

revista de la **UNIVERSIDAD** *de* México



Volumen XIV. Número 5

México, enero de 1960

Número especial: \$ 3.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Esdrás C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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, 109 piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

Franquicia postal por acuerdo presidencial del 10 de octubre de 1945, publicado en el D. Of. del 28 de noviembre del mismo año.

PATROCINADORES

—BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR, S. A.—CALIDRA, S. A.—UNIÓN NACIONAL DE PRODUCTORES DE AZÚCAR, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA DE AVIACIÓN, S. A.—FINANCIERA NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—BANCO NACIONAL DE MÉXICO, S. A.—COMPAÑÍA FUNDIDORA DE HIERRO Y ACERO DE MONTERREY, S. A.—FONDO DE CULTURA ECONÓMICA.

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

La feria de los días

Jaime García Terrés

ENSAYOS

México-Estados Unidos

Daniel Cosío Villegas

Divagaciones sobre la sabiduría

Emilio Uranga

Notas sobre Mallarmé

Tomás Segovia

La evolución de la ópera en el siglo xx

Donald Mitchell

POESÍA

Visión de las Islas Bermudas

Andrew Marvell

FICCIÓN

Las sábanas

Max Aub

ARTES PLÁSTICAS

Ventura Gómez Dávila

MÚSICA

Jesús Bal y Gay

CINE

Emilio García Riera

TEATRO

Juan García Ponce

BIBLIOTECA AMERICANA

Ernesto Mejía Sánchez

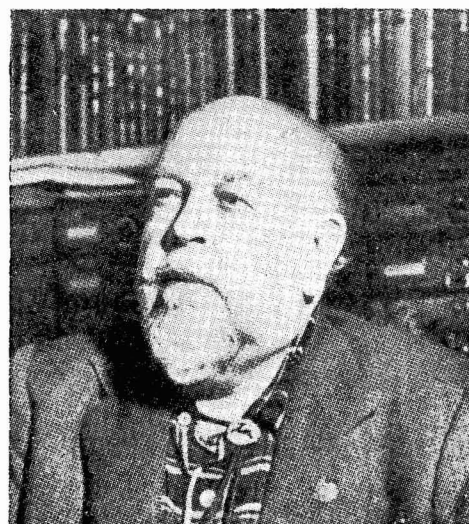
ANAQUEL

Francisco Monterde

LIBROS

Carlos Monsiváis, Carlos Valdés, José Emilio Pacheco

DIBUJOS

Seguí y Carlos Fuentes

ALFONSO REYES
(1889 - 1959)

la feria de los días



ALFONSO REYES

LO DIRÉ yo también: La de Alfonso Reyes ha sido una pérdida irreparable. Pero quiero decirlo, no porque ésa sea la frase más a mano, la que menos compromete; sino, al contrario, con plena conciencia de lo que tal expresión significa.

EN LA DIGNIDAD DE LA CULTURA

HA SIDO una pérdida irreparable para la dignidad de la cultura mexicana. Él era nuestra bandera viviente contra la mediocri-



dad que tanto nos agobia; el estímulo que incitaba hacia los caminos de la inteligencia humanística; el maestro que ennoblecía nuestro paisaje espiritual.

EN LA MISIÓN DE HISPANOAMÉRICA

HA SIDO una pérdida irreparable para quienes luchan, en los terrenos más nobles, por la unidad hispanoamericana. Nadie como él supo descubrir la verdadera misión de nuestro continente; nadie la fomentó con mayor brío, cotidianamente, con tanta eficacia profunda.



EN LA AMISTAD GENEROSA

HA SIDO una pérdida irreparable para nosotros, sus amigos, agradecidos partícipes de muchas horas suyas en las que él solía derramar su voz generosa para la cordial devoción de cuantos, después de apurar en sus libros incontables lecciones, teníamos el privilegio de su cercanía personal, que juntaba en una sonrisa la sabiduría, la gracia, la honradez, la delicadeza, el cálido interés por los demás.

SU PERENNIDAD

EN TODOS esos ámbitos, lo hemos perdido, y no podremos recuperarlo... Pero no lo hemos perdido del todo. Si ya no de sus labios, de sus letras habrá de conti-



nuar perennemente nuestro aprendizaje. Si ya no se mueve su pluma, vastos y dinámicos son en sí sus legados imperecederos.

SU RAZÓN AMOROSA

NO FUE la suya una razón fría; sí, una razón amorosa; una razón que sabía de las razones del corazón y que en ellas alcanzó a sustentar su vigencia. Pensó y amó como pocos; como pocos mantuvo siempre un precioso equilibrio entre la serenidad y la pasión legítima, entre el rigor y la entrega.



NUESTRA FIDELIDAD

CONSERVEMOS su ejemplo. Vivifiquemos su enseñanza. Tratemus de ser fieles a los valores que él representó y enalteció. Éste será nuestro mejor tributo a su memoria.

—J. G. T.

VISION DE LAS ISLAS BERMUDAS

ALLÁ LEJOS, muy lejos, donde cabalgan las Bermudas
el invisible seno del mar, esta canción
de algún pequeño barco los vientos escucharon:

Hermanos, ¡aleluya! Prodigaremos alabanzas
al que por espesuras líquidas
nuestro paso guiara.
Han visto nuestros ojos islas ignoradas,
en fragante riqueza superiores a la tierra natal.
Los vigorosos monstruos
cuyos lomos sublevan las simas del océano,
desarmados aquí naufragan sin remedio,
y nosotros
a prados apacibles arribamos,
resguardados de sañas y tormentas.

¡Perenne primavera, esmalte de los días!
La lluvia de los pájaros no cesa
desde el aire.
De los naranjos cuelgan brillos
como doradas lámparas en una verde noche;
las granadas recluyen
tesoros más espléndidos que las joyas de Ormuz.
Vecinos higos negros
desprende nuestra boca de los árboles;
con melones redondos juegan nuestras pisadas,
y es la piña tan grave que una sola
en cada planta luce suficiente.

¡Laudanzas a quien puebla
de cedros olorosos la arboleda
y proclama en las playas el ámbar gris hurtado
a las rompientes olas! ¡Él,

El mismo, en esas rocas
un templo diseñó donde alabar su nombre!

¡Hónrenlo nuestras voces! ¡Levantad los acentos
a la infinita bóveda celeste,
y resonando puedan viajar después los ecos
detrás del orgulloso Golfo de México!

Así cantan los marinos de aquel barco: vivaz,
devota música; y del canto
guardaban el compás con el caer del remo.

