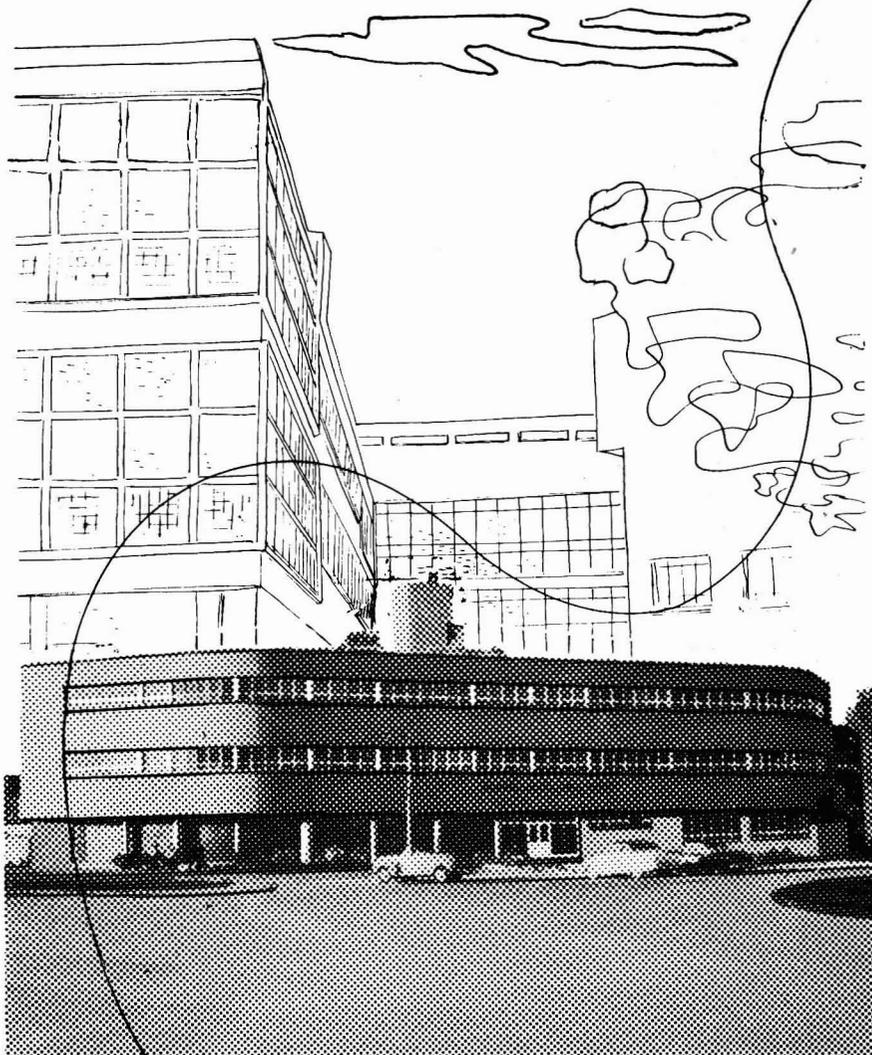
Suscripción anual (4 números):
\$ 20.00

De venta en el Palacio de Minería,
Tacuba 5. México 1, D. F.

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

en el moderno Anáhuac...

EL CEMENTO y la salud del pueblo.



- Hospital "RUBEN LEÑERO" de la Cruz Verde.
Plan de San Luis y Díaz Mirón, México, D. F.
construido con CEMENTO ANAHUAC.

La salud del pueblo es la mayor riqueza de México.
Protegerla, su mejor y más productiva inversión.
... Y el **CEMENTO**, tiene el privilegio de contribuir
a la construcción de hospitales y centros de salud.



Cementos ANAHUAC

— alta calidad comprobada —



OFICINAS DE RELACIONES PUBLICAS E INFORMACION

TELEFONO 11-98-20 — INSURGENTES SUR 432 6º. PISO — ESQ. CON TLAXCALA — MEXICO, D. F.

MEXICO CRECE, SE TRANSFORMA Y EMBELLECE CON CEMENTO ANAHUAC

CAP-11-A

Desarrollo de TAMSA

En su informe rendido ayer a la Asamblea General de Accionistas, el Consejo de Administración de TAMSA puntualizó los sucesos significativos del ejercicio concluido el 31 de diciembre de 1957, tercer año de operación de esta industria:

Los satisfactorios resultados de operación permiten la distribución de un dividendo del 10% en efectivo al capital social.

Con la terminación de la línea de producción para tubos hasta de 403 mm. de diámetro, realizada en junio de 1957, TAMSA ha duplicado su capacidad productiva que ha ido de 60.000 toneladas anuales a 120,000 ampliándose además la gama de productos y cubriéndose así nuevos sectores del mercado, anteriormente reservados a la importación.

Al poner en marcha el primer horno de su fundición eléctrica cuya operación se ha iniciado en el mes de marzo de este año (hecho del que el Consejo dio información por su trascendencia) TAMSA ha dado principio a su autonomía en el abastecimiento de materia prima con los consiguientes beneficios, no sólo para ella en particular, sino para la economía del país.

En efecto, TAMSA, con la operación de la fundición, la que se completará para diciembre de 1958 o enero de 1959, con el establecimiento de un segundo horno, procura al país un mayor ahorro de divisas, que podrá llegar a más de 25 millones de dólares anuales (que es el importe de la diferencia entre el valor de la tubería —que por producirla TAMSA ya no se importará— y el de la reducida parte de las materias primas que habrá de seguirse importando).

En el informe, el Consejo puso de relieve el notable crecimiento que ha tenido TAMSA desde el comienzo de sus operaciones. Las inversiones en: terrenos, edificios, maquinaria e instalaciones (en operación o en construcción y montaje) que, en diciembre de 1954 ascendían a 127.9 millones de pesos, al 31 de diciembre de 1957 alcanzaron el total de 296.5 millones y para diciembre del año en curso llegarán a 345 millones.

Se demuestra así que TAMSA, no obstante los sacrificios que ello supone, está llevando a cabo con toda celeridad la integración de sus instalaciones, con lo que contribuye en su esfera de acción al desarrollo de la siderurgia nacional.

Producción y ventas.

En 1957, TAMSA produjo 73.058 toneladas métricas de tubería, habiendo logrado la más rápida normalización en las operaciones de la segunda línea de producción que se terminó en el mes de junio de 1957. La cifra anterior cobra mayor significación si se considera que 73,717 toneladas, es decir, el 96.80% fueron de tubo de alta calidad.

La producción obtenida en el año de 1957 es más del doble de la alcanzada en 1955 y un 50% mayor de la de 1956.

Las ventas totales del año ascendieron a 248 millones de pesos, correspondientes a 72.557 toneladas de productos.

Durante 1957, TAMSA, para atender antes que nada la demanda nacional, declinó varios pedidos del extranjero, limitando sus ventas de exportación a 3,900 toneladas, con un valor de 12 millones de pesos.

Con el aumento de sus producciones y la expansión de sus ventas, TUBOS DE ACERO DE MEXICO, S. A., está haciendo frente en su campo de acción al desarrollo económico del país y al sorprendente de la industria petrolera nacional. Al respecto, se dijo en el informe: "El crecimiento económico de México se acelera en forma tal, que la industria petrolera, fuente vital de su sustentación, imperativamente ha de apresurar su expansión al efecto de estar oportunamente en condiciones de satisfacer necesidades futuras, cuya inminencia obliga a verlas como presentes.

TAMSA, cuyos productos son esenciales en las actividades de la industria del petróleo, tiene plena conciencia de su responsabilidad y se considera sí más que un simple proveedor, un colaborador de Petróleos Mexicanos en la tarea que a esta institución cabrá cumplir."

Diez por ciento de dividendo en efectivo.

Como expresan los estados financieros, la utilidad del ejercicio sobrepasó de 28 millones de pesos y la utilidad neta, o sea una vez deducida la provisión para el pago del Impuesto sobre la Renta, fue de \$ 22,229.764.25.

Esto último representa el 8.97% del importe de las ventas netas del año y es apreciablemente superior a la del ejercicio de 1956, que fue tan sólo el 6% de las ventas.

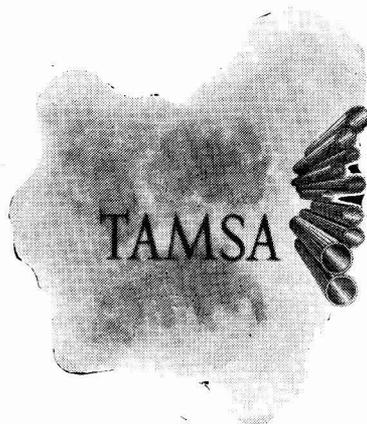
La utilidad lograda en el ejercicio de 1957, corrobora el sentido ascendente de las actividades de TAMSA, y es mayor motivo de satisfacción para los accionistas, si se toman en cuenta las peculiares condiciones de la economía mundial durante el año de 1957 y sus reflejos en la de nuestro país.

La Asamblea aprobó por unanimidad tanto el informe del Consejo, al que dio lectura el presidente de la sociedad, señor don Bruno Pagliai, como el balance correspondiente, y resolvió la distribución de un dividendo en efectivo del 10% al capital social, que es indudablemente notable por referirse al tercer año de operación industrial de la compañía.

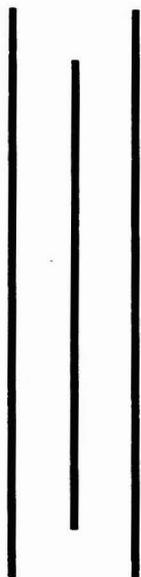
El panorama para los próximos años es halagador: la creciente demanda de sus productos y la eficiencia de sus instalaciones aseguran a TAMSA amplio mercado y, consecuentemente, la posibilidad de siempre mejores resultados.

La Asamblea General designó para integrar el Consejo a partir del 10 de abril y hasta la fecha de la próxima Asamblea General Ordinaria, las siguientes personas:

Presidente ejecutivo: Sr. don Bruno Pagliai.—*Consejeros propietarios:* Bruno Pagliai, Lic. Antonio Armendáriz, Antonio Ruiz Galindo, Carlos Trouyet, Lic. Manuel Alvarado, Ing. Roberto Einaudi, Eloy S. Vallina, Louis Birkigt, Fernando Padilla, Prof. Antonio Lefebvre, Gonzalo Lavín, Ing. Pascual Gutiérrez Roldán, Lic. Carlos Novoa, Ing. Agostino Rocca, Dr. Dino Grandi.—*Consejeros Suplentes:* Ferro Pagliai, Lic. Raúl Salinas, Armando Ruiz Galindo, Rafael Blumenkron, Lic. Salvador Mendoza Olguín, Ing. Francisco Indaco, Aníbal de Iturbide, Adolfo I. Riveroll, Carlos E. Bermúdez, Dr. Ovidio Lefebvre, Lic. Rogerio de la Selva, Ing. Serapión Fernández, Guy Robson, Ing. Pier Luigi Tesei, Dr. Gaetano Zocchi.—*Secretario del Consejo:* Lic. Octavio Fernández Reynoso.—*Comisarios propietarios:* Luis M. Martínez, C. P. T., Lic. Hugo B. Margáin.—*Directores generales:* Gumersindo Quesada Bravo e Ing. Francisco Indaco.



ADMINISTRACION
Y
PUBLICIDAD
EN
ESTA REVISTA



TACUBA 5

Palacio de Minería

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

**seguridad
ante todo**

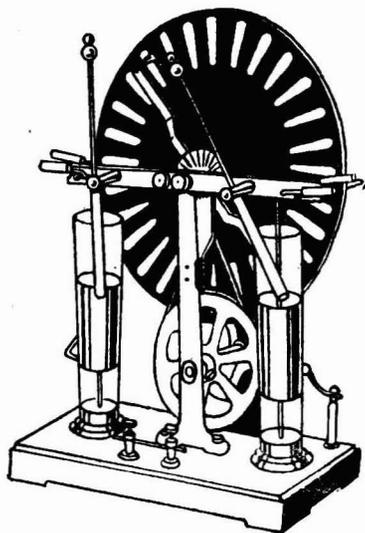


exija usted que en su obra se em-
pleen siempre los mejores materia-
les, cuesten lo que cuesten

**CEMENTO
TOLTECA**

3-R

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

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"



COMPANIA 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.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



ALFONSO REYES: *Obras Completas* (volumen VII: Cuestiones gongorinas. — Tres alcances a Góngora. — Varia. — Entre libros. — De un autor censurado en el Quijote. — Páginas adicionales. Empastado. 530 pp. \$ 46.00).

W. ARTHUR LEWIS: *Teoría del desarrollo económico*. (Economía. 500 pp. \$ 35.00).

RISIERI FRONZIZI: *¿Qué son los valores? Introducción a la axiología*. (Brev. N° 135. Filosofía. Empastado, papel Biblia. 144 pp. \$ 8.00).

CARLOS FUENTES: *La región más transparente*. (Novela. Volumen N° 38 de la colección "Letras Mexicanas". Empastado. 464 pp. \$ 25.00).

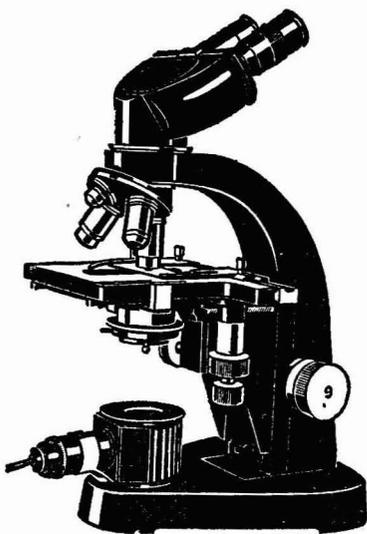
EDMUNDO O'GORMAN: *La invención de América. El universalismo de la cultura de Occidente*. (Obras de Historia. 136 pp. \$ 10.00).

GONZALO AGUIRRE BELTRÁN: *Cuijla. Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. (Antropología. Ilustraciones y fotografías de Alberto Beltrán. 244 pp. \$ 23.00).

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

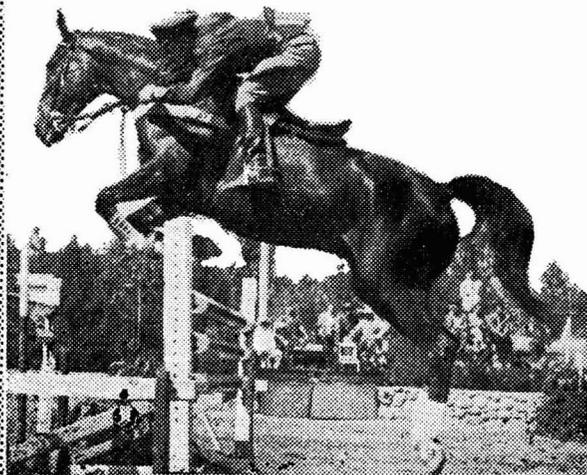
México, D. F.

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)



TURISMO



MEXICO EN LA CULTURA

Expone el fondo de lo artístico, tradicional y bello que el mundo tiene como atracción turística. En su sección de turismo colaboran escritores que han estado presentes en los lugares de que hablan, dedicando tiempo a la contemplación y el análisis.

DE VENTA EN LIBRERIAS
Y PUESTOS DE PERIODICOS

COMPRE LO
CADA LUNES

50¢

UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:

CUPON

"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.

Sírvanse suscribirme a "México en la Cultura" por
(un año — \$26.00) (seis meses — \$13.00) para lo cual adjunto
cheque o giro postal

ESTE ES MI NOMBRE _____

ESTA ES MI DIRECCION _____

CIUDAD _____ ESTADO _____

T R E S P O E M A S

Vela de la Espada

(Nocturno)

ENVUELTA EN SEDA o dormida entre valvas de terciopelo
descansas pacificada del tráfago del día, amiga,
compañera, con femenina pompa o mortal dureza,
desmemoriada y evidente como reliquia o desdén,
sufrida pero tranquila, humillada sin conmiseración,
orgullosa en tu miedo. Sólo como secreto o rumor
se encadena hacia ti la heroica letanía o el sueño
del rústico en forma de blasón, joya o perla
para recreo de un cobarde, arde bajo la luna
con brillo más medroso que el corazón de un ciego,
ilumina la mano que te inscribe, hazla fuerte
en la hora de la paz, no justicia o balanza, sino
castigo y perdón, amenaza del cruel, profecía de amor.

Epitafio del Desterrado

(Sobre el poema de Rupert Brooke)

SI MUERO EN EL EXILIO, desterradme también de vuestra memoria
y recordad tan sólo este fiel pensamiento: hay un sitio en el mundo
(y no lo quise yo ni lo elegí para guardar ceniza o podredumbre)
que de algún modo es mi tierra. Toda tierra es mi tierra, dije en la vida;
¡mientras duró tu impulso, oh Nicaragua! Pero quise y negué toda
(posibilidad
de retorno que no fuera libertad o arrepentimiento, rebeldía y pudor.
¿Quién detuvo la mano al golpear ya la puerta del estrecho paraíso?
Oscura y arriesgada alegría de verte, otra vez, linda pero puerca.
Ni esa debilidad se consintió quien murió extranjero y llevó en sí
la pequeña patria como enfermedad dañina y peligrosa. Así esta fosa
ajena que conquistó mi cuerpo a precio de muerte, será, siquiera en
(sueños,
también tierra tuya, y libre, por siempre, ¡oh Nicaragua!

Sobre un ejemplar de *Contemplaciones Europeas*

LIBRO MÍO, ya saliste a envejecer:
sujeto al pudor y la amistad, oculto
entre violetas, eras tan intangible
como luna; hoy eres mueble o cosa,
ignorancia o lujo del ocioso, rencor
del sabio, alacrán de perfume
en la camisa del maldito, incendio
de mi casa, secreto que he vendido,
delación de mi alma, amor o escándalo.
Y otra vez intangible, inmachito
en las sienas de fiebre del amado-
lector que te adquirió venalmente.
Mujer que el amor echó a ganar
amigos de toda condición; sin querer
darás al inocente un poco de terror.
Al dañino, la sabida intención.

MUERTE EN EL BOSQUE

EL HOMBRE venía caminando con pasos lentos y pesados, casi arrastrando los pies. Las manos en las bolsas de la gabardina y los brazos sueltos, abandonados. Delataba cansancio, una fatiga de siempre. Llevaba el cigarrillo constantemente entre los labios como si formara parte de ellos. Había un anuncio de manita en el balcón de un edificio. "Se alquila departamento vacío". El hombre se encogió de hombros al leerlo y siguió su camino con el mismo desganado...

—Ya no puedo aguantar más en esta miserable jaula, no hay sitio ni para una palabra. No se puede uno mover porque todo está lleno de cosas. Tienes que buscar otro departamento — le repetía todos los días su mujer.

—Para decirme eso no necesitas gritar — le contestaba. ("Todo está lleno de cosas, es cierto. De esas cosas que tú has ido acumulando y que me han hecho insostenible esta casa... esas macetitas con flores de papel de estraza, colgadas por todos lados, hasta en el baño; las paredes tapizadas de calendarios con paisajes de invierno y rollizos nenes sonriendo, con retratos de toda la familia y hasta de los amigos, con cuadros hechos de popotes pintados; los costureros y las cajitas; los conejos de yeso y las palomas; las muñecas de estambre desteñidas y sucias oliendo a humedad; las frutas de cera llenas de moscas...")

Por María Amparo DAVILA

Dibujos de Pedro CORONEL

—Y ni siquiera me oyes lo que te digo —decía furiosa.

—Sí, te escucho, pero bien sabes que no tengo tiempo para dedicarme a buscar otro departamento ("Otro sitio que tú te encargarás de arruinar y llenar de cosas...").

—Si yo viniera solamente a dormir, tampoco me importaría, pero como soy la que sufre este cajón estoy decidida a cambiarme, aunque me quede sin comer.

¿Y a qué otra cosa podría él venir si no a tumbarse un rato y a tratar de dormir? Sentía horror de llegar a aquella casa, de ver a la mujer que había amado, gorda y sucia, despeinada, oliendo a cebolla todo el tiempo, con las medias deshiladas y flojas, el fondo salido... A veces se la quedaba mirando con gran dolor y cierta ternura, así como se contempla la tumba de un ser querido.

—Ten paciencia, dentro de unos meses tendré una semana libre y entonces buscaré algo mejor.

—Y mientras tanto, vo aquí volviéndome loca. Ya no soporto a los niños brincando sobre las camas y destruyéndolo todo, porque no tienen en donde jugar. ("Había hecho todo por malcriar a los niños y ahora se quejaba") —Te exijo que busques un departamento inmediatamente.

—No te das cuenta de que estoy muy cansado, de que me siento mal.

—El resultado de tanto café, de tanto cigarro, de tantas copas...

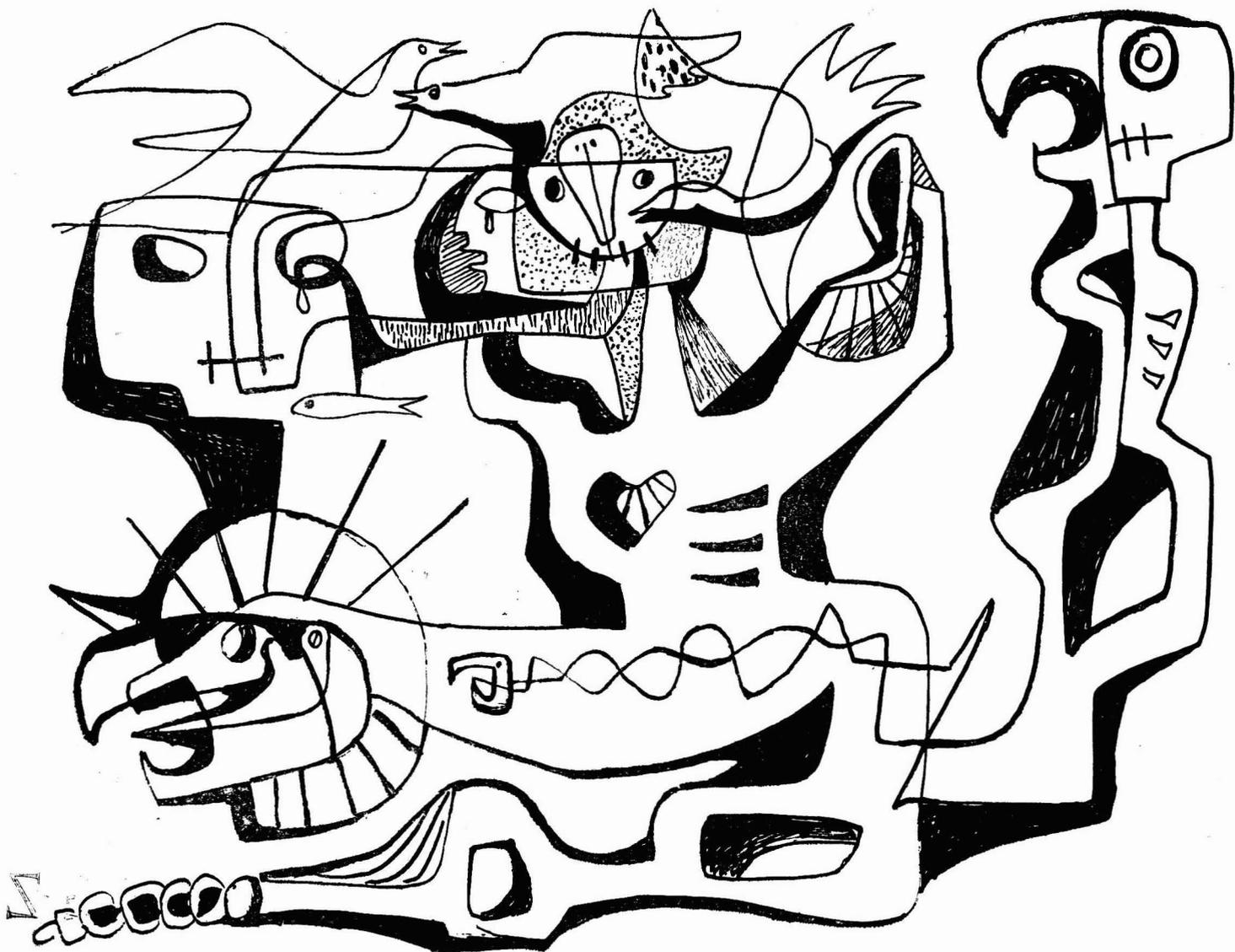
—Es que estoy muy cansado, a veces pienso al despertar que ya no podré levantarme más. Todo lo que hago me cuesta mucho esfuerzo.

—¡Claro!, descansas poco, trabajas mucho y bebes café todo el día... Con ese dinero que malgastas en los cafés, en los cigarrillos y en copas podríamos vivir un poco mejor.

—Si no bebiera tanto café, ni fumara, ni me tomara unas copas, no podría mover un solo dedo; no quieres ver que estoy totalmente agotado...

—Pues a ver de dónde sacas fuerzas y te das un tiempcito para buscar departamento...

Y esta era aquella muchacha esbelta, con sus blusas siempre almidonadas y sus faldas de mascota, que él iba a esperar todas las tardes a la salida de la oficina... caminaban por las calles cogidos de la mano... se detenían en los escaparates de las grandes tiendas para elegir cosas que nunca podrían comprar... bebían



café de chinos entre proyectos y miradas... contaban todos los días el dinero que iban ahorrando para casarse... El hombre suspiró tristemente y se detuvo, volvió la cabeza y alcanzó aún a ver el anuncio que había quedado varias cuerdas atrás. Regresó hasta el edificio. Echó una mirada al tablero de los timbres y tocó el de la portería. Tocó, volvió a tocar. Otra vez más, y nadie respondía. De pronto se dio cuenta de que la puerta se encontraba abierta y entró. No había nadie en la planta baja. Subió una oscura escalera y apenas se atrevió a tocar el timbre de un departamento. Casi al instante apareció en la puerta una muchacha muy pintada, pero desaliñada y sucia.

—¿Qué se le ofrece?

—Busco informes del departamento que está desocupado y no contestan en la portería —dijo con timidez.

—Esa vieja nunca atiende nada, no sé cómo no la han corrido. Mire usted, el departamento vacío está en el quinto piso, pero la vieja tiene las llaves. Ella vive en la azotea, allí la puede encontrar.

—Muchas gracias, señorita.

Comenzó a subir más lentamente que cuando caminaba en la calle. Una escalera, otra, otra... Se detuvo un poco, respiró hondo. Tiró el cigarrillo que ya estaba terminado y encendió otro. Siguió subiendo... subiendo...

—¿Quién llama a la portería? —gritó una voz de mujer. El miró hacia arriba, donde salía la voz, y descubrió a una mujer gorda y chaparra que se asomaba por la escalera.

—Yo llamé —contestó—, quiero ver el departamento vacío.

—Voy por las llaves, espéreme allí, ahorita bajo. —El hombre esperó pacientemente a que la mujer bajara con las llaves y abriera el departamento. No era una gran cosa, pero la estancia era amplia y tenía suficiente luz, buena orientación. Debía ser caliente en el invierno; una recámara para los niños y otra para ellos, un baño bastante decoroso...

—¿Cuánto renta? —le preguntó a la portera.

—Yo no sé, señor, pero si a usted le interesa le puedo dar el teléfono del dueño para que se arreglen.

—Sí, el departamento me interesa, ¿cuál es el número?

—No me lo sé de memoria, pero allá arriba en mi cuarto lo tengo apuntado, se lo iré a traer.

—Yo iré con usted.

Subió tras ella y llegaron a la azotea.

—Ahora se lo doy —dijo la mujer entrando al cuarto. Abrió el cajón de una desvencijada mesa y empezó a sacar tapones de vidrio, una vela, cordones de lana para las trenzas, moños arrugados y descoloridos, un pedazo de espejo, cajas vacías, frascos, unos anteojos, corchos, unas tijeras rotas... El hombre se había quedado afuera, recargado en la puerta del cuarto, y desde allí miraba a la mujer que revolvió el cajón sin encontrar nada. Y cada vez sacaba más cosas. "Donde quiera es lo mismo —pensaba al obser-



varla—, almacenar basura, llenarse de cosas inútiles por si algún día sirven, juntar cosas y más cosas con desesperación, hasta que un día se muere asfixiado entre ellas." En su casa tenía siempre la sensación de que un día aquel mundo de objetos se animaría y se echaría sobre él. Sintió un gran malestar y apartó la vista de la mujer que seguía sacando cosas. Miró hacia arriba. Había algunas nubes blancas. Sería bueno agarrar un puñado. Se miraban tan cerca...

—Yo no sé qué se me ha hecho ese papelito donde apunté el número, estoy segura de que lo guardé aquí —decía la mujer, mientras sacaba y volvía a meter en el cajón de la mesa cosas y más cosas.

Pasó una bandada de pájaros. Los siguió con la vista y los vio llegar a su destino: el bosque. Regresaban a dormir entre los árboles. Sintió entonces nostalgia de los árboles, deseo de ser árbol... —Ahora lo encuentro, ahora lo encuentro... —decía la mujer. De vivir en el bosque, enraizado, siempre en el mismo sitio, sin tener que ir de un lado a otro, sin moverse más; siempre allí mirando las nubes y las estrellas, y las estrellas se apagarían y se volverían a encender y la mujer seguiría buscando, buscando... la noche, el día, otra noche, otro día, y la mujer buscando, buscando, buscando desesperada el número de un teléfono...

y él en el bosque sin importarle nada, sin oír ya sonar papeles y cajones y cosas... descansando de aquella fatiga de toda su vida, de los trenes, de las calles llenas de gente y de ruido, de la prisa, de los relojes, de su mujer, de la horrible vivienda, de los niños... sin oír las máquinas de escribir ni las prensas del periódico, ni los linotipos, ni los diez teléfonos sonando a un mismo tiempo... tendría silencio y soledad para pensar, tal vez para recordar, para detenerse en algún minuto hondamente vivido, para oír de nuevo una palabra... —Aquí guardé ese papelito, me acuerdo muy bien, aquí lo guardé. —... encontrarse de pronto en el bosque rodeado de árboles silenciosos, sostenidos por hondas raíces, mirando las estrellas y las nubes... el viento mecería suavemente sus ramas y los pájaros se hospedarían en su follaje... ¡vida tranquila y leve la de los árboles, llenos de pájaros y de cantos...! —Pero si yo lo guardé aquí, estoy bien segura. —... del día a la noche cientos de cantos, miles de cantos en sus oídos, ante sus ojos fijos, fuera y dentro de él un eterno coro, el mismo coro siempre, y él sin poder oír ya ni sus propios pensamientos sino el alegre canto de los pájaros... padeciendo sus picotazos en el cuello, en los brazos extendidos, en los ojos, y él a su merced sin poder mover ni un dedo y ahu-

LA POESIA INGLESA DESDE LA ULTIMA GUERRA

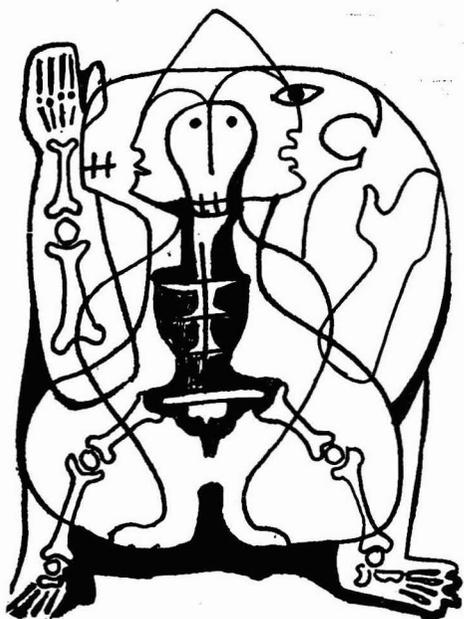
As by a law of nature to its bowl
Of thus enlightened but still common
(sense.)

[Para Berkeley éste era el pensamiento humano, el que se eleva / de blandos postulados a cielos que investigan, / y allí con centelleante sutileza se esfuma en fantasías, juega / con sus negaciones y por fin desciende / como por ley de la naturaleza hasta su copa / del así iluminado pero todavía común sentido.]

DONALD DAVIE, *The Fountain*.

So sages never found it hard to prove
Nor prophets to declare in metaphor
That God and Nature must be hand in
(glove,

And this became the basis of their lore
Then later poets found it easy going
To give the public what they bargained
(for,



yentarlos... tener que sufrir los vientos huracanados que arrancan las ramas y las hojas... quedarse desnudo largos meses... inmóvil bajo la lluvia helada y persistente, sin ver el sol ni las estrellas... morir de angustia a oír las hachas de los leñadores, cada vez más cerca, más, más... sentir el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros... los enamorados grabando corazones e iniciales en su pecho... acabar en una chimenea, incinerado... —Ya me estoy acordando dónde guardé el papelito. —... ver pasar un día a sus hijos y a su mujer, y él sin poder gritarles —Soy yo, no se vayan— ellos no se detendrían bajo su sombra, ni lo mirarían siquiera, no les comunicarían nada su emoción ni su alegría, —Empieza a soplar el viento, mira cómo se mueven las hojas de ese árbol—, dirían los niños sin reconocerlo, y él allí, clavado en la tierra, enmudecido para siempre, lleno de pájaros y de... —¡Ya lo tengo, ya lo tengo, aquí está ya el número! —decía a voz en cuello la mujer. Al escuchar los gritos el hombre se estremeció bruscamente, como si se hubiese caído, dentro del sueño, a un pozo sin fondo. Miró a la mujer que le alargaba el papel, con extrañeza como si nunca antes la hubiera visto. De pronto se dio vuelta y comenzó a bajar la escalera apresuradamente. —Aquí está el número, señor, ya lo encontré —gritaba la mujer desconcertada por completo. Pero el hombre no la oía, o ya no le importaba oír, y seguía bajando las escaleras como si lo fueran persiguiendo... —Señor, señor, espérese, aquí tengo el número —repetía la mujer gorda mientras bajaba tras el hombre. Y tal era la prisa que el hombre llevaba que se le cayó el sombrero. Pero siguió bajando, sin detenerse a recogerlo, hasta ganar la puerta de salida... —Su sombrero, señor, se le cayó el sombrero —gritaba entonces la mujer. Ella lo recogió y salió con él a la calle. Vio al hombre que iba corriendo calle abajo... —Su sombrero, señor, seeeññññooooor, seeeññññooooor... Todavía corrió varias cuadras tratando de entregarle el sombrero. Jadeando y muy fatigada desistió de su empeño y se quedó mirándolo correr calles abajo hasta perderse en el bosque.

(Viene de la pág. 2)

lidad / hacia los nuestros vive en la imagen anotada: / criatura amada a medias, inmóvil e hinchada.]

El mejor lugar para estudiar la obra de los poetas cuyos dogmas acabo de resumir con excesiva brevedad y crudeza es la antología *New Lines* (1956). Los siguientes fragmentos, a pesar de la variedad de tema y forma, me parecen tener ciertos rasgos comunes:

Half shut, our eye dawdles down the page
Seeing the word love, the word death,
(the word life,
Rhyme-words of poets in a silver age:
Silver of the bauble, not of the knife.

[Semicerrado el ojo baja lento por la página: / ve la palabra amor, la palabra muerte, la palabra vida / palabras-rimas de los poetas en una edad de plata: / plata de baratija, no de cuchillo.]

KINGSLEY AMIS, *Wrong words*.

Proust who collected time within
A child's cake would understand
The ambiguity of this—
Summer still raging while a thin
Column of smoke stirs from the land
Proving that autumn gropes for us.

[Proust que coleccionaba el tiempo en un pastel de niño entendería / la ambigüedad de esto: / El verano en pleno todavía mientras una fina / columna de humo se levanta de la tierra / probando que el otoño nos busca a tientas.]

ELISABETH JENNINGS, *Song at the beginning of autumn*.

For Berkeley this was human thought,
(that mounts
From bland assumptions to inquiring
(skies,
There glints with wit, fumes into fancies,
(plays
Whith its negations, and at last descends



W. H. Auden—“se fue de Inglaterra”



Edith Sitwell—“imaginaria luciente”

And like a spectacled curator showing
The wares of his museum to the crowd,
They yearly waxed more eloquent and
(knowing,
More slick, more photographic, and more
(proud:
From Tennyson with notebook in his
(hand
(His truth to Nature fits him like a
(shroud)

To moderns who devoutly hymn the land.

[Para los sabios jamás ha sido de difícil prueba / ni para los profetas declararlo en metáforas / que Dios y la Naturaleza son guante en la mano / y ésta fue la base de su conocimiento. / Después fue fácil para los poetas posteriores / dar al público aquello por lo que habían regateado, / y como un curador con gafas que muestra / los artículos de su museo a la multitud, / año con año aumentaron su elocuencia y su conocimiento, / más hábiles, más fotográficos, y más orgullosos: / Desde Tennyson, cuaderno en mano / (su fidelidad a la naturaleza le sienta cual una mortaja) / hasta los modernos que devotamente entonan himnos a la tierra.]

JOHN WAIN, *Reason for not Writing Orthodox Nature Poetry*.

¿Cuáles son los rasgos comunes de que hablaba? En primer lugar, los cuatro poetas suponen que sus lectores reconocerán ciertas alusiones literarias, filosóficas e históricas, que tendrán en común con ellos una educación básica que les permita vislumbrar las implicaciones que las referencias a la poesía romántica, a Proust, a Berkeley y a Tennyson llevan consigo. En segundo lugar puede notarse que los cuatro escriben con cuidado y nitidez, evitan la torpeza de expresión y las rarezas rítmicas, sin tratar de sacar a luz todos los registros del lenguaje ni deslumbrar mediante imágenes turbulentas, vivas, ni abrumar el oído mediante majestuosas resonancias. Finalmente, el tono de estos fragmentos es notable por su uniformidad: en todos ellos percibimos una voz fría y lúcida que nos explica ciertas nociones, platica con ecuanimidad, sin jamás gritar, lanzar reproches o entonar cánticos. Es precisamente este tono el que ha movido a una cantidad de poetas y críticos a declarar que los escritores representados en *New Lines* son más bien verificadores competentes que verdaderos poetas. Los más severos encuentran en las obras que critican, una estrechez académica estéril, pobreza de experiencias emocionales, una ironía acuosa y forzada y una ausencia absoluta de esplendor musical. No es sorprendente que Edith Sitwell se muestre extremadamente violenta hacia la boga de una poesía de este estilo:

"En este momento, la demanda general parece inclinarse hacia lo que un crítico americano llamó 'asperidad de jardín rocalloso por boca de franela', una demanda de quejumbres entre pan seco y pan podrido a propósito de agravios personales".

(*Times Literary Supplement*, 17 de septiembre de 1954).

De nuevo, refiriéndose al poema de Roy Fuller arriba citado, y a un poema de Philip Larkin que examinaré después, Edith Sitwell hace un comentario sarcástico:

"Sabemos ahora que el estudio propio para el Hombre en poesía no es el Hombre, sino las dificultades de los ciclistas con los "clips" metálicos de sus pantalones, o el encuentro de una araña en el baño".

(*Times Literary Supplement*, 29 de noviembre de 1957).

Kathleen Raine, una poetisa de la generación de Auden, muy admirada por mu-



Raine— "orden metafísico intemporal"

chos de los poetas de la post-guerra, se opone claramente a los valores poéticos que han adoptado los autores en *New Lines*:

"La poesía, tal y como la entiendo, tiene valor en cuanto es imaginativa, es decir, en cuanto es la expresión de un orden metafísico intemporal, para el cual existen múltiples denominaciones...

No es fácil que una filosofía tan fuera de moda como el platonismo se vea favorecida por una generación que se alimenta con las dietas del materialismo, del positivismo y otras cosas semejantes (¿puede llamarse todo esto *amor al saber?*)"

(*Times Literary Supplement*, 25 de mayo de 1956).

Muchos poetas, aunque rechacen los puntos de vista metafísicos de Kathleen Raine, concuerdan con ella al reclamar una poesía que exalte a la Musa, y desconfían de lo que consideran superficialidad, sequedad y flaqueza en los poetas y secuaces de *New Lines*. Creen que un poema crece, en verdad, orgánicamente; que florece gradualmente a partir de una sola imagen o grupo de imágenes; que un poeta debe explorar la reverberación musical de las palabras. No temen que se les acuse de vaguedad o de brumosa irracionalidad, pues para ellos la vida misma de la poesía reside en el acto de afirmar apasionadamente la verdad emocional.

De nuevo, deseo que los poetas hablen por sí mismos, e invito al lector a que per-

ciba la alta temperatura emocional de estos pasajes, sus cualidades de encantamiento, la afirmación del tono profético y visionario:

The marguerite's petal is white, is wet
 (with rain,
 Is white, then loses white, and then is
 (white again
 Not from time's course, but from the
 (living spring,
 Miraculous whiteness, a petal, a wing,
 Like light, like lightning, soft thunder,
 (white as jet,
 Ageing on ageless breaths. The ages are
 (not yet.

[El pétalo de la margarita es blanco, húmedo de lluvia, / es blanco, deja de ser blanco y vuelve a serlo; / no por causa del tiempo que corre, sí por el vivo manantial, / blancura milagrosa, un pétalo, un ala, / como la luz, como el relámpago, trueno suave, como azabache, blanco, / envejeciendo en hálitos eternos. Los tiempos no han llegado.]

VERNON WATKINS, *Music of Colors: The Blossoms Scattered*.

Great summer sun, great summer sun,
 Turn back to the designer:
 I would not be the one to start
 The breaking day and the breaking heart
 For all the grief of China.

[Gran sol del verano, gran sol del verano / vuélvete hacia el diseñador: / no sería yo quien empezase / el día rompiente, el corazón rompiente, / por todo el dolor de la China.]

GEORGE BARKER, *Summer Song I*.

The Winter's knife is buried in the earth.
 Pure music is the cry that tears
 The birdless branches in the wind.
 No blossom is reborn. The blue
 Stare of the pond is blind.

[El cuchillo del invierno está bajo la tierra. / Pura música es el llanto que desgarrar / las ramas sin pájaros al viento. / No renacen las corolas. La azul / fija mirada del estanque es ciega.]

DAVID GASCOYNE, *Winter Garden*.

Thus I too must praise out of a quiet ear
 The great creation to which I owe I am
 My grief and love. O hear me if I cry
 Among the din of birds deaf to their
 (acclaim,
 Involved like them in the not unhearing
 (air.



Alun Lewis
 "murió en servicio activo"



Roy Fuller
 "prefiere echarlo por la ventana"



Edwin Muir
 "un escritor establecido"



Vernon Watkins
 "cualidades de encantamiento"

[Así también yo debo elogiar con un oído quieto / la gran creación a la que debo lo que soy / mi dolor y mi amor. Oh, escúchame si lloro / entre el bullicio de los pájaros, sordo a sus proclamas, / enredado como ellos en el aire que deja de oír.]

DAVID WRIGHT, *Monologue of a Deaf Man.*

Aun cuando el tema sea declaradamente político, un poeta que crea en la poesía como único medio para captar la verdad visionaria verá en un incidente histórico un acto intemporal y mítico. Así Thomas Blackburn, en *The Clockwork* imagina la cara del reloj (símbolo de la razón calculadora) riéndose de la vanidad de Sophie Scholl, estudiante alemana ejecutada por resistir a los nazis y presenta la respuesta de la muchacha.

"I read between the lines", she said,
"Those letters will not burn away
Though all my history book is dead".
And there, as the appalling wheels
Her mortal circumstance unbound,
Stared through the clockwork and the
And closed her lips and made no sound.

["Leo entre líneas" dijo ella, / éstas cartas no se quemarán, / aunque todo mi libro de historia haya muerto". / Y allí, mientras las aterradoras ruedas / desarticulaban su mortal circunstancia, / miró a través de la máquina y la sangre; / cerró sus labios y quedó en silencio.]

Sería falaz sugerir que los más jóvenes poetas de Inglaterra forman bandos, grupos estrechamente disciplinados, en guerra unos con otros. La publicación de *Mavericks*, una antología en parte diseñada para responder a *New Lines*, puso sin duda de manifiesto un fuerte conflicto de doctrinas poéticas que silenciosamente vivía ya en el espíritu de muchos jóvenes poetas; y siempre es una tentación para los espíritus combativos caer en la polémica. Pero los mejores poetas de ambos grupos (así como los buenos poetas jóvenes que no están representados en ninguna de las dos antologías) son demasiado individualistas y maduros para entregarse al juego de la guerra partidista. Poetas como Thom Gunn, John Halloway y David Wright coinciden en una seria dedicación a su arte, una firmeza, una riqueza y una inteligencia que la pasión imaginativa profundiza y refina:

I have watched you, as you have visited
And know, from knowing myself, that
Quick to people the shore, the fog, the sea
With all the fabulous
Things of the moon's dark side. No, stay
Do not demand a walk tonight
Down to the sea. It makes no place for
Like you and me who, to sustain our pose,
Need wine and conversation, colour and

[Te he vigilado mientras visitabas esta casa / y sé, por conocerme a mí mismo, qué serás / rápido en poblar la costa, la niebla, el mar / con todas las cosas / fabulosas del lado oscuro de la luna. No, quédate con nosotros. / No exijas un paseo en esta noche / hacia el mar. No hay

lugar para aquellos / que como tú y como yo, para mantener nuestra actitud / necesitamos vino y conversación, color y luz.]

JOHN HALLOWAY, *Warning to a Guest.*

One who, justly imprisoned for injuring
By not joining the Army, preferring to
Verses unlikely to sell, in abnormally
Health, a new suit of clothes, and with
Cut off from supplies of harmful
With paper and pen, with a room, and
Everything, in fact, unnecessary to the
Suffers barren confinement on the

[Uno que, justamente encarcelado por injuriar al Estado / al no alistarse en el Ejército, prefiere tratar de escribir / versos que es probable que no venda, / anormalmente sano / con un nuevo juego de trajes y buena comida, / sin abastecimiento de dañinas bebidas alcohólicas, / con papel y pluma, un cuarto, y tiempo para pensar, / todo, de hecho, innecesario para la Musa, / sufre estéril prisión en las barriadas de Lewes.]

DAVID WRIGHT, *A Visit to a Poet.*



William Empson— "la exactitud del dominio"



George Baker— "por todo el dolor de la China"

Its art is merely holding to the earth—
But see how confidently, from its birth,
Its branches, lifting above failures, keep
Vigour within the discipline of shape.
Come here, friend, yearly, till you've
With all the old virtues, young in fibre,
That swell with time and tree; no dreams,
No ornaments, but tallies for your work.

[Su arte apenas se mantiene asido a la tierra— / mas ve con qué confianza, desde su nacimiento, / sus ramas, elevándose encima del fracaso, se mantienen / vigorosas en la disciplina de la forma. / Ven acá, amigo, todos los años, hasta que hayas grabado en la corteza / todas las viejas virtudes, de fibra joven, los nombres / que se hincharon con el tiempo, con el árbol; / no haya sueños, / no haya ornamentos, aunque sí tarjas para tu faena.]

THOM GUNN, *The Inherited Estate.*

Existe una sorprendente diferencia entre los poetas de los cincuenta y quienes les hacen eco en la pre-guerra. Un lector de Auden, Spender, Day Lewis y MacNeice, hace veinte años, hubiera encontrado frecuentes referencias al escenario político de Inglaterra —desempleo masivo, la futilidad de una clase media llena de absurdos esnobismos, el vacilante dominio del viejo grupo— y a los grandes movimientos de la historia contemporánea — el surgimiento del nazismo, la guerra civil española, la inminencia de una guerra mundial. Un lector de los jóvenes poetas en 1958 encontrará a duras penas un comentario acerca de la revolución pacífica que ha transformado a Inglaterra en un estado y próspero (*welfare state*) o más de una referencia acerca de los cambios masivos que están modificando el mundo: el ascenso de los comunistas al poder en la Europa Oriental, los adelantos técnicos en la ciencia, la rebelión de las naciones coloniales contra la supremacía de los blancos.

Sin embargo hay un acontecimiento cuya sombra persigue las páginas de los más jóvenes poetas de Inglaterra. El lanzamiento de las bombas atómicas en el Japón y las consecuencias de este acto destructivo, han dejado tras sí un sentimiento de inquietud y de culpabilidad que penetra gran parte de la poesía contemporánea. La posibilidad de una guerra atómica y la sospecha de lo que ello significaría para los individuos y para la humanidad han alejado la imaginación de los poetas, de la política en sus aspectos superficiales, y les han obligado a pensar acerca del lugar del hombre en el universo. Pocos pueden mostrar un "amor al saber" como lo entiende Kathleen Raine; menos aún pueden aceptar los dogmas del cristianismo, aunque no son ni ateos militantes ni escépticos burlones. Lo que a casi todos distingue es un sentimiento de piedad ante la pérdida inútil y la degradación de tantas vidas, un respeto hacia la dignidad del hombre y la aceptación de su trágico destino. La más memorable expresión de este reflexivo estoicismo se encuentra en el poema *Church going* de Philip Larkin.

El poema comienza con la descripción de las reacciones del escritor ante la iglesia vacía:

... some brass and stuff
Up at the holy end; the small, neat organ;



David Gascoyne— "el llanto que desgarrá"

And a tense, musty, unignorable silence,
Brewed God knows how long. Hatless,
(I take off
My cycle-clips in awkward reverence.

[... algún latón y faramalla / allí en el extremo sagrado; el órgano menudo y limpio; / y un silencio tenso, musgoso, que no puede ignorarse, / fraguado Dios sabe cuánto tiempo atrás. Sin sombrero, me quito mis ligas de ciclista en extraña reverencia.]

Se recordará que Edith Sitwell comentó sarcásticamente estas ligas de ciclista; pero es claro para quien lea todo el poema imparcialmente que Larkin contrapone la estupidez tragicómica de la figura central del poema a la solemnidad de la iglesia para aguzar el dramatismo del poema. Es posible que el contraste sea, desde el punto de vista del arte, ligeramente forzado y rudo; pero Larkin trata de estudiar al hombre en su condición actual, desarraigado de sus tradicionales sentimientos religiosos (la cuestión de la creencia religiosa es secundaria). Resumir el sentido del poema sería destruir su sutileza de tono, arruinar las transiciones cuidadosamente moduladas tanto de estado de ánimo como de tema. En lugar de hacerlo prefiero terminar este ensayo citando la última estrofa del poema, que demuestra una tranquilidad nada afectada, fuerza de expresión, movimiento delicadamente llevado y rara dignidad y reverencia poéticas:

A serious house on serious earth it is,
In whose blent air all our compulsions
(meet,
Are recognised, and robed as destinies.
And that much never can be obsolete,
Since someone will for ever be surprising
A hunger in himself to be more serious,
And gravitating with it to this ground,
Which, he once heard, was proper to
grow wise in,
If only that so many dead lie round.

Es una casa seria en tierra seria, / en cuyo aire mezclado se conjugan todas nuestras compulsiones, / se reconocen y atavían como destinos. / Y esto, por lo menos, nunca puede ser anticuado, / pues alguien sorprenderá siempre dentro de sí / un hambre de ser más serio, y con ella gravitará hacia este suelo, / que, una vez se le dijo, era propio para hacerse sabio, / tan sólo fuese porque tantos muertos yacen en la tierra.

TRES RETRATOS

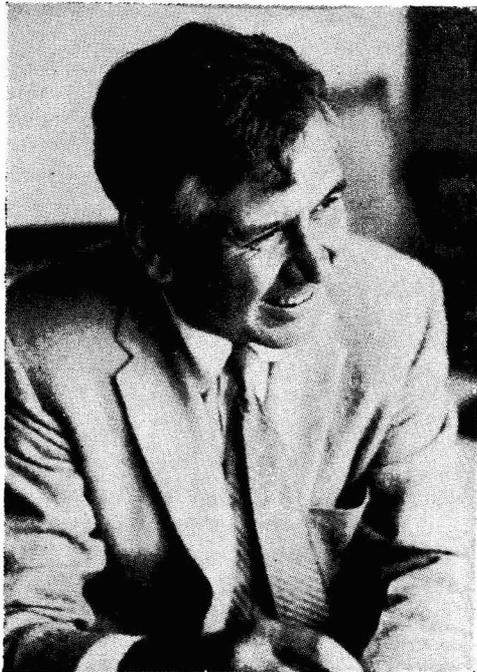
Por Vicente ALEIXANDRE

MANOLITO, MANOLO, MANUEL ALTOLAGUIRRE

ESCRIBÍA unas cartas largas, en papeles como sábanas, con letra grande, con alguna falta de ortografía que tuviera gracia; no: que tuviera ángel.

Pues sí: ángel. Porque el que no haya conocido a Manolito Altolaguirre en sus veinte años, poeta y codirector de la revista *Litoral*, de Málaga, no ha conocido lo que todos los que entonces le conocieron decían que era: un ángel que de un traspies hubiera caído en la Tierra y que se levantara aturdido, sonriente... y pidiendo perdón.

Si no era eso, era lo más parecido a eso. Porque, ser, era un malagueño del litoral, delgadillo y altísimo, despistado y benigno, que ante las más feroces situaciones tendría siempre una sonrisa sanadora que haría un poco niños a los que la recibiesen. ¡Ah, Manolito absolvedor! Yo me lo figuraba, algunas veces, entre criminales de torva faz, echándoles blancura al alma negra, nevándoles el



Altolaguirre— "un malagueño del litoral"

vivir... y marchándose después dejándolos convencidos, mientras de sí mismo se disculpaba.

Se crió en su tierra malagueña y estudió en el colegio de jesuitas del Palo, el pueblecillo costero que hoy forma parte de la capital. Allí fue compañero de José María Hinojosa y de José María Souvirón, más poetas malagueños, y estoy seguro que apenas estudiaría, pero sabría más que nadie de lo que no se estudia: "Angélico doctor en ciencia infusa." Ciencia de la mirada y el oído absortos en los recónditos sonidos y colores del mundo en su revelación. Hablaría muchísimo con los legos, sus compañeros de sabiduría; con los chiquillos de la calle, doctores ya en el sublime saber; con los pájaros y con las fuentes, últimas jerarquías, y sobre todo con el mar, matriz de todo conocimiento, para él, que si no era hijo

del aire, por ángel, era hijo de la mar, por lo que sabía.

"¡Niño pajolero!", le llamó una vez una vieja con quien tropezó aturdidamente yendo conmigo por el paseo de la Farola, en mi visita malagueña de 1929, cuando *Litoral* funcionaba con soberanía entre las revistas poéticas y yo había ido a esa tierra a verle a él y a Emilio Prados. Manolito se ladeó, miró a la vieja y le sonrió. La vieja, que vendía altramuces y "palodú", se serenó primero, se alegró después, se rio por último. "¡Mirarlo! —decía la vieja puesta en jarras—: ¿pues no se me está riyendo?" Pero la que se reía era ella, ella feliz, malagueña comunicada que había recibido el mensaje. ¿Cuál? Quimérico sería decirlo. Ellos lo sabrían.

Yo lo conocí un año antes, aunque éramos amigos por carta, como compañeros, desde hacía otros dos o tres años. Vino a Madrid en 1928, allá por la primavera. Un Manolito enlutado todavía, con pelo flotante y manos anchas, gaxate flaco y desgarrados hombros. Y un sombrero en todo lo alto, que parecía dejado caer allí por alguien, desde un balcón, cuando Manolito marchase ya apresuradamente por la acera.

Vino a casa con Rafael Alberti, andaluces los dos, pero tan diferentes. Rafael, con tez de rubio, como esos andaluces de los que un bisabuelo extranjero llegó a la costa vinatera del sur y allí se quedó, padre de andalucísimos. Pálido y moreno Manolo, con su apellido vasco que podría ya ser de la malagueña Cártama, o de Alora, o de Campanillas...

Aquella noche, me acuerdo, fuimos al teatro. Era el estreno de la única comedia del torero Ignacio Sánchez Mejías. Teatro Calderón, compañía de María Guerrero. Título: *Sinrazón*, y todos los personajes locos, pero locos de verdad, en su manicomio. Ignacio tuvo éxito. Los jóvenes poetas de entonces, amigos suyos, estábamos casi todos en el teatro. Yo arriba, en un anfiteatro remoto. Recuerdo a Manolito, a mi lado, aplaudiendo con sus manos grandes, feliz del suceso, y todos de pie, mientras el torero saludaba allí abajo, vestido con sobria elegancia, sereno y señor de las palmas, que a él le sonaban, pues eran diferentes, a música desconocida.

Por aquellos años Manolito hacía quizá los versos mejores de su vida. Los poemas se los encontraba —eso parecía— bajo un papel, debajo de una piedra, entre un rayo de luna. Eran poemas sorprendidos, más que sorprendentes. Y él los entregaba para todos desde su cortísima experiencia. Como Blake, podría llamarlos "Cantos de inocencia", aunque eran casi siempre argumentos que el poeta aducía en su temprana dialéctica con los hombres.

No soy cruel, amigos, concedme.

O aquel reproche a un compañero:

*No eres ya aquel
claro amigo iluminado
con quien tanto navegué.*

Ay, Manolito sabía mucho y presentía más y su contagida humanidad podía reservar al verso el juicio sereno sobre los seres:

Era dueño de sí, dueño de nada.