ANDREW MARVELL (1621-1678)

VERSION DE JAIME GARCIA TERRES

MÉXICO-ESTADOS UNIDOS

Por Daniel COSÍO VILLEGAS

LA FILOSOFÍA DOMINANTE de un biólogo no puede ser que la vida le resulta un misterio insoluble, pues su ocupación profesional consiste precisamente en explicar el fenómeno de la vida. En una situación semejante se encuentran quienes —ayer De Tocqueville y hoy Brogan— han hecho una profesión la de observar, entender y explicar al mundo el fenómeno “Estados Unidos”. Yo me dedico —en esta vez para mi fortuna— a otras cosas, y, así, lejos de pesarme, se aligera mi conciencia sensiblemente cuando declaro que cada vez me parece más inexplicable semejante fenómeno. Mi perplejidad, sin embargo, es reciente, pues no existía cuando visité el Este norteamericano por la primera vez. Entonces tenía yo veinticinco años de edad, y Estados Unidos era menor en treinta y dos. También era menor mi aptitud para apreciar la complejidad increíble de tanto fenómeno importante, y Estados Unidos, por su parte, parecía entonces una sociedad bastante más simple, y su relación con el mundo exterior no se había enredado hasta el extremo actual.

Estados Unidos me impresionaba en 1925 como un gigantón que hace esfuerzos laudables por salir de la barbarie. La magnitud de los hombres y de las cosas era desde entonces el rasgo sobresaliente de su civilización, de modo que un mexicano se abatía hasta la desesperanza al descubrir que el presupuesto de la ciudad de Nueva York superaba en mucho al nacional de su país. Y no hablemos de la profundidad de sus océanos o de la anchura de sus ríos, de la arrogancia de los edificios o la longitud de los caminos, y, sobre todo, del número de automóviles que fábricas monstruosas vomitaban cada segundo de los sesenta de un minuto, cada minuto de los sesenta de una hora, y cada hora de las veinticuatro del día.

Además, esa enorme magnitud no era estática, antes bien, crecía sin descanso: los edificios de quince pisos pasaban a ser de treinta, éstos de sesenta, y pronto se erguiría el que alcanzara los cien. Todos los días se abrían nuevas carreteras, y si en un momento dado existía un automóvil por cada doscientos habitantes, después los hubo por cada cien, y clareaba ya la aurora del día en que hasta los niños tendrían dos y tres. Al lado de este fenómeno de una magnitud grande y cada vez mayor, la nota de la barbarie era omnipresente: la gente era simple y bondadosa, pero ruda; la vida, abundante, más innecesariamente vertiginosa; muerta estaba la sensibilidad al ruido, a la mugre, a la peste y a tantas otras muestras de la fealdad; y cabal era la insensibilidad al gozo, para no decir a la creación artística. Nadie parecía poder descansar nunca, y menos alcanzar alguna vez el éxtasis del ocio. Es más, la noción misma del ocio parecía ser ajena por completo al norteamericano, esa nueva especie zoológica. Por eso, entonces causaba la impresión de que aun cuando dotado de un dinamismo y un ingenio mecánico indudables, nunca podría crear en el ocio los más refinados

frutos de una verdadera civilización, y menos aún hacerlos generales.

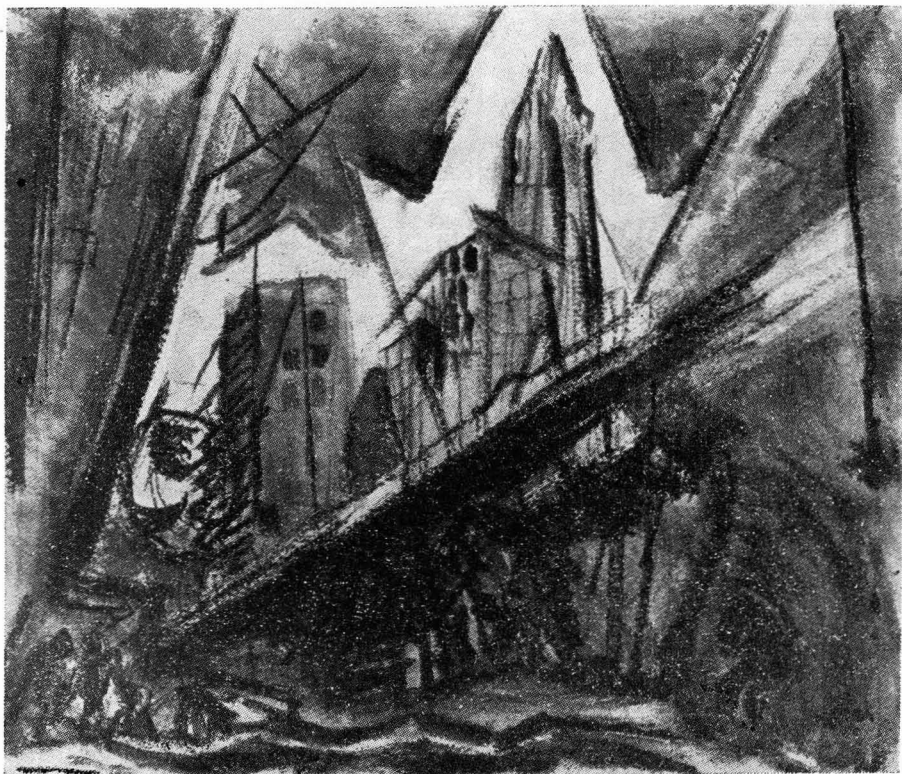
¿Qué podía aprenderse entonces de Estados Unidos y del hombre que lo poblaba? Desde luego, la vitalidad, con una serie casi interminable de virtudes y defectos. Belleza física e higiene corporal maniática; fuerza y destreza muscular, resistencia a la fatiga, capacidad inextinguible de trabajo y seguridad de rebasar mañana la meta alcanzada hoy. De ahí la aptitud para concebir y realizar en grande, pero, también, un optimismo y una fanfarronería infantiles que acabaron por suprimir la noción de lo relativo: lo pequeño, lo mediano y aun lo simplemente grande, desaparecerían; sólo subsistieron *the biggest, the greatest y the largest*, y no, por supuesto, de la aldea, de la ciudad o del país, sino del mundo entero.

DESDE ENTONCES, CLARO, Estados Unidos contaba con centros de cultura excelentes y algunos —si se quiere— asombrosos. Tal la Universidad de Harvard, que en sus escasos doscientos noventa años de vida había hecho maravillas: desde luego, plantarse en Cambridge, aldea amable y tranquila, donde no había siquiera hoteles, teatros o cinematógrafos. En ella —¡maravillosa previsión!— no podía uno sino estudiar, porque era literalmente imposible distraerse en ninguna otra cosa. Y en tal aldea, ya de por sí aislada, la Universidad se recogía en su famoso *yard*: árboles vetustos, un césped sonriente en los grandes claros que separaban los edificios simples y de dimensiones moderadas, pero acogedores y suficientes para sus fines. Imponente sólo era la Biblioteca Widener y, desde luego, los profesores, viejos de grandes quilates intelectuales, dedicados en cuerpo y alma a la investigación y la enseñanza. Allí, como en Yale o en Princeton, se

forjaba una minoría selecta en la que bien podían ponerse las mejores esperanzas del país.