El no era dueño de sí. Cuando fuimos a despedirle a la estación los que aquí quedábamos, se llevó mucho de sí, pero nos dejó otro tanto, como siempre dejaba al marcharse. Muy poco tiempo después volvería a pasar, ahora rumbo a París. ¡Manolito en París! ¡Manolito en Londres! Entonces ya tenía su imprentilla particular y se iba con ella a imprimir versos españoles por esos mundos de Dios. De todas partes regresaba con un tesoro de publicaciones, de revistas de poesía, creadas por él y que él componía a mano y estampaba con primor en su bellísima máquina. Un día partió, ay, sin imprenta, fue mucho tiempo después, y apenas si ha vuelto a cruzar. Quimérico Manolito. Manolo, don Manuel: ¿cómo le llamarán allí? En las horas mejores todavía aquí hablamos los que le teníamos, y le llamamos Manolito. Manolo. Su reciente nieto, que yo no conozco, mirará los grandes ojos del abuelo joven y se sonreirá. Se reirá. Seguramente todavía, como la vieja aquella que vendía altramuces y "palodú", una tarde, por el paseo de la Farola de Málaga.

BLAS DE OTERO, ENTRE LOS DEMAS

Tenía una voz clara, limpia y si estaba en un jardín cualquiera con cielo alto y tersa luz, él poesía todas las cualidades naturales de una condición comunicativa. Por otra parte había tensión en su tranquilidad, casi podría decir en su silencio. En un cuarto cerrado, aun con otros, tendía a abstraerse en su pensamiento. Sin la menor hostilidad, su boca parecía entonces concentrarse casi en una línea, en otras dos sus largos ojos, por donde asomaba su pupila brilladora, y podía quedarse así por largos ratos..., para sonreírnos de pronto. Entonces veíamos sus dientes blancos amaneidos, sus ojos allegados, su afuente palabra, que ingresaba ahora en la corriente de la de los demás con la más natural de las entonaciones.

Aquel año había venido de su pueblo; era en 1943, y tenía ya veintiseis años. Era abogado allí, en Bilbao, un abogado en despego, que buscando su estabilidad se presentaba bruscamente en Madrid para emprender nueva carrera: la de Filosofía y Letras. Pero pocos meses después la abandonaba también y regresaba a su tierra.

De Blas de Otero hay que hablar siempre con provisionalidad y cuidado. El camino de su vida es largo y, dentro de la profunda unidad de su alma, imprevisible. Las repentinas resoluciones equivalen a rápidos enderazamientos, cuando no tienen la significación de hondas roturas en una aparente quietud que se acumula de carga.

Porque el *tempo*, el ritmo de su vivir es muy distinto del ordinario. Para él, el tiempo en que está inmerso tiene otra dimensión de la vulgar, y yo he visto en este hombre absorto cualquier acción normal cumplirse como a cámara lenta, como si el tiempo retuviese su marcha hasta



Blas de Otero— "era abogado"

hacerse tiempo de Blas. El, tan cabalmente humano, me ha hecho pensar a veces en esos efímeros insectos volantes, un minuto de cuya existencia agolpa toda una vida.

Por otra parte, Blas aspiraba a medidas eternas. Yo le he visto entonces, en 1943, ahincarse en una búsqueda espiritual que le asegurase, desde un habitáculo que parecía ofrecer la dimensión satisfactoria. Luego, la crisis, la lucha con el *ángel fieramente humano*, la derrota. Al fin, sacado a nueva luz, con un golpear de la conciencia veladora, el rompimiento a una llanura donde todos cabían y todos se comunicaban, y él entre todos, empujadoramente.

Este gran solitario es uno de los hombres con más vocación de comunidad que se haya dado acaso entre los poetas de este tiempo. Y desde su conciencia implacable quizá sea el poeta que más versos suyos ha roto por el imperativo moral, sin un gesto de sacrificio.

Poemas *positivos* y poemas *negativos*, y ha rasgado los que él llamaría *negativos* con una abnegación que no pide nada. La norma ética es la fuente que le compensa en iluminación. En el montón de esas otras roturas no cuenta la calidad, y puede condenar un libro entero, lo mejor concebido y realizado, si no *ayuda*, si no *conforta*, si no *espera*.

Blas es de la madera de los moralistas, si al usar esta palabra no pensais en la moral que le rodea. Reside en su ciudad cantábrica y su flagelo satírico ha disentido de ella con azote terrible, desde una fidelidad que se alza a cólera.

¿Le habeis visto alguna vez caminar por la llanura castellana? Desde su gabinete solitario ha descendido al polvo de los caminos, hacia León y Castilla, ha ido en busca de hombre de los surcos y se ha alistado con los grupos de los que trillan y avientan, y ha sido el hombre de la espiga y el del sudor, y el del sueño raso. Ha subido también, por los mismos principios, a esa montaña preñada y ha bajado a los hondos pozos, con la lámpara de seguridad, en el turno de las vagone-tas.

Con un nudo de pensamientos, y más, ha vuelto a su gabinete, y un coro le cantaba en el pecho, con muchas voces y mucha tierra y mucho frío y con ardiente fuego, cuando ponía sus manos, sus dos manos, sobre la cuartilla.

¡Cuánto amor en ese corazón sofocado! Es el resuelto sereno, de gesto lentísimo, que fuera todo él un haz de nervios ceñido en cingulo. La capacidad de energía condensada en ese corazón bloqueado podría mover una marea de amor, y de hecho la mueve, porque no se prohíbe la palabra escrita, el verso. Ni la hablada tampoco.

Entre sus amigos puede conversar, en momentánea distensión, apertura. Entonces su cálida y alerta humanidad se congrega para uno o para varios, para el grupo vivaz, y en esa hora, sentado en un jardín, en una plaza pública, menos frecuentemente en un café, puede charlar, charla, parla, sonríe, simpatiza. Con una comunicatividad que desde su concentrado corazón de poeta, nos ofrece, inundándonos.

GABRIEL CELAYA, DENTRO Y FUERA

Antes, en una de sus cartas, me lo había escrito: Que se reía mucho — "demasiado", decía él— cuando hablaba. Pasó bastante tiempo todavía. Pero un día, desde San Sebastián, llegó a Madrid, y nos reunimos.

Gabriel Celaya era un hombre que empezaba a engordar. Ojos claros, insertos en una cara un poco redondeada, inquieta, yo diría impaciente de la expresión inmediata, irradiando movilidad. Llegaba con Amparito, y sentado a la luz de la ventana próxima, agitado en su asiento, sonriente enseguida, exclamativo a continuación, ruidosamente reidor al fin, Gabriel parecía destapado por último y exhalador de un vapor hacia arriba que había escapado de una marmita de compresión.

¿Pero era esa su actitud constante? La gesticulación cordial que nos conquistaba y que era ese vapor envolvente, ponía en definitiva una niebla alrededor de una voz. La voz sonaba cálida y verdadera desde un recinto protegido, y su interior quedaba en la penumbra, donde brillaban unos ojos, puros todavía, con algo del levisimo tornasol infantil.

Gabriel Celaya había nacido en Hernani, en 1911, de familia donostiarra por los cuatro costados. Se crió en San Sebastián. De niño, y desde muy pronto, fue una estrella en su colegio, un estudiante impar. Aquella criatura, escondida tras de su éxito, desconocida en realidad, crecía solitaria, metida en un mundo de fantasía y ficción. El niño agudísimo se distraía en la soledad con la pura especulación; armado de una precoz imaginación rigurosa, acometía conscientemente el disparate por el gusto de someterlo: ideándolo, sistematizándolo; venciendo. Forjaba una *Matemática universal*, concebía de arriba abajo un idioma nuevo, y le daba su gramática, su grueso diccionario; o escribía una historia de *pueblos prototípicos* que él se inventaba, con sus dinastías, sus revoluciones, su arte correspondiente, sus cambios de estilo... Amurallado en su cuarto, fijado en un mundo donde la inteligencia era racional delirio pensado y la

vida historia de lo no existido, el niño agrandaba sus ojos, en tal sombra des-poblada, para salir después a la luz y en el colegio ser el primero de todos, con un orgullo, en el fondo, solitario y triste. Que bien podía llegar a abofetear al profesor, al leer éste un ejercicio escrito, si a los ojos del muchacho una sonrisa parecía significar una duda desdeñosa sobre la perfección. Que en el niño seguramente significaba mucho más: una vacilación en el ser. Esto pasó un día, y el chico no fue expulsado del colegio: era la *estrella* de la enseñanza y su propaganda más cenital.

¿Su casa estaba vacía? Externamente mimado, faltó quizá a toda hora de una palabra próxima, Gabriel crecía hacia adentro. Varón único de una familia de fabricantes, matemático fácil —¡estudiar era tan sencillo!— fue destinado a la carrera de ingeniero industrial. Años de la Residencia de Estudiantes, en la calle del Pinar, en Madrid. 1927, 1929... El despertar fue terrible. Aquella Matemática Universal, aquella Homología, aquel idioma nuevo, los "pueblos prototípicos"; aquel orbe levantado como una urna de cristal, tras el que una criatura inmóvil y fertilísima se defecaba de la hincada soledad, se había venido abajo con estrépito. Y resultaba un hombre un ser del que, rota la valva, la carne, el alma, quedaba en evidencia de indefensión. El ingeniero industrial se reintegró a su ciudad y allí, hijo único varón de un negocio familiar, a su fábrica... Pero la nueva conciencia estaba aflorando. La soledad se poblaba. El solitario descubierto endurecía con su conciencia la delicada carne a la que no le había dado el sol. Día a día, mes a mes, año a año el remetido en sí mismo meditaba, pero ahoda en mitad del mundo. La fantasía se *atenía*, y en medio de la vida y de los hombres el poeta despertaba, se ponía en pie, miraba a los demás. Sí, Gabriel Celaya, también, entre los demás.

II

Aquel día primero que lo vi llegaba con Amparito. Ella me parecía la gran mano que se había tendido y cogido a la cual Gabriel había puesto el pie en la borda y saltado, dejando atrás la barca y el estanque. Sentados los tres, ella ponía sencillez, hacía *mágicamente sencilla* la atmósfera que nos incluía. El, estimulado, asomaba por su risa su gran cara de chico, su ojo claro y especificador, su frente y un poco desguarnecida, y movía unas manos que si querían echar niebla, defensa, suave retiro tras de su movimiento ofuscador, no lo conseguían...

Sentado cerca de la ventana, un largo ocaso enviaba su rayo tibio hasta la frente del que conversaba. No recuerdo sus palabras exactamente, pero sí veo su rostro casi de expresión dolorosa en medio de su risa. "Pero, entonces, tú...? le dije. 'Yo...'", pronunció él. El cielo parecía alto y remotísimo. Y debajo, desplegada, mucho más que petrificada, una naturaleza entera indiferente.

Charlando salimos de casa y, metiéndonos por la Moncloa, estábamos ya en el campo. Gabriel avanzaba, más concreto que nunca, dibujado contra el horizonte. Allí estaba, con su *boina*, su *sombra*, sus *zapatos*, si ya no su *idea intransferible*. La luz larguísima resba-

labo lisamente por todo el firmamento. Bajo aquella bóveda que parecía una oquedad comprobable, casi pavorosa, veíamos Amparito y yo a Gabriel adelantar. Se había quedado callado. El niño que prolongadamente había durado estaba mudo. Me acordé de sus versos:

*Me avergüenza pensar cuánto he
(mimado
mis penas personales, mi vida de
(fantasma,
mi terco corazón sobresaltado...*

Nos unimos a él. Una paz buena había empezado a sucederse en aquel cielo que se desnudaba. "¿Quereis que nos sentemos?" Yo vi una serenidad en el rostro: la seriedad, aflorada, tenía calma y bajo la tersa superficie existía comunicación. Celaya estaba al lado de un árbol grande, extendido, de ordenada fronda inmóvil. Los rayos finales de Poniente cogían la sombra de Gabriel y la tendían blandamente en el suelo. Y me di cuenta de pronto de que la sombra del árbol, a



G. Celaya— "el despertar fue terrible"

su lado, tenía la misma longitud, quedaba, sencilla, a la medida humana.

Pero la luz se acababa y emprendimos el regreso. Era un domingo y bajaba mucha gente de los altos de la Moncloa. Hombres, mujeres, niños... Unos con sus cestos; estos otros con sus chiquillos en brazos, o a su lado, llevados de la mano, si un poco mayores. Los muchachos corrían en bandadas o alborotaban alegremente junto a las muchachas. Bajaban de las modestas alturas, de la Dehesa de la Villa, o subían de Puerta de Hierro, de pasar el día festivo en los alrededores. Una multitud. En la riada que ya casi era llevada en las ondas últimas de la luz, mezclados nosotros en todos, Amparito hablaba y empezó a cantar. Un nuevo coro subía de abajo: eran los que ascendían del Manzanares, mojados, ruidosos, casi chorreantes, y nos empujaban. Fundidos con aquel fluir marchamos un gran rato, hasta que en la orilla, en el borde de la casa quedamos los tres. El cauce seguía ondas abajo y se oía allá lejos todavía, como una comunión, el fragor. Gabriel se había vuelto. Me pareció oír algo, "¿Qué?", exclamé. No dijo na-

da, pero yo lo oí muy claro, o quizá las letras aparecieron sobre la frente. Aquel clamor a lo lejos se había extinguido; un gran silencio comunicador parecía haberle heredado, habernos rodeado. Gabriel estaba mirando allá al fondo.

"No seamos poetas que aúllan como perros solitarios en la noche del crimen."

FLAUBERT Y EL ARIDO OFICIO LITERARIO

"Trabajo como un demonio levantándome a las tres y media de la madrugada. *

"Mis pensamientos son confusos, no puedo hacer ningún trabajo de imaginación, todo lo que produzco es seco, penoso, forzado, arrancado con dolor.

"Sentado junto al fuego sueño con viajes... y más triste después, vuelvo de nuevo a mi trabajo.

"Sí, envejezco, me parece que ya no puedo hacer nada bueno. Tengo miedo de todo en lo que a estilo se refiere. ¿Qué escribiré a mi vuelta? Me lo pregunto a cada momento.

"Experimento a menudo un cansancio, un aburrimiento mortal cuando hay que hacer algo y sólo gracias a grandes esfuerzos llego a captar la idea más clara.

"Adelanto lentamente: en dos días escribí cinco páginas, pero hasta ahora me divierto.

"Mala semana. El trabajo no ha adelantado. Llegué a un punto muerto en el que no sabía bien qué decir. Era una serie de matices y sutilezas en las que no veía nada yo mismo, y es muy difícil expresar con claridad por la palabra lo que está aún oscuro en nuestro pensamiento. Bosquejé, eché a perder, anduve a chapotones y tanteos. Tal vez pueda ahora salir del paso.

"Una fantasía indomable me empuja a volver a empezar. Iré hasta el fin, hasta la última gota de mi exprimido cerebro... Se llega a lo estimable con el recto sentido del oficio que se ejerce y con una voluntad perseverante.

"Yo soy un hombre-pluma. Siento por ella, a causa de ella, en relación a ella y mucho más con ella.

"No sé si es la primavera, pero estoy de un prodigioso mal humor; tengo los nervios tensos como alambres. Estoy rabioso sin saber por qué. Tal vez sea a causa de mi novela. No adelanta, no marcha. Estoy más cansado que si trasladara montañas. A ratos tengo ganas de llorar. Para escribir hace falta voluntad sobrehumana y yo no soy más que un hombre. Me parece, a veces, que necesito dormir seis meses seguidos.

"¡Veinte páginas en un mes y trabajando por lo menos siete horas diarias! ¿Y el final de todo esto, el resultado? Amarguras, humillaciones interiores, y para sostenerse nada más que la ferocidad de una indomable fantasía. Pero envejezco y la vida es corta.

"No me siento en vena sino hacia las once de la noche, después de siete a ocho horas de trabajo, y en el año, sólo después de una sarta de días monótonos, al cabo de un mes, de seis semanas de estar clavado a mi mesa.

"No dispongo de la facultad de Napoleón I. No trabajaría al estrépito del cañón. A veces el ruido de un leño que crepita basta para darme sobresaltos de terror.

"A fuerza de buscar, encuentro la expresión justa, la única y que es al mismo tiempo la armoniosa. La palabra no falta nunca cuando se posee la idea.

"Su libro habría ganado en intensidad si le hubiera suprimido algunas repeticiones; la literatura es el arte de los sacrificios.

"...trabajo rudamente; no leí un solo diario y vocífero como un energúmeno en el silencio de mi gabinete. Paso todo el día y casi toda la noche inclinado sobre mi mesa y admiro con bastante regularidad el despertar de la aurora.

"Leí la *Correspondencia* de Balzac. Y bien, es para mí una lectura edificante. ¡Pobre hombre! ¡Qué vida! ¡Cuánto sufrió y trabajó! ¡Qué ejemplo! No nos es permitido quejarnos cuando se conocen las torturas que soportó y se le toma cariño.

"...trato de emborracharme con la tinta como otros con aguardiente."

* Gustavo Flaubert, *La religión del arte*. Elevación. Buenos Aires, 1947, 210 pp. (Se tomó como base la edición original —ocho tomos— de la *Correspondencia* de Flaubert para traducir y componer esta selección.)

ENTREVISTA A UN DESCONOCIDO

Por Carlos VALDES

RESULTA MÁS INTERESANTE la opinión del portero de la ópera que la de un cantante famoso. El criterio de los humildes es más leal, auténtico y humano, está menos oprimido por el respeto. En cambio, los personajes conspicuos ofrecen versiones oficiales y asépticas. Adivinamos lo que dirá el funcionario sobre determinado tópico; pero nos llena de júbilo o de espanto la opinión arbitraria del hombre de la calle.

Se han realizado muchas entrevistas sobre literatura. Cuando se interroga al literato del día, nadie entiende sus cautas palabras sibilinas, y continuamos ignorando las intimidades de la vida artística. También es inútil entrevistar al joven brillante; teme aún más comprometer su carrera. Pero el público quiere conocer al escritor en mangas de camisa.

¿A quién acudir? ¿Habrá alguien que reúna las características del anonimato y de la juventud atrevida?

En las nieblas de mi recuerdo aparece un rostro; lo he mirado en todas partes y en ninguna. Juraría haberlo visto detrás de un escritorio burocrático, y aburriéndose en una conferencia. Pertenecía a un hombre que me han presentado en los cocteles literarios, y que siempre tengo "mucho gusto" en conocer, sin que logre dominar la sospecha de que lo he encontrado antes.

En mi memorándum debo tener su domicilio. Tal vez ahí esté la pista del escritor convenientemente joven y anónimo. Me hago la ilusión de que hallaré a un muchacho laborioso y modesto; él me mostrará hasta los camarines donde se retocan las estrellas de la literatura nacional.

He tenido que recorrer los rumbos más lóbregos. Ya en el campo ratifiqué el domicilio ante un edificio de apartamentos. En la escarpada escalera me vi en peligro; por poco sucumbo ante la carga de una chiquillería sucia y traviesa. Al fin nuestro hombre en persona me abrió la puerta. Es soltero por necesidad y por gusto; ocupa sus horas libres en escribir y soñar. Desde hace algunos años colabora en las revistas que lo consienten; pero sus escritos (como yo lo sospechaba) no han tenido la suerte de llamar la atención. Nadie lo conoce ni se interesa por él. Es franco, feo, casi enano, y posee rasgos indígenas. Su falta de fortuna no me sorprendió. En nuestro país (aunque no existen problemas raciales) un rostro moreno dificulta la carrera. Lo confieso: su diminuta figura me hizo dudar. Pensé que no tenía talla de Hércules para limpiar los establos de la literatura. Sin embargo juzgué inoportuno arrepentirme después de haber subido cinco pisos.

Primero, el escritorcito se negó a contestar mis preguntas, al fin lo convencí de que el gran público lo exigía. Después de hoscos y prolongados silencios, cambiando de parecer, ardió en deseos de sacrificarse sobre el ara pública. Hasta logró contagiarme su espíritu optimista.

—¿En dónde nació usted, maestro?

"Maestro", dije yo, pues aun al abstemio lo emborracha una gota de elogio.

—Por fortuna en el Municipio de Iturbide. Allí nos enseñan a avunar. Buena práctica, porque el ascetismo es el primer precepto que debe guardar el aspirante

al Parnaso: poca carne, mucho hueso, y abundante espíritu de sacrificio.

Su desnutrida figura encarnaba (si la paradoja vale) la veracidad del enunciado. Sin embargo, en la habitación había algunos rastros de comodidades. Los muebles hasta se podrían calificar de lujosos; no en sí mismos, sino por lo caro que resultan los áfonos usurarios.

—No diré que sea rico; sin embargo, usted posee más que otros.

El joven escribidor me arrebató la palabra, como perro que se roba un filete.

—A mí me pagan por no escribir —surró con un dejo de falsa modestia—. Como no gano bastante me ayudo con uno que otro artículo, un cuento o un poema. Actividad ésta como la del chico



que para tener dinero de bolsillo se acomide a hacer recados.

El ruido del vecindario interrumpió la entrevista. Llantos de niños, una disputa matrimonial, radios en competencia de volumen, un loro que profería maldiciones. Luego, tan misteriosamente como se había encendido, la algarabía se apagó. Pude continuar:

—¿Ha publicado usted algún libro?

—Sólo uno, y duerme en el polvo de las librerías. Sin que el fracaso me haya desanimado, preparo nuevos textos: poemas, traducciones, ensayos, novelas. Pero le tengo más fe a mi volumen de cuentos; es el género más frecuentado y menos leído. Hablando con franqueza: el menos peligroso.

—¿Cómo lo titulará?, —le interrogué fingiendo interés.

—Aún lo ignoro. Se lo preguntaré a un amigo mío. Se dedica a la publicidad, y es muy hábil para inventar títulos.

No indagué si el amigo suyo también era fabulista, pasé a la siguiente pregunta:

—¿Dónde piensa usted publicar sus cuentos?

—En la colección "Letras Mexicanas"; no hay otra.

El joven anónimo insinuaba que nuestra industria editorial es paupérrima. Pero yo no le permití explayarse. (El tema

se lo remito a los economistas, tan ingeniosos para zurcir teorías extranjeras que rediman a la patria. Justo que el poeta opine sobre Rengifo; pero que no invada el terreno de caza de la ciencia, so pena de sufrir el chasco del médico que extirpaba erratas.) Intenté reducirlo a sus límites naturales con una pregunta brutal:

—Y ¿si le rechazan su libro?

—Lo imprimiré por cuenta propia. Como usted sabe: la literatura, querida ruinosa e insaciable, exige múltiples sacrificios.

Su intento me pareció absurdo. Para disuadirlo, procuré refrescarle la memoria:

—¿Cómo trató la crítica al primer libro suyo?

—Lo pasó por alto olímpicamente. Su desprecio no me entristece; por el contrario, me alegra. Los mexicanos no podemos soportar la fama, nos incomoda más que una lápida sepulcral. Los ejemplos son lamentables: muchas jóvenes promesas mueren junto con su primer libro. Los prudentes no queremos terminar como cartuchos quemados, ni en eternos niños precoces, por eso nos escondemos en el anonimato, o por lo menos nos enmascaramos detrás del seudónimo.

"El verdadero artista trabaja para la posteridad. Un grupito de fabuladores trabajamos, en las sombras, con la esperanza de engañar a los pacientes lectores del siglo XXI; ellos creerán que en México había literatura viva. Nuestro orgullo es forjar una falsa y espléndida imagen de esta generación perdida, para pecar de exactos, inexistente."

Yo guardé silencio piadoso. Comprendí su recatado deseo de gloria, antes que confesar su pasión se cortaría la mano; admiré su sed y hambre rabiosas de lectores. Tal vez ese estado famélico, pensé, fuera propicio para la verdad.

—¿Cuál es el defecto más grave del escritor mexicano?

—Carece de conciencia profesional. Escribe sin método ni constancia, por mero pasatiempo, y sólo para agradar a los amigos. Aspira a la indulgencia, no al mérito, como los escolares que recitan versos delante de los profesores satisfechos de antemano. Si no tenemos amigos ni familia nadie nos lee.

—Usted se parece a un incorruptible crítico que afirmó no tener amigos.

—El molestaba porque era un crítico activo; pero yo no soy crítico ni incorruptible. Deseo tener amigos; no para fatigarlos con mis obras. La amistad por la amistad. Sin embargo, ella me esquivo. Ignoro si soy antipático, o si es que el agua y el aceite se repelen.

Me incliné a creer lo primero, más sus apreciaciones personales poco me importaban.

—¿A qué se dedica el escritor que fracasa como perrillo faldero?

—Naturalmente, a la crítica. La que fue noble labor, hoy languidece en manos de los resentidos, y de los ineptos.

—¿Cómo explica usted nuestra crítica indulgente?

—Porque se ha convertido en una manera de agradecer los obsequios de los editores (que la honra de los libreros quede limpia; sólo regalan los libros que ellos imprimen), y también en una próspera industria de dorar la pildora. Los perspicaces sabemos que detrás de la azúcar se encuentra el ácaro.



—Entonces, ¿usted cree que los críticos carecen de valor?

—No hay que culparlos. Adoptan actitudes olímpicas, pero comen igual que todos los mortales. En México los literatos, poetastros, genios mayores y menores, dependen más o menos del presupuesto oficial. Usted conocerá la afortunada frase: "El único error, estar fuera de la nómina". Aplicable al noventa por ciento de los casos. Las Secretarías de Estado empollan los intereses literarios: hay escalafón de ensayistas, antigüedad de poetas, y hasta jubilados de obra completa. Usted comprenderá: si nadie se atreve a criticar al jefe, menos al influyente amigo del señor Ministro.

Me sorprendió la parcialidad de sus juicios, y su modo de reducir a esquemas el ámbito multicolor de la vida artística. No pude menos que objetarle:

—¿Cuál es el origen de las polémicas que a veces alborotan el cotarro?

—Pregunta difícil de contestar. Los intereses creados son a la vez de naturaleza simple y complicada. No tiene gran objeto discutir, por elemental, la raíz egoísta del interés; en cambio, su manera de enraizar es apasionadamente compleja. La sujeción del escritor al presupuesto es mera apariencia. En su fuero interno ninguno está conforme. La literatura mexicana es un lago de superficie tranquila, y dorada por la mediocridad; pero en el fondo se producen continuas borrascas. Las profundidades submarinas son crueles: los escritores se agrupan en clanes o perecen. Los círculos de elogios mutuos, las capillas de adoración perpetua sólo ofrecen la necesaria seguridad. Su organización se parece a los castillos feudales: el incienso es para los moradores, y el desprecio para los bárbaros de afuera. La verdad oficial no impide que la lucha interna se propague. Todos quieren ocupar el trono. Para guardar las apariencias, la rivalidad se oculta. El traidor puntapié bajo la mesa, y los chismes de pasillo, son las cartas del triunfo.

Nuestro escritorillo no se dejaba interrumpir. Se entusiasmaba en su papel de Catón abominando las costumbres corrompidas.

—En nuestro medio el chisme ha sustituido con ventajas a la crítica. Para criticar es necesario leer los libros, quebrarse la cabeza, y sobre todo, dominar el arte de no comprometerse en dos cuartillas. En cambio, murmurar del prójimo es

muy sencillo: basta fijarse en sus defectos; luego juzgarlo, condenarlo y ajusticiarlo en ausencia. Los cocteles y las comidas literarias se eternizan, supongo, porque nadie quiere iniciar la marcha. La mayoría de los ataques son personales. Nadie acusa al escritor de maltratar la sintaxis, sino de homosexual o cornudo. Se ataca la persona, no la obra, porque el éxito del escritor es social y no artístico. La gente no se preocupa si los versos están mal medidos, sino de la perfección del nudo de la corbata.

—¿Qué gracias sociales debe poseer el escritor para prosperar?

—Ayuda la abundancia de consonantes en el apellido, y provenir de buena familia; pero, ante todo, el ingenio. Cultivarlo es cómodo y productivo. Las conversaciones brillantes hacen olvidar que el autor no publica nada. Pulir frases resulta menos fatigoso que escribir novelas. Además hay pocos lectores y muchos oyentes. El ingenio se cotiza casi tan bien como el escándalo.

—¿Cómo es eso!

—Cuando el audaz se cansa del anonimato, rompe lanzas contra los valores consagrados por el uso. A continuación las



canonjías y las becas le llueven. Es el premio de gritar lo que los demás sólo se atreven a murmurar. Quizá el iconoclasta sufra la rechifla de los timoratos; pero a la larga el escándalo siempre se paga. "Siembra vientos y cosecharás tempestades". Y quien sabe capear huracanes llega muy lejos.

—Ya que conoce la clave del éxito, ¿por qué no la usa en beneficio propio? — dije no sin cierta ironía.

—Tan pronto ha olvidado, señor periodista, que no intento colarme en las primeras filas burocráticas, sino dedicarme por entero a la literatura. Para inclinar la espalda y recoger migajas, nunca hubiera abandonado la provincia.

—¿A qué, entonces, debemos el honor? — dije un tanto amoscado.