Asombrosa era la Biblioteca del Congreso en Washington; desde su fundación, parecía comprar y poder albergar cuanto se publicaba en el mundo, e iba adquiriendo día con día joyas bibliográficas antes patrimonio exclusivo de Europa o del Oriente Medio. Además, funcionaba según la novedosa filosofía norteamericana del “servicio”: lejos de que trabajar allí fuera ocasión de incomodidad y aun de sacrificio, el lector era atraído a ella ni más ni menos como un restaurant, una perfumería o una tienda de modas atraen a los clientes potenciales. En la Biblioteca, como en estos lugares, el lector siempre tenía la razón, y lejos de acudir a ella para pedir un favor, era ella quien pedía el favor de servir. Una legión de consultores estaba allí, literalmente al alcance de la mano, para enseñarle a uno desde el manejo del catálogo, y no se diga cuanto fuera necesario sobre autores, ediciones o libros correlativos. Las tarjetas para pedir los libros salían disparadas por tubos neumáticos con la velocidad de la saeta; al minuto estaban donde el lector, sentado, aguardaba. Y en cuanto éste manifestaba un interés algo más que pasajero, se le trepaba a los pisos superiores para aislarlo en una habitación suya, donde podía instalarse con la sensación de que lo hacía por vida y en su propia casa. Allí le llevaban cuantos libros quisiera; podía retenerlos por todo el tiempo que él juzgara necesario; y si lo deseaba, tenía un estante propio, máquina de escribir y hasta secretaría. Y no digamos luz, aire y calor durante el invierno. ¡Y todo esto sin pagar un centavo, y sin la necesidad, siquiera, de dar las gracias!

En un hiriente contraste estaba, digamos, la vetusta Biblioteca Nacional de París: en 1927 llegó a ella por azar un director joven y emprendedor a quien se le ocurrió exhibir en salas privadas y al precio de unos cuantos francos, algunos de los tesoros fabulosos que po-



John Marin.—Bajo Manhattan

seía... para poder pagar con los fondos recogidos la instalación de luz eléctrica que permitiera leer de noche. ¡Es verdad que a los latinoamericanos que entonces paseábamos por París, se nos arrasaban los ojos de lágrimas cuando caían sobre el mapa original que guió a Cristóbal Colón en su descubrimiento del Continente Americano!

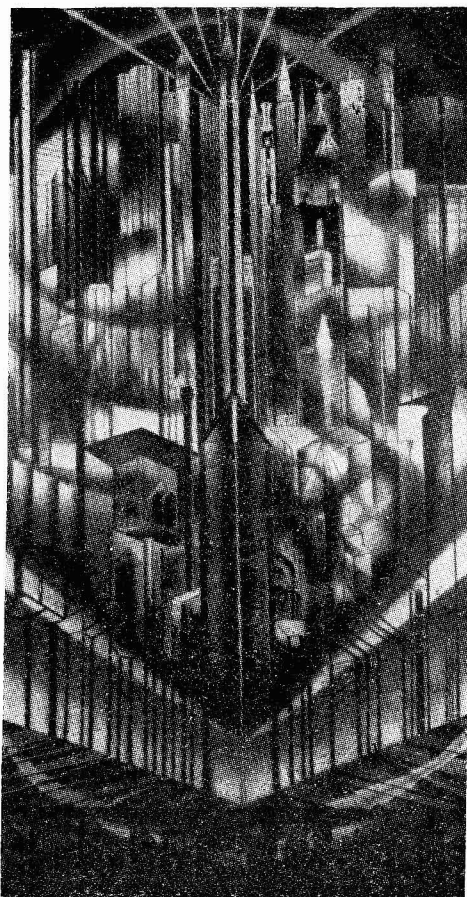
Cierto es que todo o casi todo era extranjero en el Museo y la Ópera metropolitanos y en la Orquesta Sinfónica, además de estar en la ciudad de Nueva York, la urbe inmensa cuyo rostro todavía miraba atónito hacia el otro extremo del Atlántico, y cuya espalda, en cambio, daba porfiadamente al *hinterland* nacional. Aun así, ya eran espléndidos, y podía confiarse en que algunas de sus semillas volaran hasta el interior para caer y fructificar en suelo propiamente norteamericano. Existían escuelas primarias y secundarias por doquier, pues el pueblo y las autoridades oficiales sentían una necesidad ilimitada de ellas; los recursos abundaban, y como el país se comunicaba y uniformaba a diario, hacer escuelas, dotarlas, poblarlas y multiplicarlas, tan solo era cuestión de tiempo. Universidades también había; a veces, sin muchos recursos o justificación, y en exceso de las necesidades de la comunidad a la que pretendían servir. Tampoco tenían el rancio abolengo de sus mayores del Este; aun así, eran centros que, si no creaban cultura, al menos la difundían, y ésta era la primera tarea, y encomiable su desempeño, en consecuencia.

En el cinematógrafo —un arte nuevo al que se creyó capaz de acabar con otros—, Estados Unidos tomó la delantera casi desde el principio. Quienes desconfiaban de la capacidad creadora del norteamericano, trataron de explicar la sorpresa diciendo que como el cine era un espectáculo por esencia popular, triunfaba el país donde la masa contaba más. Pero esto no explicaba la facilidad, la naturalidad con que surgían actores y actrices que además de desempeñar sus papeles convincentemente, poco a poco iban creando un arquetipo que habría de imitar el mundo por largos y largos años. Y surgían también directores, escenógrafos, camarógrafos y hasta escritores. Encaramados sobre todos ellos, es verdad, e imponiéndose, se veía el genio hurao, antipático y dictatorial del “organizador”, y el otro bombástico y no menos antipático de la publicidad; no era promesa, sino realidad, y una aun así, el cinematógrafo norteamericano realidad nueva, además de pujante. Sin embargo, todavía no podía hacerse sobre él el juicio final, el de la “posteridad”.

PARA LA EXTENSIÓN de su territorio, para su riqueza y para su buena estrella, todo aquello, por grato y promotor que fuera, apenas era un oasis en la inmensidad de un desierto cultural. Por eso, recuerdo muy bien que en 1925 se escuchaba con frecuencia este juicio: Estados Unidos creará —está creando— una civilización, pero no una cultura propiamente. ¿Ha sido así? ¿Qué ha pasado en el desarrollo intelectual y artístico de Estados Unidos en los últimos treinta o cuarenta años?