—He hecho un retrato feroz del ambiente. Sin embargo, aquí habitan los justos (aunque en cortísimo número, no llegan a la bíblica suma de diez). Sin su ejemplo hace mucho me habría perdido. Para perseverar en la senda inhospitalaria del arte, me basta mirar a los sabios sumidos en sus papeles, sordos a los au-

lidos de la masa pedantesca que se disputa los insuficientes caminos de la vanidad.

Lo interrumpí temeroso de que citara los nombres de los siete sabios.

—Hemos hablado mucho de que en México no existen escritores ni público; pero ¿con qué llenan las páginas de las revistas?

—Frecuentemente son el producto de dos o tres personalidades. Esto no obedece al monopolio, sino a la escasez de plumas; si no fuera por las traducciones, las revistas aparecerían con regularidad de cometas. Para obrar con justicia agruparé a los plumíferos por clases: a) Los menopáusicos; la mayoría aplastante. b) Los que escriben de cuando en cuando; ejemplar casi extinto. c) Los prolíficos; unos empecinados que se aferran al número para ocultar su poca calidad. Pero la juventud es la plaga que consume a la fauna literaria. Hasta los viejos siguen siendo inmaturos. La prisa y el deseo de triunfo fácil han ocasionado infinidad de partos monstruosos. Se podría instituir un museo de fetos y abortos; hasta sobrarían ejemplares para regalar. Las naciones cultas se maravillarían de nuestros ensayos sin columna vertebral, de las novelas sin pies ni cabeza, y de los poemas que no alcanzaron el tercer mes del embarazo.

—¿Qué piensa usted de los jóvenes, de los cachorros, como se les ha llamado? — le pregunté mientras lo imaginaba hundido en el pantano de su perdición.

—Padecen los mismos defectos de los viejos, sólo que magnificados. Escritorzuelos a la última moda, engolosinados con cualquier forma que alcance un poco de éxito, pordiosero del ingenio, indigentes de todo talento. Si en Francia alguien triunfa con un ensayo sobre la inverosímil vida de la ranas, aquí cien fracasarán en el mismo tema. Si en México obtiene aplausos un soneto marxista, en adelante todos los versificadores lo tendrán por modelo. Toda regla alcanza sus excepciones; pero los justos, en este caso, no suman cinco.

El escritor anónimo se había transformado en Júpiter. Continuó lanzando rayos sobre los mortales.

—De los jóvenes, de quienes algo se espera, son los primeros en traicionar el ideal. Si algún talento poseen se apresuran a cambiarlo por un plato de lentejas. Ellos no son culpables, sino quienes devoran los bodrios, y se regocijan ante los monitos amaestrados; y la ley del mejor esfuerzo se impone fatalmente. Yo me in-



clino a la indulgencia con los gustos reblandecidos por la edad, pero a la juventud no la perdono.

Harto de juventud, cambié de tema:

—¿Cree usted que estimulan a la literatura los juegos florales?

—Cuando alguien los menciona, toda la gente comienza a hacer guiños. El primer paso sería restituirles el prestigio; el segundo, una propaganda efectiva. Mientras que los concursos se anuncian en cartelitos ilegibles y furtivos, sus organizadores tendrán que declararlos desiertos, aún más en donde los escritores no bastan para formar el jurado.

—¿Qué opina de las becas?

—La única salvación en donde no hay público que pague —los ojos del escritor se iluminaron, no con la llama de la codicia, sino con la visión profética—. Si se desea que exista literatura, el Estado debe crear un gran número de becas generosas y de duración ilimitada. Es urgente evitar que los jóvenes se contagien de empleomanía, para que se dediquen sin preocupaciones a escribir en serio. A la vez que las becas debe fomentarse la cultura en todas las formas y grados entre el pueblo. Cuando el público educado sienta necesidad de leer, exigirá obras de autores mexicanos, que para entonces ya serán más tratables.

—Su plan me parece utópico.

—Lo que he señalado es un medio artificial. Algo como el cultivo de las flores en invernaderos. Pero si alguien ama las plantas, en invierno tiene que valerse de ellos. El ideal del floricultor sería meter el campo al invernadero; mas se conforma con levantar un proporcionado a sus dimensiones humanas. También nosotros deberíamos construir pequeños refugios para las letras.

—Entre tanto el gran público ignora las obras mexicanas.

—Se requiere mucho tiempo para que la cultura florezca. Los pueblos antes de llegar a ella recorren muy largos caminos. La literatura no se da en el vacío, necesita el suelo firme de la tradición. Para entender la profundidad de nuestra incultura y mala fe, basta recordar que cuando alguien dice que deberíamos estudiar nuestros clásicos, todos pensamos que se le está haciendo propaganda a alguna editora que no logra deshacerse de Altamirano o de Sor Juana.

Comenzó a citar nombres y títulos; no hay nada más aburrido y turbio que un escritor que habla de textos ajenos, como si el que otros hayan escrito buenas obras, lo absolviera de haberlas hecho malas. Me despedí rápidamente.

En la calle suspiré. Era un alivio estar lejos de ese joven gris que pensaba como un viejo, que era tan de una pieza que no se adaptaba al ambiente, y que poseyendo inteligencia se conformaba con el orgulloso anonimato. No debería haber dejado su provincia, pues allá hubiera sido feliz, y hasta honrado por sus virtudes mediocres. En cambio, aquí se pudré detrás de un escritorio mientras sueña en ser muy leído por la posteridad. ¡Pobre Quijote nacido a deshora! Afortunadamente no nos volveremos a encontrar. Si acaso sucede, ya no me acordaré de ti; y si te recuerdo, fingiré no saber quiénes eres.

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA

EN

MINNESOTA

1916-1921

Por Santiago A. CUNEO

I

PEDRO HENRIQUEZ UREÑA nació en Santo Domingo, 29 de junio de 1884; falleció en Buenos Aires, 12 de mayo de 1946. Era hijo de don Francisco Henríquez y Carvajal y de doña Salomé Ureña, quienes contrajeron matrimonio el 11 de febrero de 1880 y procrearon cuatro hijos: Francisco, Pedro, Max y Camila. Los padres y familiares de Pedro eran personas de alta cultura y sólido prestigio social. La madre, notable poetisa dominicana, murió en su ciudad natal el 6 de marzo de 1897. El padre, distinguido médico y respetado hombre público —fue ministro de Relaciones Exteriores (1901-1902) y Presidente Provi-

saber.” Y más adelante agrega: “...su lección fue siempre lección firme de fe en el espíritu y en los valores de la cultura y de la educación; pero, maestro de problemas últimos tanto como de problemas concretos, señaló desde temprano las limitaciones a que podía conducir una cultura excesivamente intelectual: enseñó pues a conocer pero enseñó también a hacer y a participar en la comprensión y resolución de todos los problemas sociales y políticos del hombre americano.” Fue, integralmente, un mentor de la talla y de la visión de José Enrique Rodó. Su fe en *nuestra* América era indestructible: estaba amasada con el oro de nuestras más preciadas tradiciones y el cobre de la más viviente realidad. Su espíritu analítico y creador trazó con claridad rumbos inolvidables.

El período menos conocido —aun cuando no por eso menos importante— de la vida de don Pedro Henríquez Ureña es el de sus estudios y de su actividad docente en la Universidad de Minnesota (1916-1921). Fue, por supuesto, una etapa brillante, como lo fueron todas las demás etapas de su existencia laboriosa, fecunda y desinteresada. Alumno extraordinario (como veremos en otro relato) y destacadísimo maestro, ni antes ni después de su paso por las aulas de la universidad minnesotana hubo nadie que le diera tanto brillo y realce a las letras hispánicas en estas a veces gélidas tierras de Minneapolis.

La lectura reciente del ya citado prólogo del hermano Max me indujo o movió a hilvanar unos pocos capítulos detallando la vida de don Pedro en Minneapolis. Los escribo sin pretensión literaria, tan sólo para aportar datos, llenar vacíos y hacer correcciones, en casos necesarios.

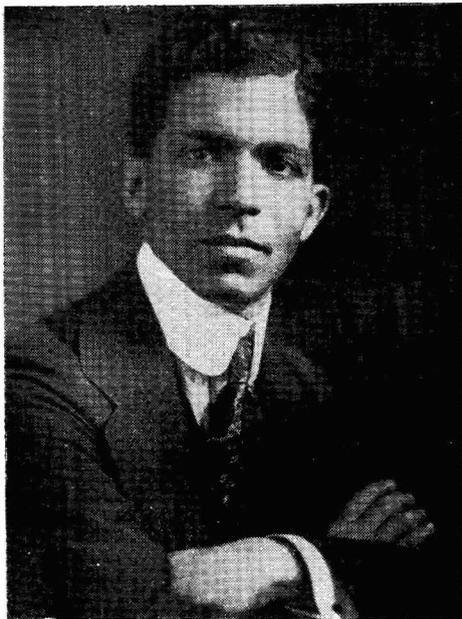
Este primer trabajo versará sobre las dos tesis que don Pedro presentó como aspirante a los títulos de *Master of Arts* (maestro o licenciado en letras), junio de 1917, y de *Doctor of Philosophy* (doctorado en letras), mayo de 1918, durante su residencia minnesotana.

II

“En 1920 —relata Max en el Prólogo ya mencionado— se encaminó Pedro a España, donde permaneció alrededor de un año y trabó amistad personal con Menéndez Pidal y el grupo de intelectuales que en torno a él constituyeron el Centro de Estudios Históricos. Allí publicó uno de sus libros fundamentales: *La versificación irregular en la poesía castellana*, que es una ampliación de la tesis que presentó un año antes, en idioma inglés, en la Universidad de Minnesota, para obtener el doctorado en letras.”

Corrijamos. Don Pedro presentó dos tesis: una, en inglés, en junio de 1917, para optar el grado de *Master of Arts*, y la otra, en castellano, en mayo de 1918, para obtener el título de *Doctor of Philosophy*. Es la que se publicó en Madrid en 1920. El manuscrito original se conserva aún en la biblioteca principal de la Universidad de Minnesota.

La tesis, en inglés, de 1917 se titula *The Irregular Stanza in the Spanish Poetry of the XVIth and XVIIth Centuries* y consta de cincuenta páginas escritas a máquina. Se inicia con una intro-



Pedro Henríquez Ureña, mecanógrafo

sional (de julio a noviembre de 1916)— la sobrevivió muchos años.

Max Henríquez Ureña, en la evocación que hace de su hermano Pedro en el prólogo del libro *Pedro Henríquez Ureña-Antología*,¹ que apareció en Ciudad Trujillo en 1950, dice lo que sigue: “La personalidad de Pedro se singularizaba por su temperamento de maestro. Conversar con él era aprender. Enseñaba, enseñaba siempre, con naturalidad y sin esfuerzo ni vano alarde de saber. En todo momento era, por excelencia, maestro.” Enseñó en Santo Domingo, en Cuba, en Estados Unidos, y largamente en la Argentina.

Pedro Henríquez Ureña no gozó en vida de fama pública, —apunta Javier Fernández en *Nota preliminar de Plenitud de América*—² pero influyó hondamente en la vida cultural de Hispanoamérica, hasta convertirse en su maestro ejemplar, maestro definidor y orientador de sus cosas esenciales, maestro de virtud y de

ducción de una carilla que trata sobre *The Definition of the Irregular Stanza* (Definición de la versificación irregular) y sigue luego el cuerpo principal del trabajo, en cuarenta y nueve páginas. Se divide en cuatro partes:

- I. Irregular Verse in Spanish Before the XVIth Century.
 - A) The "Fluctuating" Line.
 - B) Origin of the Irregular Stanza.
 - C) The Irregular Stanza Before the XVIth Century.
 - D) Conclusions.
- II. The Irregular Stanza from Encina to Lope.
- III. The Irregular Stanza in Lope and his Contemporaries.
 - A) Lope's Rôle.
 - B) The Patterns.
 - C) Lope's Contemporaries in Drama.
 - D) Lope's Contemporaries in Lyric Poetry.
- IV. From Lope to the End of the XVIth Century.

La tesis, en castellano, de 1918, lleva por título *La Versificación Irregular en la Poesía Castellana*. El manuscrito se compone de una Introducción de cuatro páginas, y de cinco capítulos, a saber:

- Capítulo I. *La versificación irregular en la poesía de la Edad Media* (1100-1400), 11 páginas.
- Capítulo II. *Orígenes de la poesía rítmica en castellano* (1350-1475), 29 páginas.
- Capítulo III. *Evolución de la poesía rítmica* (1475-1600), 46 páginas.
- Capítulo IV. *El apogeo de los metros irregulares en la poesía culta* (1600-1650), 17 páginas.
- Capítulo V. *Desaparición y aparición de la poesía rítmica* (1650-1918), 11 páginas.

Completan el estudio o investigación las *Notas* correspondientes a cada uno de los cinco capítulos. El primero tiene veinte y nueve notas que cubren once páginas; el segundo, treinta y ocho notas, en dos páginas; el tercero, cincuenta y nueve notas, en tres páginas; el cuarto, ocho notas, en una página; y el quinto, nueve notas, en una página. El número total de páginas escritas a máquina del manuscrito asciende a ciento treinta y seis.

Esta tesis de 1918 es la que se publicó en Madrid en 1920 (Centro de Estudios Históricos; VIII, 338 páginas). "Este libro —dice don Pedro— fue escrito en 1916 y 1917; retocándolo en 1918 y 1919, he procurado ponerlo al día bibliográficamente." *

Don Ramón Menéndez Pidal, en el Prólogo, que lleva fecha de 1º de abril de 1920, declara que "En adelante, todo estudio sobre nuestra lírica ha de deber mucho a este libro de Henríquez Ureña, que recibimos con sincera gratitud." Una segunda edición, revisada, de *La versificación irregular en la poesía castellana* apareció en Madrid en 1933.



"su hermano Max"

III

Don Pedro Henríquez Ureña vino a la Universidad de Minnesota en septiembre de 1916, contratado para enseñar español y literatura española. Llegó en calidad de *Professorial Lecturer*, algo así como Profesor Visitante. No era un desconocido, era ya un intelectual con cierto renombre en el mundo de las letras hispánicas. De inmediato expresó su deseo de matricularse en la Facultad de Graduados (Graduate School) para aspirar a los grados de *Master of Arts* y *Doctor of Philosophy*.

Las clases se iniciaron en la última semana de septiembre. El año lectivo, dividido en dos semestres, duraba entonces desde septiembre hasta fines de mayo. Las vacaciones de Navidad (dos semanas: 21 diciembre 3 de enero) parece haberlas aprovechado para ir a Nueva York a reunirse con su señor padre, don Francisco Henríquez y Carvajal, presidente provisional de Santo Domingo, electo por el Congreso Nacional en julio de 1916 y depuesto por las fuerzas militares norteamericanas a fines de noviembre de ese mismo año.

Max, en el Prólogo al cual ya he aludido antes, se refiere a estos hechos con las siguientes palabras: "A mediados de 1916 mi padre fue llamado a la Presidencia de la República, por elección constitucional que de su persona hizo el Congreso Nacional en momentos de aguda crisis política, cuyo más sensible resultado fue el desembarco de tropas de los Estados Unidos de América en el territorio dominicano. No estábamos todavía en la época de la política del "buen vecino", y la misión encomendada a mi padre era sumamente espinosa, pues su principal obligación, tanto en el orden moral como en el constitucional, era la de obtener la desocupación del territorio dominicano por las fuerzas militares extranjeras que se habían adueñado de algunas ciudades y cuarteles. Las condiciones que los ocupantes quisieron exigir para acceder a tal reclamación eran sencillamente inaceptables, y ante el rechazo formal que de ellas hizo el gobierno dominicano se llegó a una medida extrema: la creación de un gobierno militar de ocupación en todo el territorio fue decretada desde Washington, lo que implicaba el

desconocimiento del gobierno constitucional existente. Mi padre decidió ausentarse del país para, en su calidad de Presidente *de jure*, emprender una campaña en pro de la reintegración de la soberanía dominicana. Lo acompañé a los Estados Unidos, y en Nueva York nos reunimos con Pedro, que era profesor de la Universidad de Minnesota desde hacía pocos meses. Un periódico de Minneapolis había hecho resaltar la circunstancia de que un ciudadano dominicano estuviera en ese cargo, interpretando ese hecho como una demostración de preferencia por los Estados Unidos. La respuesta de Pedro fue breve y categórica: su país, pequeño y desventurado, era el *suyo* y era, por lo tanto, el de su invariable predilección."

En los primeros días de junio de 1917, don Pedro rindió satisfactoriamente su examen oral para optar al grado de *Master of Arts* y en 5 de junio fue aprobada su tesis, en inglés, para dicho grado. Esto constituye una demostración incuestionable de la enorme preparación de don Pedro por cuanto pesaba sobre sus espaldas una labor intensa y abrumadora de enseñanza, asunto éste que trataremos en capítulo aparte.

El 9 de junio de 1917 solicitó autorización para recibir su diploma de *Master of Arts in absentia* o por interpósita persona: necesitaba ausentarse de inmediato a Nueva York. Dio dos razones: su deseo de conseguir pasaje para Europa, pues debía pasar el verano en Madrid atareado en sus labores académicas, y el anhelo de ver en Nueva York a su hermano que se hallaba muy enfermo y requería su presencia. Don Pedro pasó el verano de 1917 en España, donde recibió valiosa ayuda de los señores Menéndez Pidal, Américo Castro, Tomás Navarro Tomás, Antonio G. Solalinde y Alfonso Reyes. ¡Cómo bien vemos, recibió ayuda de los grandes entre los grandes, todas personas de enorme e indiscutido calibre intelectual! Y lo dice el refrán: "Dime con quién andas y te diré quién eres."

Volvió a Minneápolis en septiembre de 1917 para enseñar y para obtener su doctorado en letras. Le acompañaba su hermana Camila, la que se matriculó en la Facultad de Graduados para aspirar al grado de *Master of Arts*.

El 12 de octubre de 1917 don Pedro solicitó y logró autorización para escribir su tesis doctoral en castellano. Alegó que en esa forma podía ser aceptada por la revista más importante de filología y literatura españolas de Madrid y estar su lectura al alcance de los eruditos y escritores que se dedicaban a investigaciones literarias. De escribirla en inglés —argumentaba— vería la luz en alguna revista cuyo interés por la literatura española era muy limitado o relativamente secundario. Temía, por otra parte, que la extensión de la tesis constituyese en el segundo caso un grave obstáculo. El 23 de octubre su solicitud fue aprobada.

A Camila también se le permitió escribir su tesis en castellano. Y de ello resultó una nueva carga para el paciente y laborioso don Pedro, quien en 25 de abril de 1918 se vio obligado a presentar otra solicitud más para que le prorrogaran la fecha de entrega de su tesis doctoral. El vencimiento ocurría a principios de mayo. Había menester otros quince días para terminar las copias a máquina indispensables.

Lo interesante no es el retraso en sí sino las causas del retraso. La demora o retardo se debía a que tanto su tesis propia como la de su hermana Camila tenía que copiarlas a máquina él personalmente por no haber podido hallar en Minneapolis ninguna mecanógrafa capaz de hacer debidamente dicho trabajo en castellano. Por otra parte, había estado enfermo dos veces en las últimas semanas.

Camila, el mismo día 25 de abril, pidió también prórroga. Adujo como razón la falta de una mecanógrafa competente en el castellano y el hecho de que tan enfadoso quehacer le hubiese tocado a su ya extenuado hermano. "La dilación —afirmaba— es inevitable." El 5 de mayo de 1918 se resolvieron ambos pedidos favorablemente y las tesis fueron presentadas dentro de término legal. La tesis de Camila lleva por título *Introducción al Estudio de "Los Pastores de Belén", Pastoral Sacra de Lope de Vega*. Fueron, por lo tanto, dos Henríquez Ureña quienes, en junio de 1918, se diplomaron: don Pedro, *Doctor of Philosophy*, y Camila, *Master of Arts*.

Durante la segunda mitad del año 1918 don Pedro se halló mal de salud. En consecuencia, no pudo repasar, corregir, revisar y preparar su tesis para la imprenta, como eran sus deseos. Llevó a cabo tales tareas durante la primera mitad de 1919. En junio le informó al decano de la Facultad de Graduados que la tesis ya había sido aceptada para su publicación en la *Revista de Filología Española* de Madrid y que pronto saldría la primera parte.

En 1920 el Centro de Estudios Históricos la dio a luz en forma de libro con prólogo, beneplácito y sincera gratitud del insigne don Ramón Menéndez Pidal.

Don Pedro pasó alrededor de un año en España. En septiembre de 1920 se hallaba de vuelta en Minnesota enseñando. En 1921 se encaminó para México llamado por su entrañable amigo José Vasconcelos, que tenía a su cargo la cartera de Instrucción Pública o Secretaría de Educación. Lo había llamado, en realidad, *nuestra América*, la América grande y magna que él llevó siempre limpiamente en su alma. Volver a México era como volver a su propia casa. De México emprendió viaje a la Argentina, donde permaneció cerca de veinte años. Ahí murió en 1946 "camino de su cátedra, siempre en función de maestro", como hace notar su hermano Max en dicho Prólogo, el que me espolé e incitó a escribir acerca del "tránsito" de don Pedro por estas a veces gélidas tierras de Minneapolis.

1 *Pedro Henríquez Ureña — Antología*. Selección, Prólogo y Notas de Max Henríquez Ureña. Librería Dominicana. Ciudad Trujillo, 1950.

2 *Plenitud de América*. Ensayos escogidos de Pedro Henríquez Ureña. Selección y Nota Preliminar de Javier Fernández. Buenos Aires, 1952.

* Henríquez Ureña anticipó algunos materiales de este libro en su *Antología de la versificación rítmica*, publicada inicialmente en San José de Costa Rica, en la colección El Convivio que dirigía D. Joaquín García Monge, 1918. Una segunda edición de esta *Antología*, retocada y ampliada, se publicó en México por la Editorial Cultura, 1919. N. de la R.

EL HOMBRE DE UN SOLO LIBRO

MR. MAURICE, en sus vivaces memorias, nos ha enterado recientemente de un hecho que puede considerarse de importancia para la vida de un hombre de letras. Nos dice: "Acaban de informarme de que Sir William Jones leía *invariablemente* de cabo a rabo y año tras año las obras de Cicerón, cuya vida, de hecho, era el gran ejemplo de la suya propia". También otros han participado de la misma pasión por las obras de Cicerón. Cuando se preguntó al erudito Arnould cuáles eran los mejores medios para formar un buen estilo, aconsejó el estudio diario de Cicerón; al objetársele que a finalidad no era formar un estilo latino sino un estilo francés, replicó: "Aún así debe leer a Cicerón".

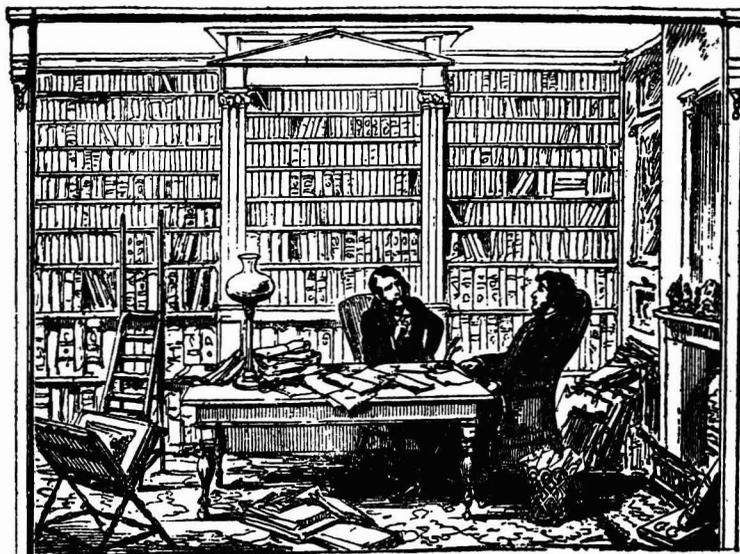
La predilección por algún gran autor, entre el vasto número que debe ocupar transitoriamente nuestra atención, parece ser el mejor preservativo para nuestro gusto; acostumbrados al excelente autor que hemos elegido como favorito, quizá podamos con su intimidad parecernos a él. Debe temerse, si no forjamos ese lazo permanente, que adquiramos conocimientos, a la par que nuestro gusto debilitado se va haciendo cada vez menos vivaz. El gusto conserva el conocimiento que, de otra manera, no puede protegerse. Quien ha intimado largo tiempo con un gran autor, será siempre considerado un formidable antagonista: ha saturado su mente con las excelencias del genio, insensiblemente ha formado sus facultades de acuerdo con las de su modelo y es como un hombre que duerme de continuo con armadura, listo para cualquier eventualidad. El antiguo proverbio latino nos recuerda

este hecho: *Cave ab homine unius libri*: ¡Cuidado con el hombre de un solo libro!

Plinio y Séneca proporcionan un consejo muy seguro acerca de la lectura: debemos leer mucho, aunque no muchos libros. ¡Pero ellos no gozaban de la "lista mensual de nuevas publicaciones"! Desde su época, otros nos han favorecido con *Métodos de estudio* y *Catálogos de libros que se deben leer*. ¡Las tentativas para limitar este invisible círculo de conoci-

miento humano que está en perpetuo crecimiento son vanas! Los libros innumerables son un mal para la mayoría, porque ahora encontramos un *helluo librorum* [el que abusa de los libros] no sólo entre los doctos, sino también, con perdón de ellos, entre los indoctos; porque quienes, aun en perjuicio de su salud, persisten sólo en leer las incesantes novedades de nuestro tiempo, adquirirán, después de muchos años, una especie de docta ignorancia. Necesitamos ahora un arte que enseñe cómo leer los libros, mejor que uno para no leerlos. Tal arte es factible. Pero en medio de tan vasta multitud seamos, a pesar de todo, "el hombre de un solo libro" y conservemos una comunicación ininterrumpida con ese gran autor con cuyo modo de pensar simpatizamos y cuyos encantos de composición podemos habitualmente retener.

Es notable que todos los grandes escritores sienten predilección por un autor favorito; si, como Alejandro, poseyera un cofre de oro, conservarían en él las obras constantemente hojeadas. Demóstenes sintió tal deleite con la historia de Tucídides que, para obtener un dominio familiar y perfecto de su estilo, la copió ocho veces. Bruto no sólo leyó de continuo a Polibio, incluso en los períodos más agitados de su vida, sino que lo compendió en la terrible última noche de su existencia: la que precedió a su intento de vencer al hado en contra de Antonio y Octavio. Selim II poseyó una traducción de los *Comentarios* de César realizada para su uso particular y consta que tal frecuentación exaltó su ardor militar. Se nos dice que los escritos de Jenofonte convirtieron en héroe a Escipión el Africano. Cuando Clarendon se dedicó a escribir su historia, estudiaba constantemente a Tito Livio y a Tácito para adquirir el estilo amplio y florido del uno y el arte de retratar del otro; registra tal circunstancia en una carta. Voltaire tenía usualmente sobre su mesa la *Athalie* de Racine y la *Petit Carême* de Masillon: las tragedias del primero eran los más exquisitos modelos en verso francés y los sermones del segundo, en prosa franceses. "Si tuviera que vender mi biblioteca —decía Diderot— conservaría a Moisés, a Homero y a Richardson". A causa del *éloge* del entusiasta escritor hacia nuestro novelista, no creemos que, si hubiera tenido que perder a dos de sus favoritos, Richardson hubiera sido uno de ellos. Hérault de Séchelles nos dice que el escritor francés monsieur Thomas, quien a veces



despliega gran elocuencia y profundo conocimiento, leyó principalmente a un solo autor —Cicerón— y que nunca salía al campo sin llevar la compañía de alguna de sus obras. Fénélon estaba continuamente ocupado en su Homero; dejó una traducción de gran parte de la *Odisea*, aunque no con designios de publicación, sino tan sólo como ejercicio de estilo. Montesquieu fue un estudioso constante de Tácito, del cual debe considerársele vigoroso imitador: caracterizó a Tácito, según su estilo, y dijo: "Ese historiador que lo abreviaba todo porque todo lo veía". El famoso Bourdaloue releía año tras año a San Pablo, a San Crisóstomo y a Cicerón. Dice un crítico francés que "éstas fueron las fuentes de su elocuencia sólida y masculina". Lucano atraía tan poderosamente a Grocio que éste lo llevaba siempre consigo en una edición de bolsillo y, algunas veces, se le vio besar el manual con raptos de verdadero adepto. Si la anécdota es cierta, los elevados sentimientos del austero romano fueron probablemente los que atraeron al republicano báltico. Se conoce la diversidad de lecturas de Leibnitz; pero también él se sintió atraído por uno o dos favoritos. Virgilio siempre estuvo entre sus manos en los momentos de ocio y lo había leído con tanta frecuencia que, incluso en la vejez, podía repetir libros enteros de memoria. La *Argenis* de Barclay fue su modelo para la prosa: había caído de sus manos, cuando se le encontró muerto en su silla. Los favoritos perpetuos de La Fontaine fueron Rabelais y Marot; del uno tomó el humor, del otro el estilo. Quevedo sentía tal pasión por el *Don Quijote* de Cervantes que a menudo, leyendo esta obra sin par, sintió impulsos de quemar todas sus propias obras de menor valía. Ser admirador sincero y rival sin esperanza es quizá lo más duro para un autor. Algunos escritores pueden aventurarse a predecir el juicio de la posteridad; Quevedo, sin embargo, posiblemente no hubiera sido lo que fue sin el perpetuo estímulo recibido del gran maestro. Horacio fue el amigo entrañable de Malherbe: lo colocaba sobre la almohada, lo llevaba a los campos y lo consideraba su breviario. Tres autores estuvieron constantemente en manos de Rousseau: Plutarco, Montaigne y Locke. En ellos se inspiró para fundamentar las ideas del *Emilio*. El favorito del gran Conde de Chatham fue Barrow, en cuyo estilo formó su elocuencia. Había leído al maestro con tanta constancia que era capaz de repetir de memoria sus elaborados sermones. El gran Lord Burleigh llevaba siempre en el bolsillo los *Officium* de Marco Tulio Cicerón. Carlos V y Bonaparte tenían con frecuencia entre las manos a Maquiavelo. Dávila fue el estudio perpetuo de Hampden, quien parece haber descubierto en este historiador de las guerras civiles lo que anticipó en la tierra de sus padres.

Tales hechos ilustran suficientemente la circunstancia antes mencionada acerca del hábito invariable de Sir William Jones de leer por completo su Cicerón año tras año y ejemplifican el feliz resultado que obtuvo: en medio de la variedad de sus autores, siguió siendo de este modo "el hombre de un solo libro".

Traducción de Emma Speratti.

CIENCIA, ETICA Y OTROS VALORES

Por E. M. FOURNIER D'ALBE

AHORA que la ciencia ha dejado de ser un pasatiempo elegante para una aristocracia cultivada y que ha degenerado al nivel de una profesión burguesa, cabe preguntar ¿qué tiene que ver el científico con los valores? El no tiene ningún derecho de decidir sobre lo bueno o lo malo, lo debido o lo indebido, de las tareas que se le asignan. Es un empleado, tal vez un empleado de confianza y bien pagado, pero siempre un empleado cuyo deber es hacer lo que le indica su patrón. El patrón, ya sea el gobierno o una empresa privada, le puede conceder mayor o menor libertad de elección pero no tiene ninguna obligación de hacerlo. La libertad de que gozan tanto el científico como los



—Scientific American
Dibujo de Virgil Patch— "la competencia entre los individuos"

demás empleados es de hecho un privilegio, otorgado o rehusado por el patrón, y no un derecho.

Sin embargo, el científico es humano y está dotado de inteligencia humana. Siente en el fondo de sí mismo la libertad de tomar su partido sobre muchos asuntos. Entre éstos, especialmente en esta época en la cual las aplicaciones de la ciencia pueden transformar tanto la vida humana, pueden surgir cuestiones tales como "¿Debería yo, o no, emprender tal trabajo?", o bien "¿Debería yo preferir investigar tal o tal otro problema?". Hasta cierto punto, la manera en que contesta dependerá en parte de sus aptitudes profesionales o sus intereses particulares, pero casi siempre se hallará en las cuestiones un elemento que requiere una decisión ética, un juicio sobre los valores.

Dentro del campo cada vez más estrecho de la ciencia *pura*, es decir, la investigación científica cuyo único propósito es la adquisición de conocimientos sin ninguna perspectiva de aplicación, es relativamente fácil la respuesta a tales preguntas.

El saber, *qua se*, es éticamente neutro. La adquisición de nuevos conocimientos aumenta a veces el poder de influir sobre el medio ambiente, y este poder puede utilizarse para fines deseables o indeseables. Sin embargo, son pocas las personas que quisieran poner fin a toda investigación científica únicamente por temor de una posible mala aplicación de los conocimientos que se adquieran. De todos mo-

dos, si la investigación científica hubiere de cesar, nuestro problema dejaría de existir.

En estos tiempos, la mayoría de los científicos trabaja en el campo de la ciencia aplicada. Esta se puede definir como la investigación con una meta bien definida: un problema práctico que resolver. En general, es posible apreciar desde los principios la naturaleza del problema. Se pueden prever, al menos parcialmente, los efectos que tendrá la investigación en caso de éxito y por lo tanto hay base para un juicio: "¿Debería yo emprender tal trabajo?"

Consideremos un ejemplo: el autor de este artículo trabaja ya desde hace muchos años sobre problemas de la física de la atmósfera, de las nubes, de la lluvia, etc. La solución de estos problemas no podría haberle parecido nunca como indeseable desde ningún punto de vista. Recientemente, por una revista política extranjera, se dio cuenta de que los conocimientos que se han estado adquiriendo sobre estos asuntos podrían tener aplicaciones militares y en un futuro conflicto armado podrían causar tremenda destrucción y sufrimiento a la humanidad. Afortunadamente, hay suficientes razones para pensar que en este caso se ha exagerado mucho el alcance de nuestros conocimientos, pero de ahora en adelante hay que enfrentar el problema ético de participar en la investigación sobre esta rama de la ciencia.

Puede haber varias actitudes ante este problema. Primeramente, es posible evadirlo. Un científico que tiene un credo político o religioso en el cual cree firmemente, estaría lógicamente satisfecho con cualquier acción que tienda a reforzar este credo o los organismos seculares que lo sostienen. En este caso, se considera que el fin justifica los medios, no siendo necesaria ninguna otra justificación. El individuo ha abdicado su poder de juicio en favor de lo que considera como autoridad superior, y para él el problema cesa de existir. Esta es una actitud bastante común, pero quizá menos común entre los científicos que entre el resto del mundo. El científico, por su educación y a menudo por su temperamento, desconfía generalmente de las doctrinas reveladas, de los



—Foto Andreas Feininger
"¿Cómo reacciona el empírico?"

juicios *a priori*. Su actitud ante la vida y sus problemas es empírica.

¿Cómo reacciona el empírico en este caso? Es claro que debe basar su juicio no en un criterio *a priori* sino en los efectos anticipados de su acción. En el curso del siglo pasado, muchos filósofos intentaron la construcción de sistemas de ética empírica. Para algunos, debería preferirse aquella acción que de acuerdo con la evidencia disponible resultaría en el mayor beneficio material para el mayor número de personas. Otros escogieron como criterio la felicidad para el mayor número.

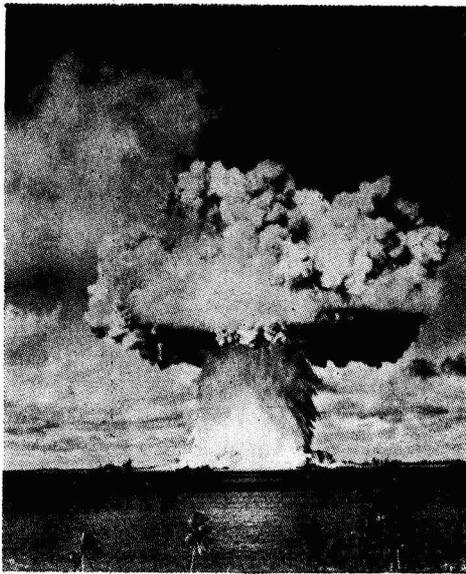
Pero en la práctica surge la dificultad de hacer pronósticos correctos. La humanidad y aun la naturaleza son tan complejas que es virtualmente imposible prever todos los resultados de una acción. Hace unos cincuenta años, en cierto valle de Asia, vivían cerca de cien mil personas, o más bien vegetaban, al borde del hambre. Se decidió ayudarlas construyendo una presa a través de un río para proporcionarles más agua con que aumentar la producción agrícola. Se edificó la presa. Se cultivaron más tierras. Mejoraron las cosechas y se obtuvieron más alimentos. Ahora, en vez de cien mil, casi un millón de personas vive en el valle al borde del hambre. El científico encuentra atractivo el método empírico, pero al mismo tiempo se da cuenta más que nadie, de sus dificultades, de la imposibilidad de su aplicación satisfactoria en la práctica.

Esto conduce a lo que es quizá la actitud más común entre los científicos de hoy, una actitud negativa, una aplicación del Principio de Incertidumbre a los valores. En el mejor de los casos, puede considerarse que se abstienen de juzgar; pero a menudo abandonan sencillamente su poder de juicio como los creyentes políticos o religiosos, pero con el agravante de que no reconocen ninguna autoridad superior capaz de tomar decisiones por ellos mismos. Esta no es una situación agradable.

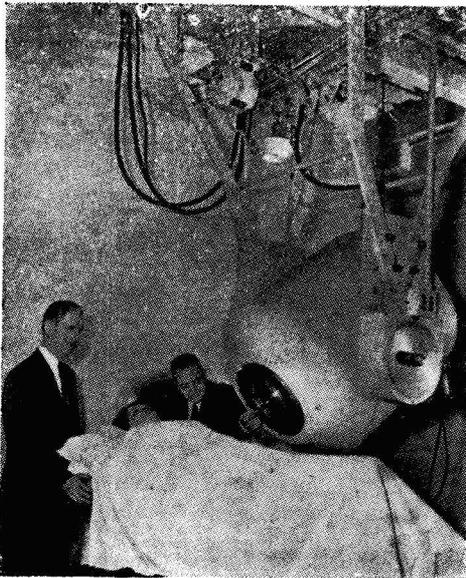
¿Cómo podríamos salir de esta dificultad? ¿No hemos ido demasiado lejos en nuestro rechazo del método empírico? No es posible juzgar la clase de acciones que estamos considerando independientemente de sus consecuencias. Generalmente se actúa con un propósito ulterior, aunque sea imposible predecir con certeza si efectivamente se alcanzará el resultado apetecido. En la práctica, puede juzgarse una acción, en primer lugar, por los motivos que la gobiernan y en segundo lugar, por los medios que se emplean en su consecución. Tanto los medios como los motivos pueden someterse a examen y probarse contra juicios de valores. Y deben examinarse ambos por separado, ya que siendo imposible saber todas las consecuencias de una acción, los fines nunca pueden justificar los medios.

Lo que necesitamos es encontrar valores que sean no sólo evidentes de por sí y universalmente aceptables, sino también susceptibles de una aplicación cuantitativa. Lord Kelvin ha dicho que el saber implica necesariamente medida, y pocos científicos opinarían lo contrario. Pero pocos juicios de valores pueden aplicarse en este sentido. Ya hemos tropezado con "el mayor beneficio para el mayor número" y vislumbrado cuán difícil sería aplicar en la práctica un valor tan vagamente definido. Examinemos bajo esta luz otros cuantos valores comúnmente aceptados.

La aplicación de los descubrimientos científicos del siglo pasado se ha carac-



"lesiones, muerte o destrucción"



Tratamiento del cáncer, a base de cobalto

terizado sobre todo por un aumento fantástico de la riqueza material, por lo menos en los países donde la ciencia y la tecnología se han desarrollado más rápidamente. No hay duda de que la riqueza es un bien casi universalmente aceptable, en el sentido de que son muy pocos los que renunciarían a ella si se les ofreciera. Aún más, constituye una meta para la mayoría de la gente. Sin embargo, raras veces es la riqueza en sí el objeto ulterior. Lo es más bien el poder que la riqueza trae consigo, para influir tanto sobre el ambiente material como sobre los propios semejantes. Este poder, como es bien sabido, puede aplicarse a una infinita variedad de fines, pero no existe la menor evidencia de que su posesión haga a los individuos o a las naciones más escrupulosos en sus acciones. La riqueza, como el conocimiento, es éticamente neutra.

La felicidad se acerca un poco más a la idea de un valor evidente en sí mismo y universalmente aceptable. Prácticamente todos preferimos la felicidad a la infelicidad hasta donde cada uno es capaz de definir estos términos, y el espectáculo de la felicidad del prójimo es generalmente más tolerable que el de su riqueza. La dificultad estriba en que no es posible medir la felicidad, ni aún por medio de encuestas públicas según las técnicas modernas. Aún más, a pesar de la antigua invención del alcohol y la moderna de los

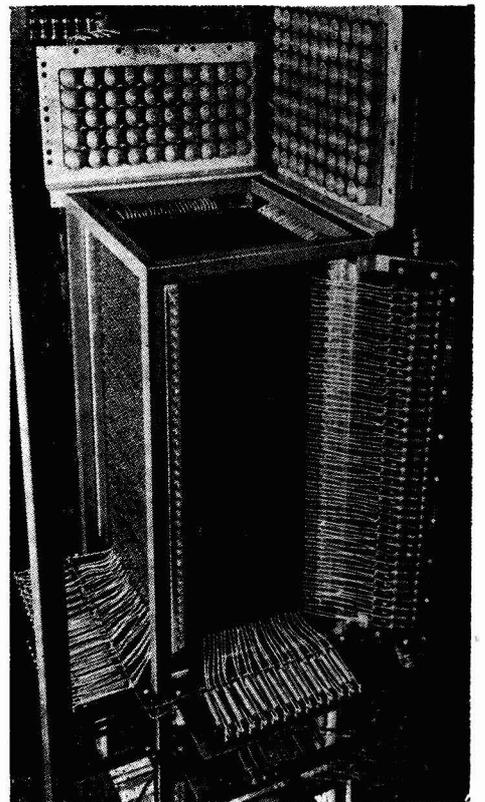
tranquilizadores, es casi imposible prever cualquiera de los efectos sobre la humana felicidad de acciones como aquellas entre las cuales tienen que escoger los científicos, particularmente porque la felicidad parece tener muy poca relación con la prosperidad material.

De las tres proverbiales bendiciones: salud, riqueza y felicidad, nos queda todavía por analizar la salud. Esta, por lo menos, es posible medirla, en el sentido de que es relativamente fácil conocer la incidencia de su contraria, la enfermedad. Y todavía algo más, es razonable creer que el logro de la salud física y mental, ya sea por un individuo o por una sociedad, acarreará la riqueza, la felicidad y otros beneficios universalmente aceptables. De hecho, es difícil imaginar qué argumento aduciríamos en contra de "la mayor salud física y mental para el mayor número", como un juicio de valor tal como el que hemos estado buscando.

Esto no implica que sólo los miembros de la profesión médica pueden aspirar a un juicio favorable de sus actividades. Por ejemplo, para la salud física es indispensable una alimentación buena y suficiente, y su producción todavía presenta problemas cuya solución podría absorber todos los recursos científicos de nuestra presente civilización mundial.

¿Qué entendemos por *salud*? Generalmente significa el estado normal de un organismo, sea lo que sea lo *normal*. Biológicamente puede definirse como el sostenimiento del equilibrio homeostático dentro de un organismo, o en otras palabras, el mantenimiento de su organización particular frente a un mundo exterior relativamente no organizado. La enfermedad se caracteriza por una pérdida de organización.

Lo anterior se aplica a organismos individuales, pero el hombre es un animal social y en las relaciones entre individuos, los fenómenos mentales desempeñan un papel importante por el intercambio de ideas a través de los medios físicos de comunicación. La salud mental, por analogía con la salud física, puede conside-



"inferior a una criatura viviente"



Jean Rostand trabajando en su laboratorio
"no es solamente un concepto biológico"

rarse como el mantenimiento de la homeostasis mental, es decir, el cambio ordenado de ideas con otros seres en tal forma que se preserve y desarrolle la organización mental particular, o personalidad, del individuo.

Estas definiciones de *salud* tienen la característica de que son inseparables de la idea de *organización* u *orden*. Este no es solamente un concepto biológico sino también físico. En física se expresa (negativamente) por el término *entropía*.

La elección de *salud* como juicio de valor puede basarse así en un concepto físico fundamental. Sólo la materia viviente en estado de salud puede desafiar la Segunda Ley de la Termodinámica. Pero la idea de *orden* y *organización* es también uno de los conceptos fundamentales de la estética.

Toda obra de arte debe contener un elemento de forma, esto es, un grado reconocible de organización en el arreglo de volúmenes, líneas, colores, sonidos o ideas. Aún más, la obra de arte debe tener no sólo forma sino contenido: debe ser capaz de transmitir vividamente a la persona que la contempla una idea o una emoción. Respecto a la segunda, se ha dicho que la función del arte es introducir el orden en la experiencia emocional. Por otra parte, el empírico considera las ideas como derivadas esencialmente de la clasificación ordenada de las percepciones. No le sorprende que la introducción de las ideas en el universo sea el trabajo de cuerpos de materia viviente ya en estado de alta organización.

Parece, por lo tanto, que podemos juzgar los motivos de una acción, y los medios empleados, refiriéndolos a valores similares a aquéllos por los cuales juzgamos el contenido y forma de las obras de arte. Tal juicio *estético* no tomará en cuenta los efectos finales de una acción, pero no es cosa que inquiete al científico, ya que conoce la imposibilidad de prever dichos efectos. Por ejemplo, aceptamos *salud* como un criterio válido, pero debemos admitir que difícilmente puede considerarse como un fin en sí misma. ¿Qué sucede cuando todos adquieren una salud perfecta? Tenemos que resignarnos a dejar esta pregunta sin respuesta, salvo en términos metafísicos fuera del alcance de esta discusión.

Al principio insinuamos que el científico, *qua se*, difícilmente podría basar

sus decisiones sobre valores económicos, políticos o religiosos. En ciencia *pura*, los valores lógicos son supremos. Ahora, considerando las aplicaciones del conocimiento científico, hemos llegado a la conclusión de que existe por lo menos un criterio válido de la misma naturaleza que un valor estético.

El hecho de haber llegado a este criterio por un método intuitivo no implica que cada persona o cada científico esté instintivamente enterado de ello. Debe hacerse ver. La apreciación de valores es un asunto de educación, y la apreciación de valores estéticos en particular requiere el cultivo del buen gusto.

¿Cómo se aplica el criterio de *orden* en la práctica? Tomemos uno o dos ejemplos. Las armas mortíferas de todas clases, ya sean flechas, balas, bombas o bacterias, producen desorden en forma de lesiones, muerte o destrucción dondequiera que se usen de manera efectiva. Por lo tanto, con cualquier propósito que se empleen, ya sea económico, político o religioso, son estéticamente indeseables. Contribuir a su diseño o producción es de mal gusto, lo que debe ser razón suficiente para no hacerlo.

Puede objetarse que la guerra y la violencia han inspirado muchas de las obras maestras del arte en todas las épocas. El punto de vista del artista es algo diferente del nuestro, pero aun el científico

estaría de acuerdo en que la competencia y la lucha entre individuos son elementos esenciales para la evolución biológica y social, a condición de que los medios empleados no sean enteramente destructivos. Así, una sociedad totalitaria en la cual se restringe la competencia entre los individuos presenta mayor evidencia de orden que una liberal. Pero por su misma rigidez semeja un cristal inanimado más que un organismo viviente. Sus duras aristas pueden dañar los cuerpos con los cuales se ponga en contacto. Es capaz de crecimiento pero no de evolución. Es inferior a una sociedad liberal en el mismo sentido en que una máquina es inferior a una criatura viviente.

Presentar el buen gusto como una alternativa aceptable en vez de los valores económicos, políticos o religiosos, a pesar de los argumentos expuestos aquí, puede parecer extravagante en este siglo xx. Sin embargo, si hay algo que aprender de la historia de éste y de los siglos anteriores, es precisamente la falibilidad de tales valores, la extremada dificultad de aplicarlos en la práctica y las lamentables consecuencias de haber intentado hacerlo.

Este artículo se dedica primeramente a los científicos. Si atrae la atención de un filósofo, probablemente llegará a la conclusión de que ya es tiempo de enseñar a aquéllos los rudimentos de la filosofía. Estoy completamente de acuerdo.

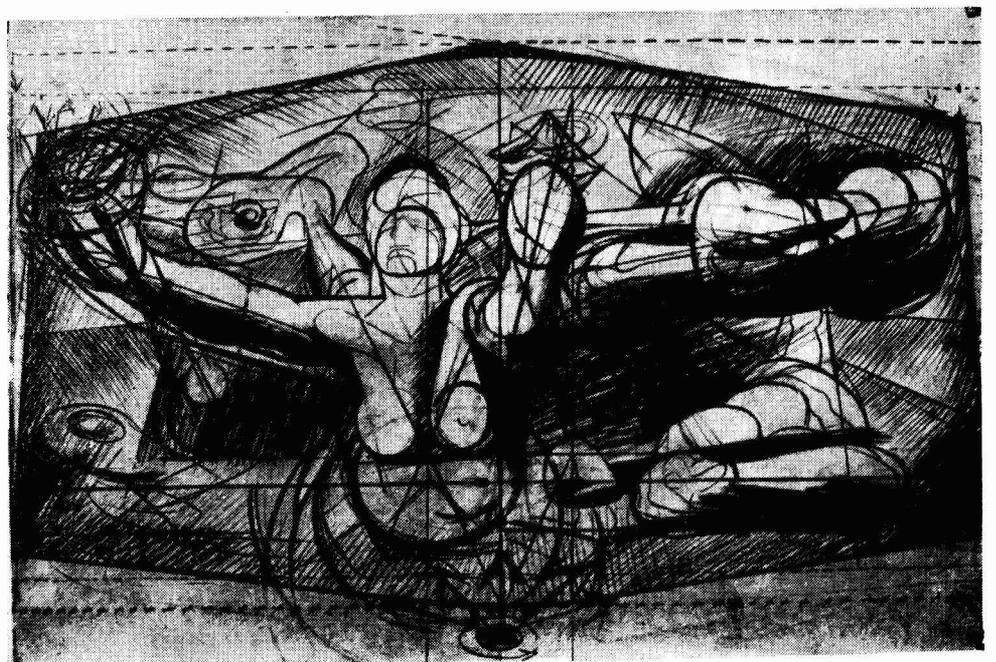
ARTES PLASTICAS

DAVID ALFARO SIQUEIROS

Por Elena PONIATOWSKA

SIQUEIROS vive en una casa porfiriana tan educada, tan decente, tan *vieja* Francia traída a México, que parece la de los Riba o de los Ortiz de la Huerta. Es de aquellas mansiones donde hay una escalera de servicio como en los hoteles particulares de París, y de seguro debió tener una entrada para sirvientes. La fachada es blanca o gris pálido, con persianas y balcones de hierro entrelazado. Por dentro, hay dos patios barridos, etiqueta-

dos y prensados, y un jardín allá en el fondo con un árbol que da magnolias, pasto inglés, otro árbol muy alto y un naranjo que llena el aire de novias blancas... Para llegar a la sala se sube por una escalera de madera con su tapete rojo. Por esa escalera debió bajar, en otros tiempos, la dueña de la casa, encorsetada, llena de perlas y con una mantilla en la cabeza. Las paredes todavía están impregnadas con el rosario de las siete de



El rectángulo mural. Dibujo sobre papel y masonite



Patricios y patricidas. Dibujo sobre papel y masonite

la noche, que igualaba a señoras y a sirvientes. En la sala hay canapés, taburetes y sillas, consolas y cortinajes, lámparas y jarritas que nada tienen de revolucionario. Allá en el fondo, un retrato de Angélica ulcera la pared, con los pinceles del coronelazo, que crean remolinos.

Siqueiros, con su traje azul oscuro y un sweater también azul oscuro debajo, sin camisa y sin corbata, tiene algo de sacerdote sacrílego y poseído por el demonio. Nada más le falta ese pequeño cuello redondo, duro y blanco, para imaginárselo diciendo a su más efusiva penitente: "Señora, le aconsejo que le sea totalmente infiel a su marido."

Lo más difícil es imaginar al coronelazo, al revolucionario que tiene muchas semejanzas con Atila —que quemaba cuanto le salía al paso— viviendo en esa casa apacible y eminentemente burguesa. No se pueden haber planeado entre esas cuatro paredes grises: Retrato de la Burguesía y mucho menos El Invasor, o Cuauhtémoc contra el Mito. La pintura de Siqueiros es una explosión de fuerza y sus cuadros llamados que calcinan las paredes en las que se cuelgan. Por eso, pensaba más bien en Siqueiros como en un químico en su laboratorio, un alquimista que mezclara líquidos incendiarios y mortíferos, una bruja frente a su caldera vigilando burbujas, haciendo un guiñado de sapos y de víboras, del cual extrajera verdades políticas y técnicas muralistas. Para mí, su casa debía ser un

laboratorio duro, de líneas rectas y atroces, moderna en todo el sentido de la palabra. O, si no, una especie de guarida revolucionaria, llena de sombreros de anchas alas, de fusiles, de mujeres de rebozo y manta blanca que le dijeran: "Sí patroncito"; aguardiente y peones, fogatas en el patio y petates en la escalera, todo esto con sabor a maíz, a tortilla y a balazos.

Porque las afirmaciones de David Alfaro Siqueiros son como balazos. Hace poco declaró que México era la ciudad más fea del mundo. ¿Por qué? Es que en México se construye con una gran anarquía. Hay un libertinaje arquitectónico al cual debe ponerse coto. Una ciudad donde todos pueden hacer lo que quieran, tiene que dar estos resultados catastróficos. Padecemos un caos de estilo que es producto del caos técnico. Los arquitectos copian de las revistas extranjeras, sobre todo de las norteamericanas. Así ha podido decir el investigador francés, Jacques Soustelle, al regresar a la ciudad de México: "Cuando me fui, México era un pequeño París. Ahora es un gran Dallas, Texas."

David Alfaro Siqueiros tiene más chiste que todos los pintores mexicanos reunidos. Y no me refiero a la persona moral, no, ni siquiera al pintor. Pienso en el hombre, en su rostro despierto, en sus declaraciones firmes y contundentes, en la inteligencia, en ese caminar con aplomo, pisando definitivamente. Nuestros pinto-

res, a fuerza de nacionalismo, a fuerza de tanto querer ser mexicanos, a fuerza de mimetismo superficial, se han vuelto iguales a la tierra opaca y rocosa que tanto ensalzan. A veces tienen actitudes espinosas de cacto y de maguey. "Lo mexicano, lo telúrico, lo verdaderamente nuestro", y dan la sensación de hombres con orejeras, y de tan pegados a su tierra, lastrados irremisiblemente. Al igual que sus cuadros cafés, toscos y redondos, de inevitables nopales y voluptuosas hamacas, de niños de ojos rasgados y madres de chocolate, de dolientes rebozos y vientres hinchados por el rumor callado de la maternidad, los pintores se han hecho como terrones calcáreos. No se quieren enterar de lo que pasa a su alrededor por no perder su patriotismo mal entendido.

David Alfaro Siqueiros lo abarca todo, por lo menos en su conversación. Es brillante como pocos, y aunque su voz no es precisamente la voz oscura y sufrida del pueblo, es la voz mexicana de un pintor que sabe ser universal y que sabe hablar de México. Es también la de un hombre hecho, tanto para los demás como para sí mismo. En fin, cuando se habla con Siqueiros, se tiene la impresión de estar frente a un bloque, sensible, animado por mil resortes ocultos, frente a algo sólido e inalterable.

Su casa también es sólida. Allá abajo está el nieto *Davicito* del que conviene contar una anécdota. Un día Siqueiros dejó una tela manchada (para usar términos pictóricos) y *Davicito* llegó y con sus manos hizo una creación infantil y tenebrosa. Siqueiros, en vez de enojarse, trabajó sobre el boceto del niño, y surgió una bailarina roja y blanca llena de vida y de movimientos. Quizá de ahora en adelante, se hagan así los nuevos Siqueiros, siempre a partir de los hallazgos formales de un niño consentido, y de los retoques de un abuelo demasiado indulgente.

Ahora el maestro va a dedicarse a la escultura en un taller blanco, dentro de su casa burguesa y hogareña. Siqueiros ha abandonado desde hace mucho los óleos, las sanguinas, los pasteles, el temple y las aguadas, para entregarse definitivamente a toda clase de acrílicos, vinilitas, ducos, silicones, polivinilos, esterres, piroxilinas y toda clase de acetatos de celulosa y de gas butano, y de allí salen esos torbellinos que son como un ojo desmesurado y giratorio, esos rostros de bola de piedra, esos cigüeñales de barco prehistórico, el gran caballo de Cuauhtémoc contra el mito y esa mano agresiva del coronelazo que nos golpea los ojos con sus uñas manchadas de esmaltes. En resumidas cuentas, Siqueiros sabe a acetona.

Hablamos de política, pero nadie se atrevería a publicar lo que dijo Siqueiros. La pintura es un terreno menos pantanoso. El pintor habló de ella, quizá con menos entusiasmo y con menos énfasis que de la política...

PINTURA QUIMICA Y ELECTRICA EN NUEVA DELHI

—Voy a hacer un mural en la India, en el *Teatro Nuevo* de Delhi que todavía está en construcción. Yo propuse algunas modificaciones al vestíbulo que los jóvenes arquitectos aceptaron.