Los progresos son tan manifiestos, que hoy sólo puede desconocerlos el ignorante o negarlos el obcecado. Creo que no existe país en el mundo que se

haya llevado tantos premios Nobel en ciencia como Estados Unidos; la novela norteamericana se traduce y se lee en todos los idiomas, además de haber creado una escuela que se imita; no existe región próxima o lejana donde la música de jazz no tenga cultivadores y aun fanáticos; las contribuciones a la medicina pesan más que las de cualquier otro país; el teatro norteamericano tiene ya una vida propia, y se conoce y admira lo mismo en México que en París o Londres; y aun cuando el cinematógrafo definitivamente no es ni será lo que de él se esperaba hace algunos años, es un hecho que, al menos como industria, sigue dominando al mundo y ejerciendo en él una clara influencia, aun cuando casi siempre deplorable. Como en el caso del automóvil, de la



Joseph Stella.—Rascacielos

plancha eléctrica o del refrigerador, la cultura norteamericana se exporta ya al extranjero y con éxito.

Esto se debe, por supuesto, a que el crecimiento interno ha sido enorme. Hay, por lo menos, cincuenta universidades que si no son de primer orden en todo, lo son en esta o en aquella rama del conocimiento, y en todas prevalece la disciplina, el estímulo para aprender y existen los elementos materiales de una enseñanza mejor. Buenos profesores y buenos investigadores los hay no ya solamente en Harvard, en Yale, en Princeton, o California, sino en las universidades más insospechadas, en Nebraska, Iowa o Texas. Las buenas orquestas sinfónicas no se limitan a Filadelfia, Boston y Nueva York, sino que las hay en todo centro urbano de mediana importancia, y algunas, como la de Louisville, son excelentes. Los más de sus músicos son ahora norteamericanos, y hay directores de orquesta destacados, norteamericanos también. Los cantantes de ópera de Estados Unidos se cotizan habitualmente en Viena y Salz-

burgo, Milán o Bayreuth y Londres. Existen compositores de nota y pueden verse ya exposiciones retrospectivas de pintura y de pintores norteamericanos. Notables son también los periodistas: lo mismo los buscadores de hechos que quienes se lanzan a una campaña para exponer vicios de gobernantes o de instituciones, o aquellos otros que estuvieron en la vanguardia de los ejércitos aliados en la última guerra, o quienes pasan a ser intérpretes de situaciones, hombres y problemas de países extranjeros. Los periodistas norteamericanos han hecho escuela, se les imita, y, en conjunto, son los mejores del mundo. Es, pues, incuestionable que el norteamericano ha dejado de ser un simple receptor y transmisor de cultura, y que hoy es un creador de cultura y de arte, y ello con tan buen título como cualquier nacional de cualquier país del mundo.

Y, sin embargo... me parece que de la misma manera que hoy pueden de ya palpar y medir los progresos culturales de Estados Unidos en la transmisión y en la creación de la cultura, del mismo modo pueden advertirse las fallas, y me temo mucho que algunas de ellas deban tenerse como definitivas, o poco menos. Quizás la mayor es que la magnitud y el refinamiento han resultado incompatibles a partir de cierto momento. Y el asunto es gravísimo porque, para bien o para mal, no se trata del éxito del “experimento” estadounidense, sino de la suerte de todos los países del globo, pues no hay uno solo —incluyendo al frente de la lista a la Unión Soviética— que no aspire a ser como Estados Unidos, ni hay tampoco uno solo que pueda en el futuro previsible ser muy distinto de Estados Unidos. Aun en el supuesto de que en la contienda actual saliera victoriosa la Unión Soviética, el mundo se convertiría, sin duda, al comunismo; pero por encima de tan tremendo cambio político y económico, quedará lo que es y ha sido Estados Unidos, y que es, y no puede dejar de ser la Unión Soviética, a saber, una civilización de masas. Volvamos, sin embargo, a las fallas del progreso cultural de Estados Unidos, asunto cuya explicación quizá convenga intentar con algunos ejemplos.

Sea el primero la Biblioteca del Congreso de Washington. Hoy puede decirse con certidumbre que al pasar de tres a diez millones de volúmenes, creció tan monstruosamente, que es eso, un monstruo, y no, como antes, un instrumento de cultura fino y eficaz. No hablemos de los fondos de la División de Manuscritos en cuya catalogación no se avanza, ni puede avanzarse dada su cantidad y su crecimiento continuo; no son ni pueden, entonces, ser sino instrumentos burdos de investigación. Hablemos de los libros: son tantos ya, que su catalogación apenas alcanza uno o dos conceptos toscos. Recuerdo que hace dos o tres años pretendí hacer una bibliografía sobre inversiones extranjeras en México, y fui derecho a “Foreign Investments”, donde hallé un buen lote de obras generales sobre el tema; pero no encontré el segundo concepto, “México”. Me pareció tan extraño, que recurrí en seguida a uno de los consultores, aquel que me pareció tener todas las características externas del sabio: pequeño, desaliñado, cegatón y judío...

El hombre se lanzó al catálogo con esa satisfacción anticipada de quien pisa la marcha automática sabiendo que el motor del auto andará al instante. Pero nada..., mi hombre intentó esta y aquella solución, sin resultado alguno, acabándome por decir que si yo tuviera una lista con los nombres de las empresas que han hecho inversiones en México, la cosa se allanaría. Nada dije, por supuesto, pero me pareció obvio que hecha esa lista, la necesidad de acudir a la Biblioteca del Congreso sería mucho menor. En el día de hoy, pues, la Biblioteca sirve la mitad o la tercera parte de lo que antes servía.

No es ésa, por supuesto, la única experiencia ingrata. De catorce libros que pedí en una mañana, sólo tres me pudieron entregar, pues los demás estaban "perdidos", es decir, fuera de su lugar. Y, de nuevo, esta situación es cada vez más irremediable, pues acudiendo a la solución a que acuden las bibliotecas medianas, a saber, la de pagar sumas pequeñas a los estudiantes de secundaria en vacaciones para recolocar los libros "perdidos", significaría en una biblioteca de diez millones de volúmenes sumas que aun un Congreso tan poderoso como el de Estados Unidos se rehusaría a dar. Esto sin contar con que, aun teniendo el dinero, no habría bastantes estudiantes secundarios para desempeñar la tarea.