—¿Y cómo es la forma del mural, maestro?

—La idea general es igual a la del Hospital de la Raza. ¿No conoce usted, el

nuevo Hospital de la Raza? El mural es curvo, como una sección de huevo, pero más completa y mucho más grande.

—Me han dicho que usted quiere renovar la técnica muralista... hasta piensa hacer murales con placas de aluminio...

—Yo considero que los materiales tienen un valor determinante. Por ejemplo, la técnica muralista actual, a base de mosaíquitos unidos los unos a los otros, como usted ya lo sabe, nos conduce mentalmente a los murales y procesos muralistas bizantinos, o sea, al pasado. Con el aluminio pueden hacerse muchas cosas. El aluminio puede colorearse con procedimientos electrolíticos.

—¿Qué es eso?

—Procedimientos químicos y eléctricos. En vez de utilizar el fuego del horno, se utiliza el fuego eléctrico. Al aluminio puede dársele color y forma, y hasta volumen. ¿Cómo le explico, Elenita? Tradicionalmente, un mosaico se hace a base de pedazos pequeños de vidrios coloreados que luego se van colocando por secciones. Con el aluminio se pueden aplicar cabezas enteras, porciones enteras, dentro del horno. Además es un material que resiste a los rayos solares. La dificultad para todo esto, estriba en el retraso de México en esta materia. Usted debe saber que yo empleo materiales producidos con piroxilina, considerando que la extrema plasticidad de ésta le da el valor de un óleo superlativo. (La posibilidad de texturas o superficies lisas, rugosas, de voladuras, de transparencias, de combinaciones múltiples que dan estos materiales pictóricos producto de la química moderna, constituye un progreso de inmensa importancia frente a todos los procedimientos pictóricos del pasado.) Ahora, para el mural de Chapultepec estoy usando acrílicos. Representa todavía seis meses o siete de intenso trabajo... Una vez terminado, iré a la India donde permaneceré seis o siete meses. Tengo también, como usted debe saberlo, el proyecto de ir a Polonia, para pintar allá un mural de dos mil metros cuadrados de superficie; pero esto todavía no está absolutamente resuelto por cuestiones internas de Polonia...

—Pero, por ejemplo, cuando usted se va a pintar a otros países, ¿lleva ayudantes mexicanos, o hace trabajar a los artistas de otros países?

—En el caso de Polonia, como se trata de un mural enorme, me ayudarían veinticinco artistas de diferentes nacionalidades, pero naturalmente, la mayoría serían polacos. Entre mis proyectos, está hacer la prueba de trabajar en equipo... Cuando los trabajos son menos grandes, llevo a un grupo de ayudantes míos.

NUESTROS CRITICOS DE ARTE CON ANTEOJOS...

Los críticos de arte mexicano no tienen una base sólida. Se parecen demasiado a los críticos europeos, que son excesivamente líricos. Los grandes críticos de arte a través de la historia han sido escritores apasionados del movimiento de arte de su época, Baudelaire con los impresionistas, Apollinaire con los cubistas, Oscar Wilde con los pre-rafaelistas, Aragón con los surrealistas, y otros grandes críticos-escritores como Blaise Cendrars. Hoy, el defensor de nuestras tendencias en París, es también un escritor, Philippe Soupault, mientras que nosotros aquí en México no tenemos más que críticos con anteojos,

que es milagro que siquiera puedan ver los cuadros.

¿Se ha fijado usted, Elena, que todos llevan antiparras?

—Pero existe también Octavio Paz, que además de ser poeta y escritor ha escrito bastante sobre los pintores. ¿No ha leído usted lo que ha dicho sobre Tamayo, Juan Soriano, Pedro Coronel?

—Octavio Paz es una excepción. Es el más inteligente defensor del arte no figurativo.

—¿Qué es eso?

—Los yanquis han puesto de moda la expresión *non figurative* entre los pintores. Significa simplemente un arte que no tiene interés en la representación de la figura humana y de la figura de las cosas.

Octavio Paz escribe muy bien en defensa de su tendencia. También otro que lo hace bien es Carlos Mérida. Con Octavio Paz se puede discutir porque se trata de un hombre inteligente, y sobre todo de un hombre que sabe escuchar, además de ser un gran poeta. Creo que hay dos escritores críticos de arte en México: Octavio Paz, que defiende su tendencia o sea el arte abstracto, y José Revueltas, el arte realista. No son como los demás críticos que tienen un termómetro para aplicárselo a cada obra y medir los grados de calor que tiene. Además, y como ya se lo dije, nuestros actuales

críticos, de tan ciegos, a veces confunden el marco con el propio cuadro. Mire Elenita, el otro día, me encontré con un texto de Zolá, escrito hace noventa y tantos años, cuando la pintura todavía tenía dignidad y vivían Manet, Monet y Cezanne... Puede decirse que Zolá era el crítico de Cezanne, y en realidad, Cezanne es un realista... Mire usted qué textazo escribió Zolá: "El arte se ha fragmentado. Al despedazarse, el gran reino se ha repartido en pequeñas réplicas. Cada artista atrae un poco de público dándole los juguetes que desea. Así el arte se va convirtiendo en una gran confitería en donde hay dulces para todos los gustos. Los pintores no son sino mezquinos decoradores que trabajan en la ornamentación de nuestros horrendos departamentos modernos. Los mejores se vuelven anticuarios robando un poco de personalidad a algunos de los grandes maestros muertos. Esta multitud de decoradores pequeños burgueses hacen un ruido de los diablos. Cada uno tiene su pequeña teoría, cada uno quiere atraer clientes y vender. La gente va del uno al otro; hoy se divierte en chucherías de fulano y mañana admira las falsas energías de zutano. Y este comercio vergonzante, estas lisonjas y esta admiración de pacotilla, se hace en nombre de las sagradas leyes del arte.

"Luego vienen los críticos de arte que agregan aún mayor confusión al tumulto.



Autorretrato. Piroxilina sobre masonite

Los críticos de arte son concertistas, que, todos juntos, a la misma hora, tocan sus aires, escuchando cada uno a su propio instrumento en la espantosa algazara que producen. Podría señalar al que *cuida la frase* y se contenta con hacer de cada tela, la descripción más pintoresca posible; al que, ante una mujer tendida en un sofá, encuentra la oportunidad para un discurso radical y otros que, ante el cuadro, se afanan por componer versos y chistes. Pedro dice blanco y Pablo dice negro...

“Y el público, comprobando cuán poco se ponen de acuerdo en este mundo las personas que se arrojan la misión de guiarlo, se deja llevar por la más desterrillante risa”...

Mire usted Elenita, yo quiero decirle con toda franqueza que la pintura en el mundo se acabó con el Renacimiento y ya en el Renacimiento existían todos los factores de descomposición en el mundo.

TAMAYO Y SORIANO, TENDENCIA
SIN SALIDA, QUE AGONIZA

—¿Está usted en contra del arte abstracto?

—Toda mi discrepancia con Tamayo, que es un pintor extraordinariamente dotado, y en cierto sentido puede decirse lo mismo de Soriano, no es sobre su pintura, sino sobre el sistema que han escogido. Han entrado dentro de una tendencia que agoniza y que no tiene salida. Hay que restituírle a la pintura sus valores esenciales de arte integral. El arte ha caído, se ha minimizado y se ha convertido en una expresión fácil. Parece que la pintura es una recóndita expresión personal, y se han hecho a un lado todas las dificultades. Hay que volver a una gran artesanía moderna...

—Pero usted no quiere que los pintores vuelvan para atrás. Que regresen de pronto a los primitivos italianos... Los pintores modernos quieren ser descubridores, inventores...

—No se inventa nada en la pintura. Se suma, se agrega, se enriquece, y sin duda alguna, del arte llamado moderno, del arte de vanguardia quedará muy poco para sumar al arte mayor que ya se apunta en el mundo.

—Pero usted no puede decir, por ejemplo, que Picasso haya entrado dentro de una tendencia que agoniza y no tiene salida.

—No es Picasso quien agoniza, sino el método, el concepto artístico, en que opera Picasso. Dentro de ese método, de su método, Picasso sigue siendo el más ingenioso. El mal, pues, está en la base.

—Pero, ¿qué es para usted el arte de vanguardia?

—El arte de vanguardia no es producto de genio. Es producto de ingenio, de novedad rebuscada. Es en realidad un arte artificioso.

Para los impresionistas, los fauves, los futuristas, los cubistas, los expresionistas, los surrealistas, la pintura es un problema unilateral. Tanto por su teoría como por su práctica pretendieron resolver un problema múltiple, atacando una sola de sus facetas. Han sido especialistas. Por ejemplo, para los impresionistas, en pintura, lo importante es la vibración de la luz. Frente a esa tendencia, nosotros, los mexicanos hemos afirmado que lo fundamental es atacar y resolver el problema integral y no sólo una cara de ese problema. Para nosotros el problema, lo componen simultáneamente la vibración de la luz, el



Alegoría de la igualdad racial

espacio, el volumen, el movimiento, la expresión, el contenido, etc. En realidad nosotros los mexicanos somos los primitivos de una nueva era en la pintura, tan primitivos como lo pudieron haber sido los primeros cristianos; pero, independientemente hacemos un arte que está en su comienzo. Yo creo que los pintores abstractacionistas por iconoclastas son musulmano-protestantes.

—Y ¿los surrealistas, maestro?

—Los surrealistas dicen que la subconsciencia es más fuerte que la consciencia. ¿No es absurdo que dentro del surrealismo el sueño sea más bello que la vida vivida cuando el sueño no es más que una forma perturbada de la vida real? Hay que volver pues a la objetividad, al placer de lo existente.

—Pero para usted, ¿en qué consiste la objetividad, maestro?

—Objetividad para un pintor es la percepción de lo físico, esto es lo existente; la percepción de la materia, tersa o áspera, brillante u opaca. Absurdo resulta desechar la imagen del hombre, pues esta imagen es la nuestra propia, la materialización de nuestra existencia, y por allí, el medio para percibir la materialidad de todo lo existente, que es parte de nuestra vida misma.

No existe placer mayor para un artista que ese placer, el placer de la plasticidad de todo lo existente. Por otra parte, sin objetividad no hay lo que se llama subjetividad. La subjetividad es parte entonces de la objetividad. No existe sin ella. En el fondo de esta dialéctica materialista radica el centro de toda nuestra controversia con los partidarios de lo inmaterial. Nosotros nos preocupamos por la física. Ellos son *espiritistas*.

—Bueno, maestro, dejemos a un lado los *espiritistas* y hablemos de usted...

NO QUIERO QUE MIS FIGURAS
SEAN MONOTES

En este momento estoy yo en un período muy especial. Pienso que hasta hoy me he preocupado fundamentalmente por el espacio, por la forma, y naturalmente por el movimiento de la dinámica, el de la forma en el espacio. Mi deseo actual es revestir esa estructura, ese andamiaje y recubrirlo humanizándolo hasta donde sea posible con todos los movimientos psicológicos tanto individuales como colectivos.

Es decir, quiero producir sobre la base de una objetividad integral y no de una objetividad puramente estructural. Quiero que mis figuras sean vivas, que no sean monotes, que no sean monotes, sino seres verdaderos. Creo que mucha de la obra de nuestros grandes maestros, de la pintura mexicana (Orozco, Rivera, Mesa, Guerrero Galván) permanece dentro de un terreno ideográfico. Sus seres y sus objetos se anotan, no se hacen, eso quiero decir por ideográfico. Es todavía más, un lenguaje que una representación de profunda objetividad. Sería tonto suponer que los artistas figurativos del pasado agotaron ya la representación viva de lo existente. Hay un largo camino que recorrer en este sentido. Creo que los pintores llamados de vanguardia se aterrorizan ante este gran problema refugiándose por lo mismo en el espectro, en el fantasma de las cosas.

Usted cree que los pintores se refugian en el arte abstracto por no saber pintar la realidad mejor que sus antepasados... ¿Es eso el arte abstracto?, ¿un refugio?

—Arte purismo o abstractacionismo, es lo mismo. Por eso empleé el término de *vanguardismo* para envolverlos a todos. Yo creo que en el ambiente de México, entre las generaciones más jóvenes, no precisamente las intermedias, empieza a manifestarse ya un deseo de alejamiento de lo subjetivo, y eso, en mi concepto, lo conducirá muy lejos en un futuro próximo... ¿Usted ha oído hablar del último movimiento en Francia, Elenita, llamado *tachismo*?

—No. ¿De qué se trata?

—Viene de la palabra *taches*, o sea, manchas. El pintor manda que le coloquen varios botes de pintura en el suelo sin que él vea dónde están los colores. Esto se hace en un cuarto oscuro. Luego llega, mete un trapo en los botes, y lo arroja contra la tela. Después, y con las manos, les da más o menos forma a todas esas manchas de colores que se han formado sobre la tela...

—¡Ay, pero eso es idiotismo!...

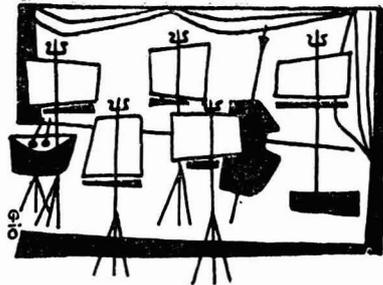
—Claro. Pero ellos creen que están pintando. Claro que el accidente existe en la pintura; pero, francamente, yo no creo en esa clase de accidentes; es simplemente un juego de idiotas. Lo he dicho ya al referirme a la obra artística de los niños. Ni los griegos, ni los prehispanicos de América, ni los artistas del Renacimiento, ni los artistas franceses del período neoclásico y romántico (Ingres, Delacroix) exaltaron la obra de los niños, de los diletantes y de los pre-profesionales, como manifestaciones de un valor absoluto, de la misma manera que no exaltaron el esfuerzo previo (dibujos, bocetos, etc.), de los mismos profesionales. Exentos de esnobismo, tenían el sentido profundo de lo profesional que corresponde a todos los períodos florecientes del arte. Fue el esnobismo de los formalistas de principios de siglo el primero en exaltar e idealizar esa producción, precisamente para justificar sus propias debilidades.

Que otros pintores vayan por el esmerado jardín de la belleza y que adornen sus cuadros con flores más o menos pasajeras; que otros tomen con escrúpulos las medidas de la gracia. Siqueiros no pinta flores ni se somete a las reglas de oro de la divina proporción. El pinta a manos llenas y libres, satisfecho de sí mismo, resonante como una campana de colores profundo.

M U S I C A

Por Jesús BAL Y GAY

LA MUSICA Y SUS CARAS



UNO, de joven, recibe y acepta como verdades inconcusas afirmaciones que más tarde, con la experiencia que traen los años, nos resultan rotundas falsedades o, cuando menos, verdades a medias. Al confrontarlas con la realidad parecen cambiar de fisonomía, dejar de ser ellas y, si no se desvanecen del todo, comenzar a ofrecer nuevas vertientes que tendremos que someter a examen como si se tratara de un nuevo fenómeno.

Una de esas afirmaciones, aceptadas en nuestra adolescencia y juventud y desbaratadas en nuestra madurez, es aquella de que la música es un lenguaje universal. La idea proviene seguramente del Romanticismo, la gran época de los sueños y la abundancia del corazón, pero también gran época de la razón en eclipse. ¿Por qué ha de ser la música un idioma universal? ¿Porque, al contrario de la literatura, no necesita de traducción para pasar de un país a otro? Entonces también la pintura, la escultura y la arquitectura serán idiomas universales. Pero dejemos esas artes en paz y meditemos sólo sobre el fenómeno musical.

Quien haya viajado un poco por el mundo, y aun el que no habiendo viajado, haya tenido curiosidad por leer algunos libros sobre música, se habrá sorprendido del abismo que separa la estimación de este musicólogo de la de aquel otro, así como del entusiasmo que hay en este país y la frialdad que se demuestra en el de más allá con respecto a determinado compositor, escuela o nación musical.

Y no se trata, ciertamente, de una cuestión de gustos, sino de una cuestión de comprensión. Hay hombres y pueblos enteros que no *entienden* la música nacida en países que no sean el suyo, o no tengan con él alguna afinidad. Podría alegarse que en tales casos lo que acontece no es que el idioma musical sea ininteligible, sino que lo expresado por él no interesa, o incluso, repugna a un determinado sector del mundo filarmónico. Si es así, de todos modos se desvanece el romántico sueño de que la música pueda hablar a todos los corazones o a todas las inteligencias.

Pero si controvertible resulta esa idea, no menos controvertible es la de considerar a la música como un lenguaje, y precisamente, por haber partido de ésta, el mundo se descarrió en aquélla.

Estamos en el terreno de las verdades a medias o en el de las verdades con dos caras o vertientes, lo cual equivale a decir que para meditar sobre ellas no basta con sentarnos a contemplarlas, sino que se hace necesario que discurramos en torno suyo. No son verdades situadas en un plano, sino verdades situadas en el espacio, verdades de tres dimensiones, y lo que en este momento vemos de ellas es precisamente lo que nos está ocultando su otra mitad, tan real e importante como ésta que ahora contemplamos.

La música puede ser —y es, en algunos casos— un lenguaje. Pero también puede ser una arquitectura o una pintura o una escultura, si el compositor busca, antes que la expresión de sus sentimientos, la revelación de una belleza de orden puramente sonoro. Y aun en el caso de que el compositor haya pretendido decir o cantar algo, siempre podremos considerar su obra desde este otro punto de vista, ya que aquello que ha querido decir o cantar no habría tenido valor artístico ninguno de no haberse sometido, más o menos, conscientemente a ciertas leyes estéticas, estrictamente musicales, leyes tectónicas que rigieron la depuración de los materiales y su justa ordenación.

Por no tener siempre presente esa realidad caen muchos en graves errores estimativos. La historia de la evolución de la melodía nos ofrece un asombroso mues-

lo que esas mismas obras significaron, al nacer y después, para su autor.

Pero dejemos a Stravinsky, que al fin y al cabo representa una situación extrema del fenómeno de la creación musical. Miremos hacia atrás, bastante atrás. Juan Sebastián Bach, por ejemplo. *El músico poeta* lo llamó Albert Schweitzer, y parece que con bastante razón cuando se recuerdan sus oratorios y cantatas, sus suites y partitas. Y, sin embargo, cuando recordamos la *Ofrenda musical* y *El arte de la fuga*, hay para dudar del acierto de Schweitzer al acuñar aquel epíteto. Porque lo que encontramos en esas dos obras monumentales no tiene nada del canto de un poeta y, en cambio, mucho de la tarea de un pintor o un arquitecto: problemas de construcción nacidos de la limitación libérrima del compositor a un reducidísimo material temático. Pero aún hay más de eso en Bach, y lo encontraremos oculto en las cantatas en los casos, bastante numerosos, de aplicación de una misma música a letras totalmente dispares. ¿Dónde queda, en tales casos, la idea de un Bach inspirado por la letra y dispuesto a hacerla reverberar con su música? A mi juicio, *El arte de la fuga* representa una paladina confesión de última hora: el músico, viendo que se le acaba la vida, se pone a hacer lo que en realidad fue lo único que le interesó durante toda su existencia, el planteamiento y la solución de problemas estrictamente musicales, y ahora lo hará sin tapujos, abiertamente, sin pensar en el qué dirán, trabajando sólo para sí mismo y la música.

Y vayamos aún más atrás, a los polifonistas del siglo xv. Tampoco para ellos era la música una lengua poética, sino toda una arquitectura sonora en la que ejercitar su sabiduría y su ingenio. Una misa o un motete se les presentaba como la coyuntura para plantearse a sí mismos los más difíciles problemas contrapuntísticos. Y sobre un *cantus firmus* cualquiera— el tema de alguna canción conocida o algún fragmento de canto llano— comenzaban a construir su edificio sonoro con una visión de conjunto realmente arquitectónica y una minucia de detalle digna de un miniaturista o un relojero. Si la música hubiera sido para ellos lo que para los románticos, lenguaje con que expresarse en cuanto hombres, habrían dese-



Stravinsky por Pierre Pasquier

trario de tales errores. Para sus contemporáneos, Beethoven careció de melodía; pero lo mismo se le dijo a Wagner en su época y más tarde a Debussy en la suya. En el fondo eso se debió a que se tomaba la música como un discurso o un poema, y si, como tal, resultaba ininteligible, se rechazaba, sin que aquellas buenas personas se tomaran el trabajo de plantear la radical cuestión ontológica. De haber pensado que la música podía ser una especie de arquitectura sonora, no habrían incurrido en tamaño error de apreciación.

En nuestros días y con respecto a un solo compositor, Stravinsky, se equivocaron reiteradamente críticos y aficionados, y todo por haber creído que la música era para él lo mismo que para ellos. Ahora, en estos últimos años, el caso se repite con un Stravinsky que se nos ha vuelto dodecafonista. Se hablará de impotencia, de una nueva piraeta, de quién sabe qué. Y nada de eso tiene sentido ni a nadie se le ocurriría si no fuera porque quienes así piensan y quienes así miden con *El pájaro de fuego* o *La consagración de la primavera* como módulos, no han comprendido



chado todos aquellos caprichos y sutilezas, porque habrían encontrado absurdo el pretender decir "te amo" o "Dios te salve", pongamos por caso, unas veces al derecho y otras al revés, unas veces dando su normal duración a cada sílaba y otras doblándola o disminuyéndola, que a todo eso equivalía lo que ellos hacían con el pensamiento o frase musical. Igualmente, puestos en ese plano, habrían encontrado absurdo el mezclar, por ejemplo, el pensamiento "Gloria in excelsis Deo" con la frase "Se j'ay la fase pale", pero la verdad es que la cosa les tuvo sin cuidado y mezclaron esas y muchas otras cosas sin el menor escrúpulo, hasta que el Concilio de Trento, con un pleno sentido moderno —no medieval— de la música, les dio el alto. Pero es que aquellos polifonistas, tan buenos cristianos como buenos músicos, construían sus misas como sus contemporáneos arquitectos las catedrales, a base de elementos específicos de sus artes respectivos, sin pretender decir nada, sino *eleva*r algo, la obra de sus manos, a la mayor gloria de Dios.

Y esa actitud de los polifonistas cuatrocenistas nos lleva de nuevo al caso Stravinsky. Es frecuente en la obra de este contemporáneo nuestro el empleo de temas ajenos, y no en el sentido ya conocido anteriormente de escribir variaciones sobre un tema dado. Stravinsky, cuando menos se piensa, en el curso de una composición, mete una frase que él no ha inventado. Podría haberlo hecho con un sentido de cita musical, pero no es así. Stravinsky defiende siempre la música de toda contaminación con las demás artes y no iba a recurrir de pronto a un procedimiento tan radicalmente literario como es el de la cita. No, lo que hace es aprovechar, porque viene bien en aquel lugar determinado, un elemento tectónico que encuentra listo. No importa de quién sea, sino cómo es, sus proporciones, su densidad musical, la afinidad de su perfil con el del lugar en que puede insertarse.

Para aquellas personas para quienes la música constituye un lenguaje, la música serial es —y tienen razón— un disparate. Porque no podríamos imaginar nada más imbécil que el deseo de decir algo y al mismo tiempo decirlo mutilando el léxico, destruyendo la sintaxis e innovando la ortografía. Cuando uno desea que le entiendan, trata de expresarse con la mayor claridad posible. Pero si consideramos la música como una realidad tectónica, perceptible por el oído, como la arquitectura es perceptible por la vista, entonces la música serial resulta plenamente legítima, tanto como la de los viejos polifonistas o la del Bach de las fugas. Y entonces podrá gustarnos o no, pero eso ya es otra cosa que nada tiene que ver con lo inteligible.

En resumen, el buen aficionado a la música deberá estar dispuesto a buscarle todas sus caras, no sea que deje de ver la que más importa. Cocteau dijo, hace ya bastantes años, que la música es el único arte que da vueltas en torno nuestro. En mi opinión mejor será no esperar de ella ese movimiento envolvente y disponernos nosotros a realizarlo en cambio en torno de ella, como hacemos al contemplar cabalmente una estatua o una catedral. Y así, cuando resulte que por el lado lenguaje no nos dice nada, seguramente descubriremos que por el lado de lo tectónico o plástico —v.lga. la metáfora— no lo dice todo.

E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

ULISES, de MARIO CAMERINI.

LOS TEMAS COMO ULISES son generalmente tratados por el cine de dos maneras. O bien los héroes dan palmadas en la espalda al emperador y le dicen algo así como "no te apures que aquí estoy yo" o bien, en un prurito de seriedad museográfica se saludan cogiéndose de los antebrazos y hablan como oficiales de la marina inglesa, haciendo comentarios sobre la gravedad de la situación histórica en el mundo occidental y la necesidad de salvaguardar la cultura clásica. No dejan en este caso (cada vez más frecuente) de recordar aquel melodrama en que declaraba un noble feudal: "nosotros, hombres en la Edad Media..."

Aquí *Ulises* se apunta un tanto a su favor. No cae ni en lo uno ni en lo otro. Claro está que no hay que pedirle Homero. Le falta el soplo del espíritu, la creación épica —por mínima que fuera; no pedíamos más. Y sólo encontramos una obra concienzuda, seria, discreta en la mejor acepción de esta palabra. Una especie de tesis de maestría hecha con un gusto equilibrado a fuerza de evitar todo posible tropiezo (que es donde precisamente puede revelarse el talento, liberarse la creación, surgir la imagen verdaderamente grande). No, grande no hay nada, ni siquiera el aire y cielo mediterráneos que debieran presidir toda la obra y que aquí —paradójicamente— se han encerrado, limitado, coartado en una continuidad de encuadres que piden espacio a gritos. Pero tampoco hay nada pequeño, todo está a la escala de una aventura humana (una aventura mucho más virgiliana que homérica). No se pueden subrayar fallos verdaderos de detalle. Un gran cuidado se muestra en toda la ejecución. La película *cumple* decorosa y limpiamente su función. El fallo está en el conjunto.

De todo esto emerge sin embargo una curiosa cualidad: un cierto realismo bru-

tal y hasta desagradable (las escenas con Polifemo, la matanza de los pretendientes) que reproduce algo de la obra helénica. No creo que este valor sea voluntario (de serlo, Camerini hubiera demostrado algo más en el resto de la realización) sino más bien una influencia de un determinado estilo cinematográfico moderno y una concesión a los reflejos de esta misma tendencia en el público de hoy. Sin embargo —y otra vez paradójicamente— esta influencia y esta concesión convergen con una vena homérica (extraordinario conjuntor de vuelo lírico y seco, desgarrador realismo) que brota, gratificadora y sorprendente, en medio de las escenas más ayunas de su espíritu.

Camerini ha huido de Ulises, refugiándose constantemente —en un oscuro símbolo edipiano— en el más seguro y menos arduo regazo de Penélope, encerrándose en alcobas de espera y en *two shots* lo más lejanos posibles del amplio bramido heroico del mar *polisonoro*, y de la infinita voz del genio ciego.

Pero no seamos demasiado exigentes; ha huido con un cierto decoro que en el cine *histórico* de superproducción, colores y pantalla ancha de hoy merece relativo respeto. Y aun nos ha regalado un par de secuencias de corte (la fabricación del vino —o simple jugo de uva— y la matanza de los pretendientes) que llevan en sí muchas cualidades de buen cine. Al borde de la montaña, no ha subido, pero al borde del abismo tampoco se ha despedido.

LA MENTIRA MALDITA (*Sweet smell of success*), de ALEXANDER MACKENDRICK.

La huella del McCarthysmo parece haber ocasionado una intensa reacción en algunos círculos norteamericanos. Entre ellos se cuentan los productores independientes de Hollywood que después de *Un*



Ulises— "una especie de tesis de maestría hecha con un gusto equilibrado"

rosto en la muchedumbre nos ofrecen ahora esta *Mentira maldita*. El tema es similar: el desproporcionado poder que pueden alcanzar determinados individuos sobre la masa del pueblo por medio de los modernos sistemas de comunicación e información (radio, prensa, televisión). La tendencia similar: un grito de alarma ante el peligro de un tal poder. El personaje distinto: allí era un folklórico artista heredero de la tradición de Will Rogers, aquí un columnista de una cadena de periódicos directamente emparentado con los Walter Winchell, Leonard Lyons y Earl Wilsons.

Sobre este tema central —adornado de ricos elementos secundarios— el inglés Mackendrick construye una obra extraordinariamente apretada, compacta, llena de implacable rigor temático y formal. Su visión de cierto mundo neoyorkino es verdaderamente admirable, y profundiza desde el primer momento en una maraña hormigueante de personalidades, situaciones, actitudes, fríos sentimientos y engranajes de relaciones individuales que se realizan en la pantalla con una fuerza estremecedora y una despiadada lucidez.

Esta perfecta elaboración —a la vez matemática y oscilante— es contrapunteada en una magnífica elección por el descarnado ritmo de un jazz *cool* de enmarañada pseudo-intelectualidad que es el más acabado símbolo de ese mundo en que la listeza reemplaza a la inteligencia y el brillo al calor humano.

Todo ello se desarrolla en un *crescendo* que culmina en la espléndida escena, cargada de cinismo y abyección, en que el columnista ofrece su columna al joven ambicioso. Sigue aún la tónica hasta el encuentro de este último con la hermana del columnista... pero a partir de aquí la película se derrumba. Sobre las premisas crueles, angustiosas, se sobrepone una conclusión ajena. Lo *social* se resuelve —y disuelve— en *personal*. No llega la obra a sus inexorables conclusiones, sino que por una puerta lateral se escapan el autor (Clifford Odets) y el realizador (Mackendrick) que inexplicablemente se presta a esta decepcionante evasión. Y el choque es aún más fuerte por lo grande que había sido la promesa de no rehuir ningún tema, de no soslayar ninguna lucidez, cosa que hasta un cuarto de hora antes del fin está plenamente lograda.

Claro que —retroactivamente— queda algo, queda mucho, y que la crítica de cierto despotismo del mundo norteamericano contemporáneo no logra ser borrado de ojos y mente por este inexcusable final. Pero es lástima que después de haber planteado sin concesiones un problema tan general, tan agudo y tan actual se le resuelva en el plano de la intimidad individual más estrecha y limitada.

Es necesario finalmente rendir justo homenaje a los actores (¿o a la dirección de actores?). Hay en el cine dos Burt Lancaster. El uno desarrolla su físico de hombre elemental *miquelangeliano* en un juego de presencia bruta y alegre actividad (*El corsario rojo*, *Veracruz*, *Apache*, *Trapezio*, *La rosa tatuada*, etc.). El otro, en una especie de *puritanismo* histriónico rehúsa la facilidad física y concentra una frenada energía en papeles aparencialmente opuestos (*Come Back Little Sheba*, *Duelo de titanes*, etc.) Este es el Lancaster de *La mentira maldita* (de la cual es además productor, con Hecht y Hill) y su interpretación es excelente.



"hay en el cine dos Burt Lancaster"

Otra interpretación verdaderamente excelente es la de Tony Curtis. Pero no sabemos aún si es que realmente tiene miga y no la había enseñado hasta ahora o si Mackendrick es un prodigioso director de actores (cosa que tiende a confirmar la buena actuación de otro personaje hasta ahora bastante flojo: el guitarrista). Habrá que ver a Curtis de nuevo para juzgar. (De todos modos no puede uno dejar de pensar lo que hubiera hecho Anthony Franciosa con este papel.)

En el caso de Susan Harrison parece más bien lo contrario y que debajo de ese rostro fino y sensible se oculta un auténtico talento de actriz.

Generalmente los personajes secundarios de las películas norteamericanas son muy buenos. Aquí se llega a más, y cada uno logra realizar una auténtica creación por breves que sean los momentos en que está en escena.

DUELO DE TITANES (*Gunfight at O. K. Corral*), de JOHN STURGES.

Casi todo *western* importante toma su tema de la realidad. En este caso tanto los personajes como la trama ya tienen antecedentes cinematográficos. El célebre sheriff Wyatt Earp ha sido protagonizado por Erroll Flynn en *Dodge City*, de Michael Curtiz (1939) y por Henry Fonda en *My Darling Clementine*, de John Ford (1946). En esta última película aparecía también el no menos célebre tahir Doc Holliday bajo los rasgos de Víctor Mature en una de sus muy pocas buenas interpretaciones.

En cuanto a la historia, ésta tiene un claro antecedente en el propio *My Darling Clementine*. Se trata de la extraña alianza y amistad de dos hombres radicalmente opuestos e igualmente excepcionales: el más respetado y legalista sheriff del Oeste y uno de los tahures más temidos y con más numerosos antecedentes criminales. Se trata también, y finalmente, de la batalla que sostuvieron en el O. K. Corral de Tombstone, Arizona, este sheriff (Wyatt Earp), sus dos hermanos y el tahir (Doc Holliday) contra Ike y Billy Clanton, secundados por Frank y Tom Mc Lowery, el 26 de octubre de 1881.

John Sturges ha centrado su atención sobre las relaciones de los dos protagonistas. Al parecer fascinado, da innume-

rables vueltas a su alrededor en un intento de lograr penetrar el íntimo misterio de esta amistad y conseguir su expresión adecuada. Pero falla. Y este intento casi flaubertiano, al no lograr su propósito, desequilibra toda la película y le hace perder su contacto con el elemento trágico esencial en todo gran *western*. No notamos en ningún momento ese *destino*, ese peso de fatalidad, de *convergencia* del hombre y su hora decisiva que es la base de toda obra de este género. En su infructuosa perquisición Sturges deja que lo *arbitrario* domine. Y cuando lo arbitrario toma el rostro de Jo van Fleet (especie de grotesca caricatura femenina de los hombres-clave del destino en las películas de Marcel Carné) todo ello se vuelve francamente intolerable.

Y así como le falta este hilo de unión entre lo *irremisible* y el héroe, a Sturges le falta también espacio, soplo, aliento epopéyico que pudiera compensar la ausencia del elemento anterior. De no lograr un *High Noon* o un *Shane*, hubiera debido lograr algo a lo *Red River*. Pero no, Sturges estancado en su infructuosa perquisición doméstica, abandona los grandes temas del *western* y nos abandona a nosotros mismos.

Kirk Douglas y Burt Lancaster (Doc Holliday y Wyatt Earp) hacen un verdadero esfuerzo por emerger de este marasmo. Faltándoles ese contacto con el destino que el director no supo darles, ellos tratan de reemplazarlo por una cierta cohesión interior, por la realización individual de una *personalidad*. Pero dos monólogos no forman un diálogo, y mucho menos una estructura trágica.

Lo mejor de la película es sin duda la batalla final, ejercicio táctico, estratégico y lleno de contenido desbordamiento que se libera poco a poco. Sin embargo tampoco esta secuencia convence plenamente. Y es que el realizador —quizás por haber gastado su mejor pólvora en fallidas salvvas a lo largo de la película— resuelve algunas situaciones de modo demasiado liberal, casi indiferente ya.

Es inútil que adorne la pelea con la intervención del famoso pistolero tejano Johnny Ringo que nunca tomó parte en la batalla del O. K. Corral. Es inútil que le plagie a John Ford la magnífica escena de la espantada de los caballos hacia el final de la batalla. Sturges ha fallado desde el principio y algo le falla también al final.

Apenas un gran *western* al año nos regala Hollywood. Y parece que debemos esperar otro más para reunirnos nuevamente, en la calle central de un pueblo del Oeste, con nuestra deseada, familiar y necesaria mitología.

NOTAS SOBRE OTRAS PELICULAS.

LA CASA DE LOS NUMEROS (*House of numbers*), de RUSSELL ROUSE.

Esta es una película de clase B (o C) de las que Russell Rouse despacha casi mensualmente en la producción económica hollywoodiense. Lo que resulta inconcebible es que haya habido algún crítico que la compare —y en cierta forma a su favor— con la maravillosa obra que es *Un condenado a muerte se escapa*. Quizás se trate de una nueva forma de aproximación al comentario cinematográfico, llena de promesas. Sería interesante ver qué resulta de un cotejo similar de Hamlet y de Viruta y Capulina.

LIBROS

CARTA ABIERTA A CARLOS FUENTES A PROPOSITO DE SU PRIMERA NOVELA *

Ante todo, una palinodia. Muy sincera y muy satisfecha, por cierto. Algunos fragmentos de tu libro, publicados aisladamente, me habían desconcertado. No sólo me provocaban dudas; también disgusto. Acaso más: rechazo. Ciertos pasajes aparecidos en *Novedades* (situaciones de la "carrera" de Norma Larragoiti; "escenas" en Acapulco) consiguieron que mi fe en ti se tambaleara. Llegué a añorar los cuentos primerizos de *Los días enmascarados*. Testigos hay de todo lo que dije para desfogar lo que se iba convirtiendo en franca desilusión. Al leer por fin tu libro —me pesa que la falta de tiempo me haya sujetado a una sola lectura demasiado rápida—, veo, compruebo, que me había equivocado. Y me alegro. Pero quizá tuviste un poco la culpa de mi impresión inicial: es peligroso desmembrar una novela (¿por afán de publicación?). Dejemos, sin embargo, ese "pecado" contra ti mismo. Como te digo, lo que importa ahora es *ver, comprobar*, que lo que *parecía* superficial y mal compuesto, *tiene* un valor y un lugar precisos en el cuerpo de la obra.

Y vamos a lo que te interesa. No pienso entrar en el análisis del tema escogido. Tú sabes más de él que yo. Sólo me ocuparé de la novela como tal y del modo estructural y expresivo que has utilizado. Creo que, en general, la obra está bien trabada, que los personajes "funcionan" por sí. Aun esos misteriosos Ixca y Teódula, tras cuya calidad aparente de seres humanos se advierte algo muy especial: supervivencia de algo remoto, presente y olvidado que pugna por abrirse paso. Siendo ambos personajes casi fantásticos, son, sin embargo, el hilo de Ariadna que toma la figura del laberinto para desatarlo. Y ambos son, también, los personajes más tuyos.

No me satisface tanto, en cambio, el procedimiento reiterativo con el que desnudas historias y conciencias. Hacia la mitad del libro ya sabemos qué va a ocurrir cuando Ixca Cienfuegos se presenta ante un personaje o golpea a su puerta: un diálogo o un monólogo entrecortado, exterior, y un largo monólogo interior. Tampoco me convencen demasiado, por su estrecha semejanza y su proximidad excesiva, las dos últimas páginas de "Rodrigo Pola [1954]" y todo el capítulo final. Quizá la larga enumeración divergente y un poco —e intencionadamente— caótica de "La región más transparente del aire" bastaba por sí sola, única y sola, para producir el efecto buscado sin necesidad de ese "prologuillo" formal de las dos páginas anteriores.

Y algunas observaciones al estilo. Te afanas demasiado por lograr imágenes. A veces aciertas, y el pasaje donde aparecen se fortalece con ellas; otras, son francamente innecesarias; en otras, por fin, se te va la mano. Vaya un ejemplo de

estas últimas. Rodrigo Robles está contando a Ixca su pasado de revolucionario y en un momento le dice: "Las piernas, como que se vuelven *tensas de corcel*" (p. 100). ¿No te parece que en semejante contexto ni la amígen ni la palabra *corcel* eran las más convenientes? Como Machado y como Cervantes, creo que la llaneza de expresión —la llaneza bien entendida— es la fuente verdadera de la belleza vigorosa.

Fuera de las imágenes, tienen también ciertas inseguridades de lenguaje. *Inseguridades*, que no audacias. ¡Cuidado con las correlaciones de tiempos! ¡Cuidado, sobre todo, si en determinados momentos pretendes hablar en español y no en dialecto! Además, cuando se pretende copiar el habla de otros, hay que andarse con pies de plomo. Has vivido algunos años en Buenos Aires y yo, más de treinta. Estoy segura de que ni tú ni yo hemos oído jamás construcciones en que la palabra *ché* (casi pronombre ya) se utilice para dirigirse a una persona plural: "Ché, qué gran laguna en sus culturas" (p. 38). A un argentino la tal oración sólo le producirá un convulsivo ataque de risa (el mismo que le provocan los "gauchos" a la norteamericana) y un juicio poco piadoso que podría reducirse a: "¿Para qué se mete en esas honduras?". Si para trazar tu novela has recurrido con frecuencia al documento que te ofrecía la realidad, ¿por qué no recurrir también al refrescamiento de ciertos recuerdos lingüísticos? Pero si te proponías incorporar libremente expresiones de otros países —no sé si el *bochincheros* ("revoltosos") de la p. 401 tiene esa intención, pues parece que en algunas regiones de México se ha usado con ese sentido—, la cosa debió ser más explícita. No creo que hayas buscado algo parecido a la lengua que Valle-Inclán utilizó en *Tirano Banderas*.

De vez en cuando, como pausas a la dureza o al sarcasmo con que trazas tus cuadros, hay situaciones y pasajes *casi* tiernos. Cuidado, también. Esa ternura o esa emoción estuvieron muy cerca del despenadero. No se precipitaron, es verdad; pero poco les faltó. Bien sabes que la sensibilidad es uno de los grandes escollos con que tropiezan los escritores de Hispanoamérica.

Nada más encuentro a través de una lectura que, repito, fue apresurada. Quizás la relectura me depare alguno que otro hallazgo que te interese. Fuera, pues, de lo señalado, tu novela me parece buena.

Siquiera es una novela, no un guión cinematográfico. Y sobrepasará cómodamente las fronteras de México para ocupar un sitio destacado en todos los países de habla española. Pero aún puedes dar más. Que ese *más* se cumpla; que no se quede en anuncio y en promesa. Con esto acaban mis elogios. Otros te echarán el in-cienso. Ojalá no te maree. Ojalá adviertas que los prosternados ante la nueva deidad literaria suelen ocultar una sonrisa socarrona contra el suelo.

E. S. SPERATTI PIÑERO

DOMINGO F. SARMIENTO, *Facundo*. Nuestros Clásicos. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1957. 283 pp.

A Emma Susana Speratti Piñero se le ha encomendado la presentación de Domingo F. Sarmiento. El prólogo nos anticipa de manera feliz el goce de *Facundo*.

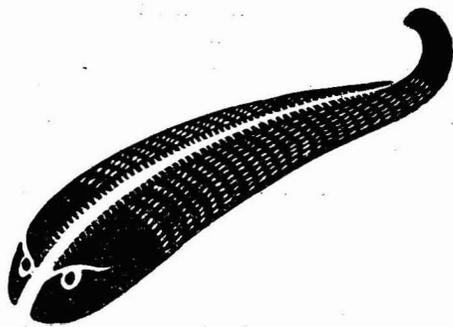
Sarmiento (1811-1888) fue desterrado por la tiranía de Rosas a Chile. Allí escribió varios libros contra el tirano, entre ellos se encuentra *Facundo*, alto ejemplo de cómo el escritor puede estar al servicio de una causa sin perder la categoría artística.

Sarmiento llegó a ocupar elevados cargos públicos; pero su actividad literaria no se vio opacada completamente por la política.

Los estudios sociológicos, las descripciones de la época, los puntos de vista y los ideales del autor, son los elementos que forman el interesante cuadro histórico en el que campea el gaucho malo Facundo Quiroga, prototipo del caudillo bárbaro de los llanos argentinos. *Facundo* (1845), singular biografía, no se ajusta a los límites del género. Es difícil que una novela posea un personaje tan novelesco, y la realidad un hombre más vivido.

Sarmiento supo usar la anécdota, en sí de tan dudoso valor histórico, con sabiduría; aprovechó la fuerza dramática que encierra la tradición para explicar y convencer. *Facundo* no constituye un drama sentimental, en él no hay sitio para lo superfluo, es una tragedia de tipo shakespeariano en la que están en juego los valores de la civilización. Muestra la lucha sin cuartel de la barbarie contra la cultura, del llano contra la ciudad, de la tiranía contra la democracia. Pero Sarmiento no nos cansa con descripciones de horrores, como artista conoce los límites del arte. Las corrientes de sangre se evaporan, en su lugar aparecen los inmensos ríos americanos (grandes escritores sintieron la misma pasión por el agua: Melville, Conrad), por los cuales debe remontar la cultura europea que vencerá el desierto. Dondequiera que brota la violencia hay salvajismo, y donde reina éste la selva vuelve a reclamar sus derechos: a los pocos años de gobernar Facundo desaparecieron los campos de pastoreo y el tigre regresó a sus antiguos dominios. Esta biografía, salvo algunos aspectos secundarios, no ha perdido vigencia; los tiranos se encargan de dársela. Aun cuando no peligrara la democracia, esta leyenda de horrores por el solo mérito literario sería digna de tomarse en cuenta. Han acusado al clásico argentino, como a otros grandes escritores, de retórico y precipitado. Cargos innegables, y a pesar de ellos *Facundo* logra la eficacia, cualidad máxima de la literatura.

C. V.



* Carlos Fuentes, *La región más transparente*. Fondo de Cultura Económica. México, 1958, (Letras Mexicanas, 38).

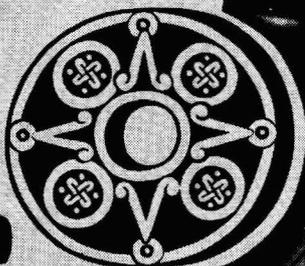


Una su destino
al poder adivino de los
Yajalones
y gane el 5 de mayo
10 MILLONES

- 1 PREMIO DE 10 MILLONES
- 1 PREMIO DE 3 MILLONES
- 1 PREMIO DE MEDIO MILLON
- 3 PREMIOS DE \$ 100,000⁰⁰
- 8 PREMIOS DE 50,000⁰⁰
- 12 PREMIOS DE 25,000⁰⁰
- 25 PREMIOS DE 10,000⁰⁰
- 382 PREMIOS DE 5,000⁰⁰

MAS APROXIMACIONES Y TERMINACIONES

2 Reintegros



MILLONES

MIL PESOS ENTERO

CINCUENTA PESOS VIGESIMO

LOTERIA NACIONAL

20/5/54



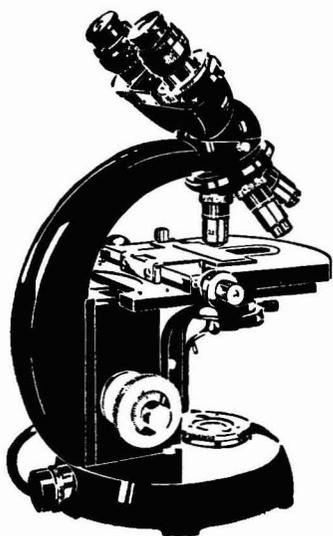
XELA

830 Kcs

**BUENA MUSICA
EN MEXICO**

**CARL
ZEISS**

MICROSCOPIOS



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

CASA A. SCHULTZ, S. A.

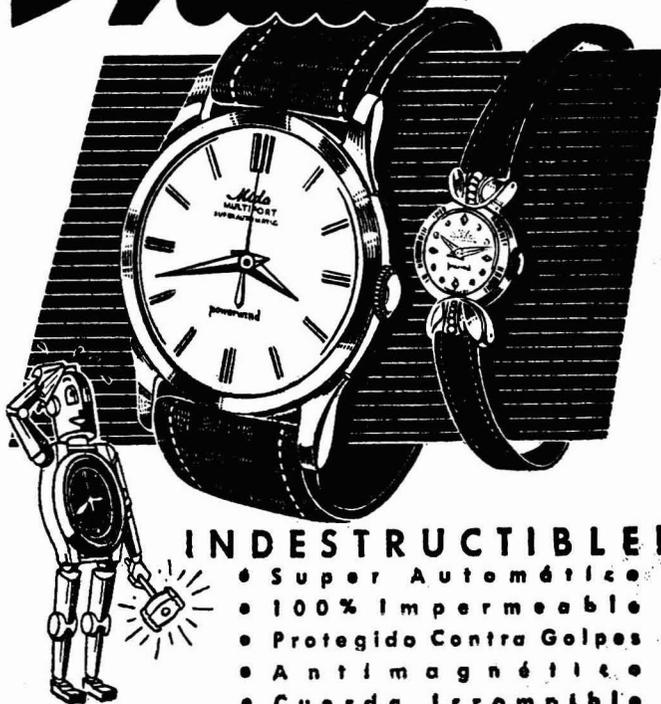
Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

México, D. F.

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.



UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

La Revista
**UNIVERSIDAD
DE MEXICO**

se encuentra
a la venta
en las librerías,
expedios
de publicaciones,
galerías de arte,
Ciudad
Universitaria
y en las 3 tiendas
Sanborns Hnos.



¡VIVA MOMENTOS DE INTENSO DRAMATISMO!

LEYENDO EL

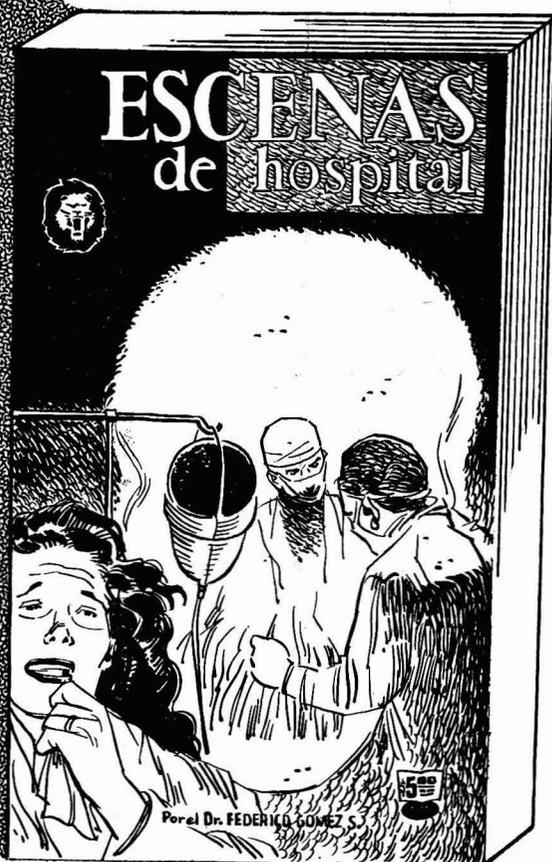
Populibro

LA PRENSA

¡ADQUIERA hoy mismo este POPULIBRO, que lo transportará en IMAGINACION hacia las salas del ¡HOSPITAL INFANTIL!

¡CONOZCA el sufrimiento íntimo de un MEDICO, cuando ve perderse la ESPERANZA de SALVAR la vida de su ENFERMO!

¡COMPRE el POPULIBRO LA PRENSA, "ESCENAS DE HOSPITAL", escrito por el doctor Federico Gómez S., director del Hospital Infantil.



¡CONVIVA la angustia de las enfermeras, cuando queda, entre sus amorosos brazos, el cuerpecito INERTE de un PEQUEÑO!... Leyendo el POPULIBRO "ESCENAS DE HOSPITAL". ¡Se vende en TODAS PARTES!... y... ¡cuesta sólo \$ 5.00!...



Editora de Periódicos, S.C.L.





Si usted tiene un aparato con frecuencia modulada ¡Esto le interesa!

Llámenos al 12-87-53. Denos su nombre y dirección y a vuelta de correo recibirá completamente gratis, nuestra programación mensual de música selecta que transmitiremos diariamente a través de los 100.5 megaciclos de XEOYFM, una creación más de Radio MIL.

Todos nuestros suscriptores recibirán en breve, por medio de nuestros micrófonos, la noticia de valiosos regalos.

JUAN COMAS, 1958. *La educación ante la discriminación racial*. Suplemento del Seminario de Problemas Científicos y Filosóficos, N° 5. Segunda serie, pp. S-5-82 a S5-137. Universidad Nacional Autónoma de México.

Es interesante señalar que el original fue preparado a instancia de la Unesco, con el propósito de que maestros y educadores en general contasen con elementos en los que se pudiesen basar para difundir y ejemplificar que no existen razones biológicas científicamente serias que apoyen las creencias sobre discriminación racial más o menos difundidas en algunas regiones. El original del doctor Comas fue acogido por los especialistas que lo vieron de la manera más favorable, pero la Unesco no consideró que su publicación, después de todo, era "conveniente", opinando, pensamos, que el texto, aunque irreprochable, era demasiado claro. Es muy grato que haya tenido acogida entre las publicaciones de la Universidad.

En las 52 páginas de que se compone el trabajo, analiza el doctor Comas la génesis de los prejuicios, que lleva a los individuos a establecer jerarquías erróneas, indicando que uno de los factores decisivos por parte del educador será su propia actitud. Examina los factores psicológicos y culturales que fomentan los prejuicios raciales indicando que hay que irlos deshaciendo lentamente, ya que un ataque brusco del problema puede ser contraproducente. Sin que intentemos justificar, sí encontramos aquí frases que nos hacen comprender la campaña lenta, aunque progresiva, que en contra de la discriminación de negros se sigue aparentemente en Estados Unidos. Se extiende, sobre todo, el autor en los prejuicios de tipo biológico o "racial", demostrando teóricamente y en muchos ejemplos que, aunque hay variedades físicas, éstos no implican para nada "superioridad" o "inferioridad" congénitas. En inciso aparte proporciona sugerencias para luchar contra los conceptos de "superioridad" o "inferioridad".

Señala que en nuestro continente la discriminación racial motivó la discriminación económica que todavía hoy mantiene a sectores de población en un plano de dependencia, explotación e ignorancia que debe dejar de existir.

En bibliografía seleccionada se complementan las obras citadas en el texto.

Es un trabajo conciso y bien dirigido que cumple ampliamente el propósito que se propone.

S. G. T.

FRANCISCO LARROYO, *Vida y profesión del pedagogo*. Ediciones Filosofía y Letras, N° 22. Imprenta Universitaria. México, 1958. 115 pp.

Este libro trata de la ciencia pedagógica, de su trascendencia social, de su desarrollo histórico y de su perfeccionamiento en un futuro próximo, considerada en sus más relevantes perfiles humanos.

Después de haber definido al maestro como un hombre del tipo "social"; después de analizar los factores de su vocación y las condiciones que debe reunir para realizarla; ya que fijó, en fin, las tremendas responsabilidades del pedagogo ante el educando, ante la familia y la

comunidad, el autor se declara partidario de la reforma de los estudios de pedagogía en la Facultad de Filosofía y Letras.

Según el reglamento que contiene la reforma de estos estudios, existen dos niveles: el nivel de la Maestría y el nivel del Doctorado en pedagogía. Y examinando substancialmente ambos niveles, Francisco Larroyo da al final con un intrincado problema: para formar especialistas, es necesario contar de antemano con especialistas; y en México no hay un cuerpo de doctores en pedagogía. ¿Cómo entonces, será posible la formación de doctores en pedagogía?

La única solución es ésta: alguna vez tenía que empezarse. Evidentemente. Se trata, pues, de "convertir a la Facultad de Filosofía y Letras en un taller de investigación, en una fábrica de invenciones". Sólo de este modo podrá acometerse, y ahora mejor que mañana, la empresa que tanto importa llevar al cabo.

A. B. N.

JORGE L. TAMAYO, *Epistolario de Benito Juárez*. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 638 pp.

Con motivo del centenario de la Constitución de 1857, el Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas,



S. A., patrocinó la edición de este *Epistolario*. Libro que representa, a la vez que un tributo de lealtad a la memoria del Benemérito de las Américas, un meritorio esfuerzo encaminado a divulgar aspectos de la personalidad de Juárez que no son muy conocidos, y los cuales, se supone, en ninguna parte pueden aparecer mejor delineados que en sus cartas privadas.

Trabajo hecho con empeñoso cuidado, la mayor dificultad de este libro debió de consistir, más que en hallar los textos de que consta, en seleccionar los más significativos. Solamente el archivo de Juárez cuenta con 12,172 documentos. Y las cartas que aquí se publican no provienen sólo de este archivo. Sin embargo, no parece que su lectura pudiera dar por resultado una revisión de la personalidad del gran hombre.

Es verdad que si las cartas de Juárez lo muestran inflexible y austero en asuntos de interés para la patria, en cambio, lo presentan afectuoso con los amigos y tierno para las personas de la familia. Pero bien mirado esto no debe extrañar a nadie. Porque Juárez era impasible, pero no imposible. Y hubiera sido humanamente imposible un hombre que en todos los momentos de su vida se mantuviera en la actitud hermética bajo la cual lo concibe el sentimiento popular.

A. B. N.

FRANCISCO LARROYO, *La filosofía americana, su razón y su sinrazón de ser*. Universidad Nacional Autónoma de México. México, 1958. 319 pp.

Una visión crítica de la filosofía en América y de la filosofía *Sub Specie Americae*, es lo que nos ofrece en éste, su más reciente libro, el doctor Francisco Larroyo. Al lado de quienes se han ocupado desde los más diversos puntos de vista del tema de la filosofía americana, surge ahora el pensamiento crítico de Larroyo, quien con un enfoque rigurosamente lógico y metódico se plantea en forma de problema lo que llama *razón y sinrazón* de la filosofía americana. Cinco grandes capítulos dan estructura a su libro. A través de ellos, el autor, como lo confiesa ya en su *Proemio*, ha intervenido en un diálogo extremadamente interesante. De hecho ha caído en lo que él llama "un peligro": al reflexionar sobre la filosofía americana, sus tipos históricos, la historiografía americana y la filosofía de la historia de América, se ha convertido en un auténtico americanista.

Con el rigor y la precisión características del pensamiento de Larroyo, comienza por plantearse lo que constituye el problema principal: al hablar de una filosofía americana, ¿simplemente se está tratando de los aportes de América a la filosofía, "de parecida manera como se habla de una filosofía alemana, francesa, etc.?", ¿o se trata más bien de una temática relacionada primordial, si no es que exclusivamente con los hombres de América? ¿Se trata, según la acertada expresión de Larroyo, de una filosofía *Sub Specie Americae*?