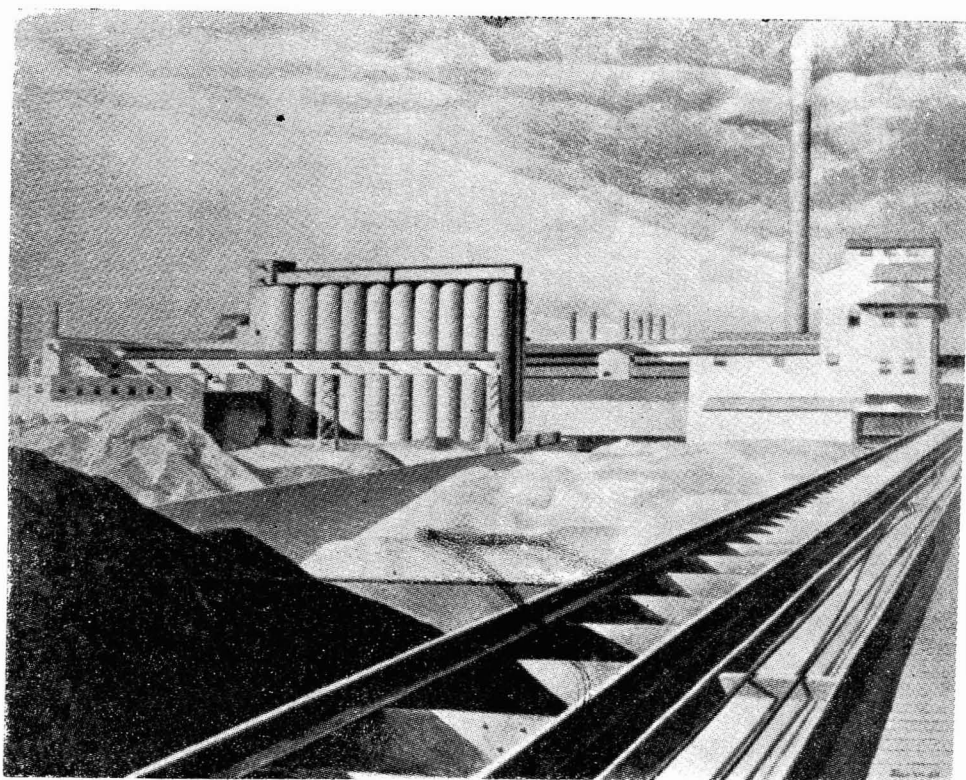
Hace treinta años la Biblioteca del Congreso daba la impresión de que podía convertirse en la mejor biblioteca universal. Los latinoamericanos teníamos la triste experiencia de que libros publicados por nosotros y que era literalmente imposible hallar en nuestros países, se encontraban en la Biblioteca del Congreso, y que por eso no podía tenerse una certidumbre bibliográfica completa sin consultar el catálogo de ella. Hoy eso no es cierto, sino al contrario: cuando uno ha trabajado en su país un tema histórico, digamos, y se compara la bibliografía propia con la de la Biblioteca del Congreso, impresionan los grandes huecos que se descubren y el carácter notoriamente azaroso con que se han ido acumulando esos libros. Idos para siempre están los días en que un caballero como John T. Vance, conocedor de la lengua y de la legislación, hacía viajes periódicos y holgados a los países latinoamericanos, y con la amistad y la simpatía de los especialistas del lugar —que él se ganaba al instante—, adquiría libros para la División Jurídica.

Y, desde luego, la biblioteca no ha logrado nunca cubrirse completamente de la barbarie legislativa a que debió su origen, su crecimiento y, en cierta medida, su decadencia. Esto significa, no que el Congreso norteamericano haya degenerado con el tiempo, pues el de ahora es igual al de hace treinta o cincuenta años; es que la Biblioteca no ha logrado revestirse con el aura de lo intocable, y esto es importante, pues si el caso contrario fuera cierto, por lo menos habría razón para conservarla con su monstruosa magnitud actual. Como no es así, no parece haber ninguna razón para que esa Biblioteca no se fraccione, por lo menos, en cuatro, y se haga de cada una lo que fue alguna vez: un instrumento de cultura fino y eficaz.

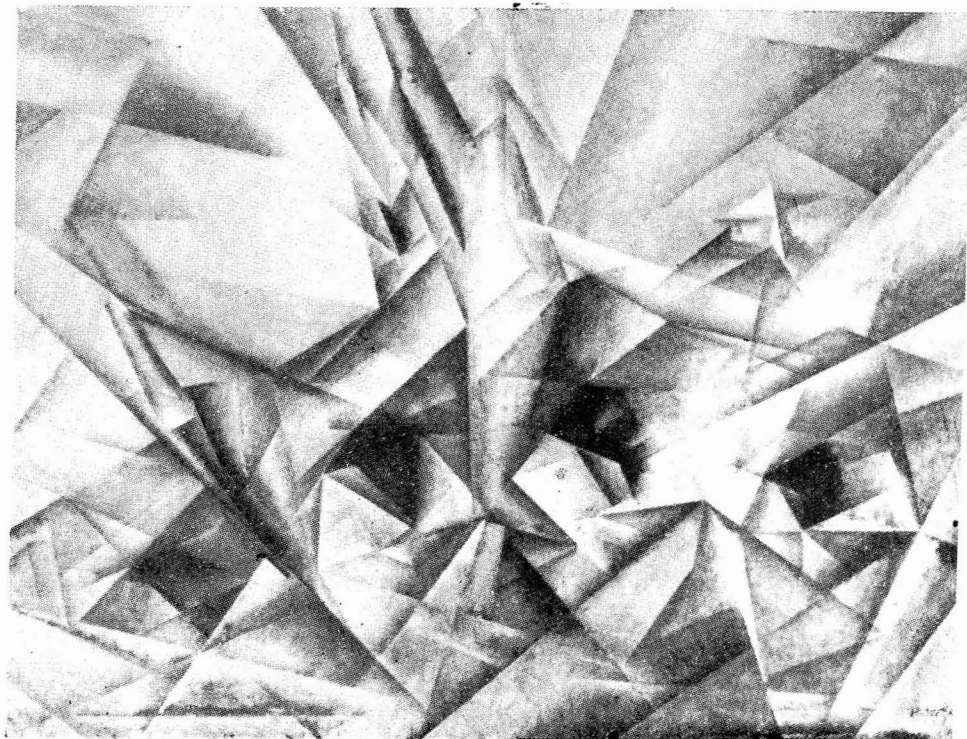
Esa falla, que revela, según creo, la incompatibilidad de la cantidad con la



José Clemente Orozco.—Fragmento de un mural



Charles Sheeler.—Paisaje clásico



Lyonel Feininger.—Puente V

calidad, de la magnitud colosal con la finura, tiene, al fin y al cabo, el remedio sencillo de la partición que he indicado antes; pero a lo que quiero referirme ahora, mucho más grave y de fondo, no parece haber sino la esperanza de que alguna vez se corrija por sí solo. Las universidades y escuelas; los museos y las bibliotecas; las orquestas y la ópera; el cine, la radio y la televisión; las publicaciones periódicas y el fonógrafo, en fin, tanto y tanto medio de creación y de difusión de la cultura, ¿han creado o han afinado el sentido artístico del pueblo norteamericano? No de la aristocracia, sino del común de la gente.

Dejemos a un lado el problema de si, como lo creemos los mexicanos, hay pueblos o razas con un sentido artístico innato, que no es fruto de una educación, sino de una sensibilidad especial, del mismo modo que hay personas que nacen con una piel tersa y delicada, que no le ha dado ninguna crema o masaje. Por esa razón creemos los mexicanos que nuestro indio, a pesar de su abrumadora ignorancia de la civilización occidental, gusta de la música y la crea, gusta de la pintura y pinta, y tiene una capacidad para gozar de la naturaleza que lo sustenta en su inmensa soledad y en su total abandono. Pero aun nosotros los mexicanos no negamos que la educación pueda afinar y aun crear un gusto, sentido o sensibilidad artística. ¿Ha sido creado en Estados Unidos, o, al menos, está en vías de crearse?

Mucho me temo que no, y que esto sea definitivo, como lo es el caso del niño prodigio que se malogra. He tenido una experiencia que me sumió en esta triste convicción. El *Royal Ballet* hizo una temporada en el Metropolitan Opera House de algo más de un mes. Daba una representación diaria, y en tres días de la semana, dos en un solo día. A pesar de la gran capacidad del Metropolitan, jamás quedó un solo asiento sin vender, así los peores (que hay muchos) como los más caros. El *Royal Ballet*, desde luego, no era el único espectáculo de la ciudad; con él competían cien teatros y cien cinematógrafos, más las plagas de la televisión, de la radio, el mal tiempo y la Asamblea General de las Naciones Unidas. A pesar de la gran población de la ciudad de Nueva York y de su riqueza, la afluencia del público parecía un signo alentador y muy significativo; pero había más, la cordialidad del público: el calor del aplauso, la mirada complaciente y la atención sostenida. Por desgracia, era fácil comprobar que ocurría exactamente lo mismo en el caso de *The Rockets*, una treintena de chicas que hacían un ballet en el Radio City. Y entonces, ante el increíble mal gusto de este espectáculo, algo que, positivamente, sólo ocurre y es concebible en Estados Unidos, era fácil descubrir la causa de aquellos llenos, de aquella cordialidad del público, del calor de su aplauso, de la complacencia en la mirada y de la atención sostenida: era la habilidad o la destreza física para brincar o girar, común al *Royal Ballet* y a *Las Rockets*, y aun superior las de éstas; pero en manera alguna la nota artística, plena en aquél y en éstas ni siquiera imaginada. Y si alguna duda había, bastaba fijarse cuándo aplaudía el público al *Royal Ballet*: no era cuando Margot Fontaine trasta-

billaba, el rostro, los brazos y aun las piernas caídas, sin tensión alguna los músculos, para indicar el dolor y la proximidad de la muerte, sino cuando alguna figura secundaria daba un gran salto o giraba hasta perderse el dibujo del rostro, como ocurre exactamente con el trompo o la chicharra de colores, que giran y giran hasta parecer el primero una sombra y la segunda una masa blanca.

Días después tuve una confirmación más, pues con un intervalo de dos semanas, actuaron, primero el ballet indio de Shanta Rao y después los Danzantes de Bali. Desde luego, actuaron en el Teatro ANTA, con una capacidad cinco veces menor que el Metropolitan; no se llenó siquiera el día de la función inaugural y ambos espectáculos fueron perdiendo público día con día. El incentivo del exotismo no fue capaz de compensar el hecho de que en esos dos ballets no había circo, pues la habilidad y la destreza puramente física cuentan poco, y mucho la expresividad del rostro, del tronco y de los brazos; la cosa era peor todavía en el caso de los Danzantes, pues el baile se hace de la cintura para arriba, de modo que alguna vez el danzante está de rodillas y aun sentado. La posibilidad del circo no existía, y, en consecuencia, tampoco el motivo de la atracción y la razón del aplauso. La belleza de Shanta Rao, y la gama inverosímil de expresividad de su rostro, que pasa en unos cuantos segundos de la pena al asombro, de la curiosidad a la satisfacción, a la coquetería y al arrobamiento, no llamaban la atención sino a unos cuantos, y no pueden llamar la atención de la masa americana.

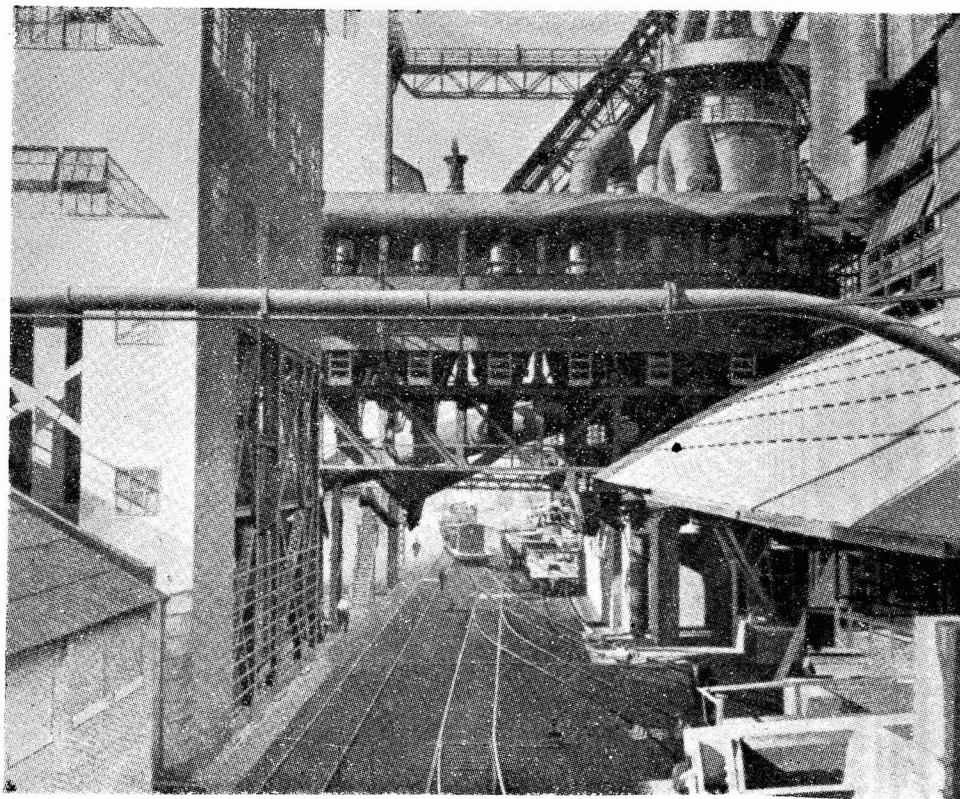
Hay, además, una cosa curiosa, pero cierta y fácil de comprobar: el público norteamericano aplaude impulsado por un motivo moral y no artístico; aplaude para compensar un esfuerzo o una habilidad, pero no la impresión artística que de ellos pueda resultar, y menos restringe su aplauso cuando el resultado no es artístico. Puede no aplaudir a