En busca de una respuesta, pasa revista el autor a las diversas formas y temas de la filosofía americana: la filosofía americanista, la filosofía de la raza cósmica de Vasconcelos, el pensamiento de lengua española, la filosofía americana como mística de la tierra, etc. Después de examinar con algún detenimiento dichas formas de filosofía americana, presenta Larroyo lo que él llama diversos tipos históricos de filosofar en América. El *tipo histórico*, como él mismo lo dice, "no es algo abstracto, algo así como los filosofemas que en la historia de las ideas se producen y reproducen". Se trata de "filósofos de carne y hueso, insertados en una circunstancia vital, atraídos por peculiares cuestiones". Ellos son quienes protagonizan los tipos históricos. Partiendo del descubrimiento de América, muestra Larroyo diversos tipos de filosofar hasta llegar a la época actual. Al presente, usando sus palabras, nos encontramos en lo que puede llamarse "etapa de la normalidad filosófica".

En el capítulo III, "Precisiones críticas", es en el que Larroyo expone su propio punto de vista. Ante todo, "puede hablarse de una filosofía americana, como función o forma de vida teórica de hombres de América". Todavía más, "es lícito aceptar una filosofía americana a título de una peculiar realidad histórica, típica de ejercer la filosofía en América". Es posible además, como es obvio, la existencia de un aporte creador de Iberoamérica a la filosofía universal. Finalmente, existe ya y es particularmente interesante, la presencia de una reflexión filosófica sobre la historia de América. Ta-

les son los diversos sentidos en los que ve Larroyo *la razón* de la filosofía americana.

Particularmente este último punto, al que dedica el autor los capítulos IV y V de su libro: "La historiografía americana" y "La filosofía de la historia de América", son a sus ojos el campo en el que de modo más interesante y amplio tiene sentido la existencia de una filosofía sobre América y sobre diversas instituciones culturales florecidas en nuestro Continente. Sumamente interesante resulta la consideración que hace Larroyo sobre la influencia ejercida por los historiadores y cronistas que durante el siglo XVI escribieron acerca de las culturas indígenas del Nuevo Mundo. Con ellos se inició el método etnográfico de historiar. En realidad el modo como escribieron su historia, observando y contemplando la realidad vino a constituir una nueva tendencia que influyó de hecho en la historiografía europea de la época. En la actualidad entre las diversas formas de historiografía de América, señala Larroyo la de aquellos que tratan de comprender el pasado intentando una reconstrucción "desde dentro". Por lo que a México se refiere señala como ejemplos de esta forma de historiografía los trabajos de Edmundo O'Gorman, Justino Fernández, Ortega y Medina, Angel Ma. Garibay K., Paul Kirchhoff, etc.

Numerosos son los problemas, netamente americanos, a que da origen la reflexión filosófica sobre la historia de América. Temas como el de la idea del descubrimiento de América, la invención de América, que han constituido el objeto de la reflexión de Edmundo O'Gorman, la exégesis de América, llevada a cabo por Alfonso Reyes, lo que llama Larroyo profecía y expresión de América de Henríquez Ureña, constituyen sólo algunos ejemplos de esa forma de filosofía sobre la historia de América. Muchos otros problemas podrían mencionarse, de acuerdo con el pensamiento presentado por Larroyo. Sin embargo, parece que son suficientes los ya citados.

En resumen, puede afirmarse que sin negar Larroyo que las circunstancias de espacio y tiempo propios del hombre americano, a través de sus diversos tipos históricos, han influido la filosofía en América de un modo característico, sí parece del todo cierto que el campo de preferencia en el que Larroyo ve mayores posibilidades para la filosofía americana, es en el de la reflexión filosófica sobre las diversas etapas de la historia de América. Tal forma de reflexión con un enfoque cultural y eminentemente humanista, apoyado en un conocimiento profundo de las fuentes y valiéndose de la metodología lingüística y filológica, etc., lleva a la producción de "fecundos estudios sobre el ser y sentido de América como entidad histórica". En este sentido "la filosofía americana, así, es una filosofía de América".

Como puede verse por la breve presentación hecha de los principales temas de este último libro del maestro Larroyo, se trata de una obra que si bien puede constituirse en tema de discusión, no puede negarse que plantea un modo distinto de ver a la filosofía americana. Este libro podrá provocar el desacuerdo o la aprobación, pero no podrá pasar desapercibido. Se trata de un análisis crítico, obje-

tivo y amplio de las grandes corrientes del pensamiento americano. Aquéllos de los contemporáneos cuyo pensamiento se analiza o se estudia, juzgarán mejor que nadie la objetividad del libro de Larroyo. Su tesis principal de una filosofía americana como reflexión sobre la historia de América, convierte a Larroyo en un americanista y abre el campo a una nueva posición que no deja de relacionarse, como un tipo de filosofía en América, con las más elevadas expresiones de la filosofía de la cultura.

M. L. P.

MARINA ROMERO, *Paisaje y literatura de España. Antología de los escritores del 98*. Madrid. Editorial Tecnos, S. A., 1957, 430 pp.

Este espléndido volumen en tela, de 20 por 25 cms. de formato, ilustrado con sesenta láminas en color y siete en blanco y negro, es una antología de paisajes que la profesora Marina Romero escogió en las obras de Azorín, de Baroja, de Juan Ramón Jiménez, de Antonio Machado, de Unamuno, de Valle Inclán y de Juan Maragall y que después, la antologista, ya "sobre el terreno", fotografió en una gozosa y emocionada odisea —llamémosla así—, por las ciudades, a lo largo de los caminos y a través de los campos de España.

El volumen trae un enjundioso prólogo, bellamente orteguiano, de Julián Marias, y un ameno, un ingenioso, un serio y a la vez gracioso "Estudio preliminar" de Marina Romero, en que nos relata ella sus aventuras de fotógrafa por casi toda España y sus pláticas con la hermana de Azorín, con la esposa de Valle Inclán, con una hija de Unamuno, con Pío Baroja en persona y con otras gentes de apellidos que han sonado mucho en el mundo unidos al nombre de España.

¡Qué fotografías las de esas tierras que alguien tan bien ha llamado nobles! Abramos el libro en la página 40: a la izquierda, un texto de Unamuno de *En torno al casticismo*, y a la derecha, una lámina con esta leyenda: "Salamanca: Campos de Castilla". Los clamores de Unamuno parecen vibrar sobre la llanura clásica, par-

da y dorada, y subir hacia ese cielo de nubes grises, de nubes azulinas y blancas, que cubren la inmensidad en dramáticos desgarramientos.

La lámina en la página 48: "Salamanca: La Flecha y el Tormes". Esta ilustración, en el justo sentido de la palabra, ilustra las resonancias archipoéticas de esos tres nombres ilustres. Así es, y no de otro modo debe de ser, Salamanca; allí sueña, secularmente, La Flecha; por allá, celeste, bordeado de árboles como husos verdes, fluye el Tormes.

Saltemos la hermosa vista de la catedral de León, saltemos —vamos de vuelo— las de los maravillosos panoramas de Guadalupe y de Zamora y otros más, no menos hermosos, y detengámonos en la página 98 —no en vano estamos llenos del espíritu del 98— y ¿qué hallamos? Ilustrando el patético poema que comienza

*Corral de muertos, entre pobres tapias
hechas también de barro...*

nos asombra una visión del mismo cementerio castellano que inspiró esos versos. En la cumbre de una colina —piedras grises y grama florida—, cerrando el horizonte y bajo un cielo azul, muy azul, se yerguen las tapias, las mismas tapias del

pobre corral donde la hoz no ciega...

La sección consagrada a Antonio Machado se abre con una reproducción del retrato de Sorolla y con el "Retrato" —o autorretrato—, en que consiste el poema xcvi. En la página siguiente nos suspende una vista del jardín del Palacio de las Dueñas de Sevilla. Los colores de las palmas, de las plantas, de las flores, de las ornamentadas arcadas del palacio; todos estos colores vivos, brillantes, parecen arder bajo la luz del mediodía.

En la página 106 nos entusiasma una vista de Soria, de San Juan de Duero. El poema adjunto —el cxxv—, comienza así:

*En estos campos de la patria mía,
y extranjero en los campos de mi tierra
—yo tuve patria donde corre el Duero
por entre grises peñas...*

Hay en esta sección tres vistas más de Soria, como escapadas de los poemas y una de la sierra del Guadarrama. Machado, todo lo esencial en Machado, —paisaje, melodía y reflexión— está aquí, entre las páginas 101 y 133.

Y llegamos a Azorín. ¡Qué vistas las de Cádiz! Arcos de la Frontera, río Guadalete; luego Segovia y el Alcázar; y luego Albacete y Alicante: Villena. En lo alto, el Castillo de Sax.

Es imposible mencionarlo todo. Son, como queda dicho, sesenta láminas en color y cada una de ellas está llena de literatura.

Las secciones consagradas a Baroja, a Juan Ramón, a Valle Inclán y Maragall ofrecen, como las anteriores, un paralelo tan justo, tan armonioso de los paisajes literarios y de los fotográficos, que experimentamos un sentimiento de gratitud hacia esta profesora de Douglas College, poetisa de finos matices, que en una jira por la patria distante —Marina Romero hace varios años que enseña en la Universidad del Estado de New Jersey— nos presenta tan exquisitamente este testimonio de andanzas y visiones españolas propias y ajenas.

H. R.-A.



BIBLIOTECA AMERICANA

LOS ESCRITORES MEXICANOS también figuran en las *Cartas del Jueves*, de Manuel Gutiérrez Nájera. La primera de ellas, la de 22 de octubre de 1891, publicada como las demás en *El Partido Liberal*, tomo XII, N° 1984, p. 1, inicia las referencias bibliográficas, a propósito de don Eligio Ancona: "Siendo casi niño, lei una de sus novelas, *El conde de Peñalva*" (Mérida, Imp. de Manuel Heredia Argüelles, 1879, 429 pp.) Menciona otras obras novelísticas de Ancona: *El filibustero* (París, Librería de Rosa y Bouret, 1866, 2 vols.), *La Cruz y la Espada* (*idem* & *ibidem* y *Los mártires del Anáhuac* (México, Imp. de José Batiza, 1870, 2 vols.); sin embargo, confiesa a continuación:

pero yo no las conozco. Sólo sé que fueron "reimpresas en París en la acreditada *Biblioteca de los Novelistas*, junto a las de los más reputados escritores europeos". Y eso lo sé porque así lo dice quien lo sabe todo, Pancho Sosa, en una biografía del señor Ancona.

Aquí Gutiérrez Nájera ha citado puntualmente *Los contemporáneos*, de Francisco Sosa (México, Imprenta de Gonzalo A. Esteva, 1884, I, IX + 386 pp.; la cita procede de las pp. 64-65 de esta edición). "Ahora —prosigue— estoy leyendo la *Historia de Yucatán* que escribió el mismo señor. Consta de cuatro tomos y fue editada en Barcelona, por segunda vez, hace dos años." (A la descripción bibliográfica sólo le falta el pie: Imprenta de Jaime Jepús y Roviralta.) Podemos estar seguros de que el poeta continuó la lectura de la *Historia*: el 14 de septiembre de 1893 publicó en *El Partido Liberal* un extenso artículo sobre *Los indios* y *M. Claudio Jannet*, donde cita la opinión de Ancona sobre Las Casas (*Historia de Yucatán*, I, p. 359; cf. las *Obras de M. G. N., Prosa*, II, México, 1903, p. 510):

Fray Bartolomé de Las Casas tiene, como Cristóbal Colón, derecho de ocupar algunas páginas en la historia de todos los países americanos... Apóstol de una idea humanitaria, todo le parece lícito para alcanzar su objeto; exagera siempre, calumnia a veces, y llega hasta ponerse en contradicción con sus propios principios.

Reseña además, aunque muy brevemente, las *Margaritas*, de Enrique Fernández Granados (México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1891, 51 pp.); y agrega que "de otro libro muy notable que acaba de imprimir Eduardo Ruiz con el título de *Michoacán: tradiciones, paisajes y leyendas* [México, Imprenta de la Secretaría de Fomento, 1891, 454 pp.], hablaré próximamente"; promesa que no logró cumplir. En cambio sí llegó a hablar, como allí mismo prometía, de la *Moral de la vida humana*, "traducción de un manuscrito indio" hecha por Concha Gómez Farías, tema único de la segunda carta.

Quizá la primera sea la más característica de Gutiérrez Nájera; participa de la crónica social, teatral y taurina, y de la reseña bibliográfica, como hemos visto. Animado cuadro de la vida y la cultura mexicanas del fin de siglo, pintura y crítica impresionistas, donde no falta el guiño del humor y aun el *calembour*. En la primera parte "canta el color"; en la segunda triunfa la cordialidad del amigo. O simplemente se consigna, para sorpresa nuestra, y acaso también de don Daniel Cosío Villegas, el origen de una memorable frase hecha:

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

El señor Presidente de la Suprema Corte de Justicia, don Francisco Martínez Arredondo, por muchos títulos respetable, tuvo una idea feliz: la de bautizar la paz y bautizarla con champagne. Dijo con mucho acierto en su brindis, que la frase "paz octaviana", está gastadísima como los *tlacos*. Hay que arrumbarla, y puesto que nosotros no debemos la paz a ningún Octavio, sino a un Porfirio, lógico es llamarla *paz porfiriana*.

La primera carta concluye así: "El domingo, día en que se mandan flores a las buenas amigas, hablaré de ese libro" (*Moral de la vida humana*); pero pasó el domingo y no tuvo el poeta oportunidad o espacio para escribir sobre él. Así nos lo hace saber una de sus *Crónicas dominicales*, la del 25 de octubre de 1891, publicada también en *El Partido Liberal*,



—Foto Salazar

M. G. Nájera en el Bosque

tomo XII, N° 1987, p. 1, col. 1-3, bajo el seudónimo de *El Duque Job*; al epígrafe "Y siempre no hablo hoy de aquel libro", corresponde el siguiente párrafo:

Ya que dije hermosura, vendría a cuento hablar, como ofrecí, del libro que tradujo tan bien la señorita Concha Gómez Farías. Pero como el asunto da tela para escribir todo un artículo, déjolo para mi *Carta del Jueves*. No está bien barajar teatros y frivolidades y diversiones, con lo que merece, por la esencia de la obra y por el nombre de la bella e inteligente señorita que la tradujo, un pedestal propio, con radie compartido.

Por fin se publica el comentario, que ocupa íntegramente la segunda carta, 30 de octubre de 1891, tomo XII, N° 1991, p. 1, col. 1-2. "Lo que deseo es transmitir mi impresión personal", nos anticipa Gutiérrez Nájera. No le será difícil conseguir su propósito. El ha tenido ocasión de tratar a la traductora "en los salones y durante los entreactos rápidos del wals". Así sabe que ella "no quiere escribir, pero sí anhela santamente el hacer buenas obras". Y continúa:

La obra de caridad a que aludo, es la traducción de un manuscrito indio, escrito por un antiguo brahma: se titula *Moral de la vida humana*, y traducido al inglés, fue publicado por primera vez en Londres el año de 1825. La

señorita Gómez Farías hizo la versión española, que es correcta, irreprochable, en extremo elegante, y la imprimió en Roma, un año hará. El libro no se vende: se conquista. Orgullo mío es el haberlo conseguido.

Como se ve, se trata de una edición privada, para manos amigas. El único ejemplar que he tenido a la vista es el que conserva la propia traductora. Aquí se describe por vez primera:

MORAL / DE LA / VIDA HUMANA / TRADUCIDA DE UN MANUSCRITO INDIO / ESCRITO POR UN ANTIGUO BRAHMA / PUBLICADA EN LONDRES EN 1825 / VERTIDA DEL INGLÉS AL ESPAÑOL / POR LA / SEÑORITA CONCHA GÓMEZ FARIAS / [adorno] / ROMA 1890 / TIPOGRAFIA DELL'INSTITUTO GOULD / Via Marghera 4. [xxxvii + 88 pp. Papel Japon. Pp. v-xxxvii: "Roma 29 de julio de 1890. Señor don B. Gómez Farías. Londres. Mi excelente amigo... J. B. Híjar y Haro"; pp. (xxxviii-xxx): ADVERTENCIA AL PÚBLICO; pp. 1-11: PREFACIO. "Al Conde de Chesterfield. Pekin, Mayo 17 de 1749. Milord..."; pp. 13-86: texto; y pp. 87-88: Índice. Sin colofón.]

Algunos apuntes autobiográficos se deslizan en esta carta: advierte el poeta que "libros como ese no se prestan. Guárdanse en el estante que tiene llave y adonde nunca entra el polvo. Son para cuando crezca la hija y sepa leer". Se refiere sin duda a la hija mayor, Cecilia, nacida el 12 de enero de 1890. El libro le produce un "bienestar parecido" al "gozo de padre que, en la noche vuelve al hogar sin deudas, sin apuros para mañana, y besa la frente de la esposa y ve y oye y celebra las nuevas gracias de los chicos". Alusión a su vida matrimonial comenzada el 2 de octubre de 1888; cabe agregar que fue testigo del matrimonio don José Vicente Villada, director de *El Partido Liberal*, diario que en los últimos años permitió a Gutiérrez Nájera vivir "sin deudas, sin apuros para mañana".

Después de publicar el anunciado comentario a la *Moral de la vida humana*, tuvo ocasión *El Duque Job* de volver a referirse a Concha Gómez Farías, a propósito de otra de sus "buenas obras". La crónica *Viejos y niños: una repartición de juguetes*, firmada con el seudónimo más conocido de Gutiérrez Nájera, celebra la intervención de la señorita Gómez Farías en una de esas "fiestas de caridad", ahora navideña (*El Partido Liberal*, 13 de diciembre de 1891, tomo XII, N° 2028, p. 1, col. 1-3).

La tercera carta, de 5 de noviembre de 1891, referida en especial a los envíos bibliográficos "de Sudamérica o de Cuba", contienen su segunda parte un fácil dibujo de la oratoria de Juan A. Mateos (1831-1913) y una cita de *Le divorce* (1877), de Alfred Naquet (1834-1916). Pocos días después volvió *El Duque Job* sobre ese debate de actualidad legislativa con su artículo *Hablemos del divorcio* (*El Partido Liberal*, 8 de noviembre de 1891, tomo XII, N° 1998, p. 1, col. 1-2). La tercera parte de la carta, sobre la temporada de ópera, anuncia la *Cleopatra*, del maestro Melesio Morales, inédita desde 1884, según Francisco Sosa (*Los contemporáneos*, p. 130). Cuando al fin se llevó a escena, Gutiérrez Nájera le dedicó parte de la quinta carta (*El Partido Liberal*, 19 de noviembre de 1891, tomo XII, N° 2007, p. 1, col. 1-2), e hizo el elogio del compositor:

El maestro Morales acometió, pues, una empresa ardua; pero propio de voluntades bien templadas es el arriesgarse en difíciles empeños, desafiar los peligros y vencer los obstáculos. Y el maestro mexicano tiene alientos para habérselas con titanes y asir la rama de laurel que pocos pueden alcanzar.

EVOCACION DE LA ETERNIDAD HISTORICA



OS ELEMENTOS se entrecruzan en los textos que siguen. Uno es hablar directo, con lozanía, verdad y gracia y, en los castellanos, modelo de buen decir. Hablar de hombres espectadores y autores de un espléndido su-

ceder. Otro recoge textos doctrinales, muy recientes, que buscan en breves plicas —señuelos más para aguda curiosidad— el sentido y la línea de tremendos hechos y razones temerarias, que labran atrevida arquitectura institucional. Si todo lo que sucede es eterno, sin que nada se repita, no cabrá duda de cuanto es para nuestro mundo la eternidad medieval.

M. P.

"QUIETA NON MOVERE"

El Derecho se expresa en la costumbre de la comunidad, no hechura humana, sino integración de justicia, expresión inmutable de la ley natural y de la divina (Carlyle, *Pensamiento político medieval*.)

LEALTAD JURADA, NUEVO VINCULO POLITICO

Quien jure fidelidad a su señor tendrá siempre presente estas seis palabras: sano y salvo, seguro, honesto, útil, fácil y posible... Pero es además menester que le presente al señor consejo y auxilio para merecer el *beneficium* (la tierra concedida). Así mismo queda obligado el señor al que le jura fidelidad. De no hacerlos ambos caerán en perfidia y perjurio. (Fulbert de Chartres al duque de Aquitania, 1020.)

NACEN SEÑORES...

La inmunidad (de la jurisdicción real) hizo del propietario rural "un Señor", al que quedaban sometidos los habitantes del dominio, y de éste un Señorío. (Valdeavellano, *Historia de España*.)

INMUTABLE PERENIDAD DE LOS "ESTADOS"

Et sin duda este es muy grand yerro y muy dañoso, ca si el home non conosce su estado nunca lo podrá guardar, e si no lo guardare, todo su fecho traería errado. Et los estados son de tantas maneras, que lo que pertenece a un estado es muy dañoso al otro... (Infante Don Juan Manuel, 1282-1349.)

CABALLEROS Y CABALLOS

Aquí conviene decir que es caballero e donde se toma este nombre de cavallero, e que tal deve ser el cavallero, que pro tiene un buen cavallero en la patria donde vive. Digo vos que el cavallero primer es dicho por hombre que continua cabalgar a cavallo. No es cavallero quien continua cabalgar otra cabalgadura, ni el que cabalga a cavallo no es por eso cavallero; el que hace el hexercicio, este es en verdad llamado cavallero... Non fueron escogidos para cabalgar asnos ni mulos, ni hombres flacos, ni medrosos ni cobardes, más hombres robustos y fuertes. (Gutierre Díez de Gámez, *El Victorial*, 1448.)

EL PAPA, VERDADERO EMPERADOR

Otros están avocados a oficios parciales, pero sólo Pedro está constituido en plenitud de potestad... Constituido entre Dios y el hombre, por debajo de Dios, pero por encima del hombre, menos que Dios, pero más que el hombre. Juzga de todas las cosas y por nadie es juzgado... Bien podemos decir que el Papa es el verdadero Emperador, y éste su vicario. (Inocencio III, 1119-1316.)

TRAGICA REMEMBRANZA

"Vini a veder la tua Roma que piange (llora) —Vedova e sola e che de notte chiamama— Cesare mio, perche non m'accompagne?" (Dante, 1265-1321.)

"LA PLENITUDO POTESTATIS PAPALIS", CON SIGNO CONTRARIO, SOBERANIA EN BODINO, 1576

En el Sumo Pontífice reside "plenitudo potestatis"... no limitada por número, peso o

DEL MEDIOEVO

LA DIOSA DEL EMPERADOR FEDERICO II

Justicia era una Idea, o una Diosa... y como toda idea es mediación. "Justitia mediatrix" entre la Razón y la equidad. (Kantorowicz, *Federico II*, 1936.)

LA VIDA PLACENTERA DE UN CABALLERO CASTELLANO. PERO NIÑO Y MADAMA JEANETTE (1405)

... Su mujer (la del Almirante) era la más hermosa dueña que entonces avia en Francia... de la mejor casa e linaje muy loada en todas las cosas... Ella tenia su gentil morada aparte de la del almirante... Cabalgaban luego madama y sus damiselas en sus canecas, e con ellas los cavalleros e gentiles hombres... e yvan a mirar un rato al campo... Allí oyó el hombre cantar lays... et chazones con todo el arte que trovan los franceses... Yo vos digo que quien aquello vio siempre durase non quiere otra gloria... Despues de comer danzava Madama con Pero Niño... El capitan Pero Niño entrava a su camara, que tiene bien guardada en casa de Madama... Pero Niño fue tan amado a buena parte de madama por las bondades que en el veia... (Gutierre Díez de Gámez, *El Victorial*.)

REY BIEN SERVIDO

Nuestro Rey (Luis XI), que era muy dueño de sus palabras dio en decir al rey de Inglaterra, riéndose, que debía venir a París, y que le festejaría con damas, y que le prestaría al cardenal de Borbón para que le absolviese, muy a gusto, de ese pecado, si alguno hubiere cometido, pues ya sabía que dicho cardenal era un buen compañero... (F. Commynes, 1447-1511.)

LA POESIA CONTRA LA SIMULACION

El cardenal preguntó al juglar sobre su estado: "Por disposición de mi señor nos encontramos en una selva... En aquella selva estaba la virtud de Valor, que se lamentaba contra aquellos que le habían quitado y mudado su nombre y todos los días la estaban persiguiendo en este mundo. Y que por eso, mi Señor, el Emperador ha nombrado d'versos juglares para que vayan por el mundo y sean pregones del Valor, y entre ellos me ha enviado a mí a esta Corte, para ser loador del Valor y reprehender y calumniar a todos aquellos que son sus contrarios, alabando a desvalor en apariencia de Valor. (Raymundo Lulio, *Blanquierna*.)

FIN DEL MUNDO MEDIEVAL, INVENCION Y TRIUNFO DE LA SOBERANIA

Por una crisis de las rentas señoriales... Disminuyó el poder de compra del dinero... Se arruinan los rentistas, los funcionarios y la nobleza rural. El Rey triunfa sobre el feudalismo. El cultivador directo y los mercaderes y los especuladores se benefician... Pronto éstos se dieron cuenta de que la propiedad señorial producía, además de la parte del labrador y la del señor, otra parte susceptible de remunerar a un tercero: el capitalista... El señor reduce su reserva dominical y la entrega en aparcería. Le faltan aptitudes técnicas. Se convierte en rentista. Renuncia a dirigir la explotación del feudo. El señorío se desintegra al ceder el dominio directo al útil (Esta es una distinción obra de los legistas —Bartolo y Baldo— con fines políticos). Al incorporar el rey a la Corona los derechos públicos, el Señor pierde su posición de autoridad. "Aunque el poder del Rey, apoyado por la burguesía, afirma la soberanía absoluta y disuelve violentamente las relaciones de vasallaje, no es su acción la única causa." (Marx, *Capital*, resumen de modernas investigaciones de See, Marc Bloch y Raveau y Ganshof.)

JEAN BODIN, INVENTA LA TEORIA DE LA SOBERANIA (1576) Y DICE...

La Ley es acto de mando supremo del soberano... Hombre libre es quien sólo depende de la Soberanía... El Monarca real obediencia a la ley natural ampara la libertad de natura de cada uno y sus propiedades. El vasallo se ha convertido en súbdito, la tierra en territorio. (Los seis libros de la República.)

medida. El Papa puede actuar contra las leyes en virtud de su plena potestad... Da leyes a todas las naciones y a todos los hombres... pero no está ligado a ellas." (Egidio Romano, 1246-1316, *Liber de Ecclesiastica Potestate*.)

SIN EMBARGO... ARMA SACRA

La espada temporal es conferida al Príncipe por la Iglesia... El Rey es Ministro del poder sacerdotal... Su oficio emana de las leyes sacras, y es realmente oficio religioso... que se aplica al castigo de los facinerosos. (Juan de Salisbury, *Policraticus*, 1159.)

TRAVESURAS DE LA HISTORIA

Inocencio III al infundir espíritu sacerdotal a las funciones jurídicas temporales, presta al Rey y al Juez una dinámica divina, antes desconocida en el mundo laico, en el que el Señorío derivaba del *Beneficium* feudal. Ahora el Príncipe laico se convierte en mediador divino... Y así, Inocencio III, aun contra su voluntad, sublimó a los Príncipes y Potestades... (H. Kantorowicz, *Federico II*, 1927.)



Estatua ecuestre, catedral de Bamberg

La Iglesia crea las condiciones necesarias al Estado moderno (Kantorowicz). Su organización sirve de ejemplo a la idea del Poder monárquico y del absolutismo... En los días de los Hohenstaufen, empezaron los juristas a recabar para el Emperador la *plenitudo potestatis*. (Elaborada por los canonistas, Gierke, 1881.)

COMO EL REY CON LOS PLEBEYOS...

Con la ayuda de las órdenes mendicantes quebranta el Papa la resistencia aristocrática de los poderes eclesiásticos regionales, y se constituye en autócrata... (A. Harnack, 1931.)

NO PATERNIDAD DEL PAPA SINO MATERNIDAD DE LA "RATIO"

Al auge de la *civitas*, durante nuestro imperio, nos obliga la *ratio* poderosa que guía a los reyes, y también la naturaleza y de acuerdo con la digna voz de las leyes civiles... Nos aunque no ligados a la ley no podemos eludir el juicio de la Razón que es la madre del Derecho. (Manifiesto de Federico II, 1194-1250.)

El Emperador es "Legibus solutus" (comenta Kantorowicz, *The King two Bodies*, 1957), pero "Ratio alligatus"... Ratio que se convertirá ("Ratio et patria") en Razón de Estado.