un hombre que juega a lanzar al aire y recoger cinco naranjas; pero si el hombre aquel persiste en su juego sin equivocarse tres minutos, aplaude como tres, y si diez, como diez, y si cien, como cien... esto en lugar de aburrirse y abandonar el teatro.

El papel que desempeña el intelectual en la sociedad norteamericana es todavía más revelador de que en ella no han penetrado muy hondo la inteligencia y la cultura en los últimos treinta o cuarenta años. El intelectual —hombre de ciencias o de letras, artista— no es, o rara vez ha sido, objeto de admiración pública general en Estados Unidos. Es verdad que suele gozar de una vida más cómoda y estable que en cualquier parte del mundo. Esto lo sabemos mejor que nadie nosotros los latinoamericanos, pues en nuestros países no se conoce todavía el caso de un escritor, por ejemplo, que haya hecho fortuna con su pluma. En cambio, el caso general en Estados Unidos es el inverso; pero de él puede decirse lo mismo que del obrero o del burócrata, es decir, vive mejor no por una predilección especial, sino por la razón general de que le ha tocado en suerte nacer en una sociedad más rica, y es fatal que le toque algo de la abundancia nacional.

No se trata de ingresos, pues, sino de la estimación general, de si el intelectual es objeto de admiración, de si participa en la vida pública, de si tiene alguna influencia en ella por ser intelectual, y de si es un héroe o arquetipo al que se propongan seguir o imitar los niños y los jóvenes.

Desde luego, hace muchos, muchísimos años, que no es jefe de Estado un intelectual, y cuando surge como candidato a la presidencia de la República un Adlai Stevenson (que no es, propiamente, un intelectual), entonces la sociedad norteamericana reacciona inventando la expresión peyorativa del *egg-head* para expresar la sorpresa, el desprecio, y, sobre todo, el sobresalto ante la arrogancia de que un intelectual pretenda gobernarla. La lección fue tan



Charles Sheeler.—Interior de ciudad

dura, qué Stevenson resolvió cambiar de actitud en su segunda campaña: borrar en sus discursos y en su conducta todo vestigio imaginable de que era o había sido alguna vez una persona inteligente e ilustrada, para adoptar el lenguaje, los apretones de mano y la carcajada histriónicos tan conocidos del político, profesional y vulgar, norteamericano. No sólo no ha habido un jefe de Estado o un ministro intelectual, sino que cuando ha habido alguno en el Senado o en la Cámara de Representantes, ha sido para confirmar la regla, pues es único en un rebaño de doscientos, o el cometa que aparece cada diez o quince años.

Lo MISMO puede decirse —y quizá con mucha mayor razón— del escenario político no ya nacional, sino local, el del Estado o la aldea. El *elder statesman* en Estados Unidos es Bernard Baruch, el hombre de negocios afortunado, pero no Winston Churchill, capaz de ocupar su ocio pintando, o, mejor todavía, escribiendo en un inglés sorprendente, lo mismo la historia de la Gran Guerra que la de los pueblos de habla inglesa, o Alex Leger, que después de servir en el Quai d'Orsay como Secretario General por largos años, cambia de nombre para escribir una poesía exquisita. Hace tiempo —quizá desde los tiempos de Jefferson— que ningún hombre público de Estados Unidos es objeto de la veneración pública de que goza Martí en Cuba o Sarmiento y Mitre en Argentina, tres intelectuales que sirvieron a su país. Desde los tiempos de Franklin, ¿ha habido en la diplomacia norteamericana un Paul Claudel, para no hablar de un Goethe? ¿Qué escritor ha ocupado alguna vez el lugar que en el escenario de toda la vida francesa ocupó alguna vez Víctor Hugo? ¿Entre los intérpretes de la vida diaria norteamericana se ha dado siquiera un François Mauriac, un Chesterton, o un Ortega y Gasset? ¿No resultaba Albert Einstein un poco desconcertante para Estados Unidos, y no ciertamente como físico, sino como ser humano? ¿Y no acabó por resultar demasiado desconcertante Charles Chaplin?

Es inquestionable que el arquetipo de la sociedad norteamericana, el modelo o el héroe a imitar, no es el hombre de estudio y ni siquiera el inteligente, sino el negociante afortunado, es decir, el hombre humilde, en gran medida iletrado que, gracias a su tesón y a su ingenio, logra amasar una fortuna. Y esto es así, porque ocurre en la realidad de la vida y porque ocurre con muchísima mayor frecuencia que ningún otro caso de éxito social. Y es así, también, porque toda la educación, lo mismo la reciba el niño de sus padres que de la escuela, conduce a ese resultado. El niño no emplea sus vacaciones en descansar o en cultivarse intelectualmente, sino en ganar algún dinero vendiendo suscripciones de revistas o fregando platos y vasos en una *soda fountain*. Me han contado que en el Japón, al menos el de entreguerras, es tradicional que el padre suba a su hijo de cuatro a seis años a una altura, la rama de un árbol o una ventana, para incitarlo a que salte, y que tiende sus brazos para indicarle que no debe temer, pues en el aire lo recibirán; y que el hijo, confiado en esto, salta, sólo para descubrir que al retirar el padre deliberadamente los brazos, se



Diego Rivera.—Fragmento de un mural

da el gran zapotazo. Con esto ha querido darle el padre japonés a su hijo lo que considera la gran lección de la vida, a saber, que un hombre no puede ni debe confiar en ningún otro ser humano, ni en su padre siquiera. En la vieja España, la gran lección moral que el padre se empeñaba en inculcar a sus hijos, era la lealtad, es decir, la fidelidad a un compromiso adquirido, sin importar que las consecuencias de cumplirlo fueran desastrosas. Pues bien, el padre norteamericano quiere y le da a sus hijos como la gran lección moral, la de que deben bastarse a sí mismos, y, para ello, deben trabajar, ganar dinero y saber disponer de él sabiamente, es decir, disponer del dinero para ganar más dinero.

¿DE QUÉ PUEDE depender la pobreza del resultado si el esfuerzo y los medios para conseguirlo han sido constantes y grandes? Alguien diría que la causa simple y sencilla radica en que el norteamericano es negado para el arte, y que por eso dineros y esfuerzos tirados a la calle son los que se empleen en tratar de dotarlo de un sentido, de un gusto o de una sensibilidad artística. Esto parece tan absurdo como el racismo hitleriano; pero el fenómeno de la pobreza del logro artístico e intelectual es cierto, y habrá que buscarle una explicación que sea substancial, aun cuando parcial.

Para mí, Estados Unidos es el único país del mundo que ha tenido una filosofía política verdaderamente democrática, el único que la conserva en su esencia, el único que ha ensayado día a día crear una sociedad democrática y el único que lo ha logrado en una gran medida. Esa teoría y esa práctica democráticas se encierran muy bien en la fórmula de los utilitaristas ingleses: el mayor bienestar del mayor número, o en la fórmula norteamericana de "a todos la misma oportunidad". Por eso Estados Unidos ha gastado su tiempo y su energía en crear un bienestar medio tan grande como sea posible; ése ha sido el fin, y a su logro se han aplicado todo

el tiempo y todos los recursos. Vista así, la sociedad norteamericana es un milagro por la congruencia de sus metas y por los avances para alcanzarlas: el nivel general medio de salud, de alimentación, de cultura, de recreo, de bienestar, en suma, es alto, y, más importante todavía, ha subido palpablemente y sigue subiendo año tras año. Es decir, en esto ha habido un progreso grande, conseguido en un plazo corto y con la perspectiva de que no se detendrá en un futuro próximo.

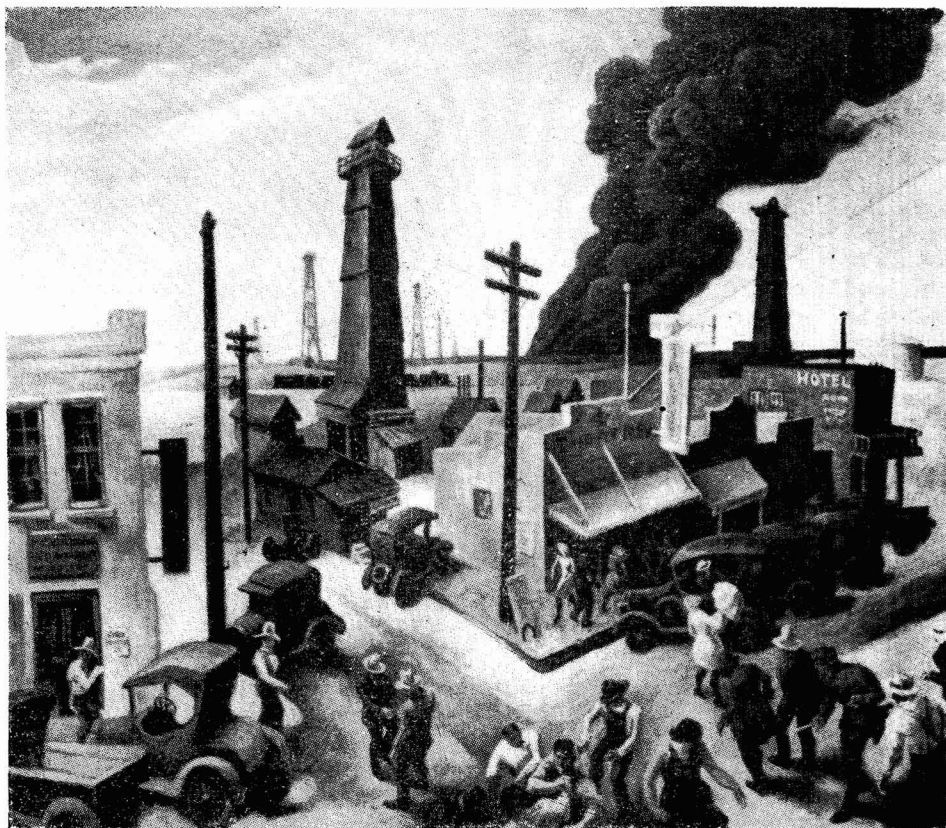
Desde ese punto de vista, yo no vacilaría en decir que Estados Unidos es, no una sociedad ideal —pues nada de lo que hace el hombre alcanza la perfección, entre otras razones porque no habría diferencia entre él y Dios—, pero sí que es la sociedad mejor encaminada. Pero si así son las cosas —y me parece que así son—, es inevitable la consecuencia: ese milagro de la sociedad norteamericana se ha conseguido a expensas de algo, o, como dice el norteamericano tan significativamente, se ha conseguido a un precio muy alto, como ocurre siempre que se compra algo de sustancia. Todos y cada uno de los norteamericanos ha progresado un tanto en el cultivo de sus sentidos artístico e intelectual; pero, claro, el progreso ha sido pequeño porque el esfuerzo y los recursos han tenido que diluirse entre todos y cada uno de los norteamericanos. Si la sociedad de Estados Unidos no tuviera una orientación democrática; si la tuviera aristocrática, o aristocrática y democrática; si el esfuerzo y los recursos, en suma, se hubieran concentrado en una minoría o en una *élite*, los logros hubieran sido mayores, pero no generales.

El movimiento de gran renovación intelectual que inició en España el grupo que amparó la Institución Libre de Enseñanza, y cuyo fin era despertar al país de la modorra intelectual en que parecía sumido ya para siempre, se propuso conscientemente preparar primero una *élite*, y para ello, concentrar en esa tarea el tiempo, la energía y los

recursos disponibles. A ese fin aristocrático obedeció la propia Institución Libre de Enseñanza, que ofrecía a niños y jóvenes escogidos, de la primaria al bachillerato inclusive, una enseñanza que, además de ser laica, era mejor y nueva, pues se apartaba de los programas oficiales, envejecidos y rutinarios; la Junta para Ampliación de Estudios, dedicada a becar a los miembros de esa *élite* para hacer estudios postgraduados en universidades extranjeras; la Escuela Plurilingüe, cuya finalidad era dotar a los miembros de la futura *élite* de los idiomas clásicos (griego y latín) y modernos (alemán, inglés y francés) que les permitieran entrar en un contacto cultural con todo el mundo, rompiendo así el aislamiento intelectual en que España vivía desde hacía tiempo; la Residencia de Estudiantes, que, a semejanza del *college* inglés, ofrecía, también a grupos de estudiantes escogidos, alojamiento, comida y recreo sanos, pero refinados.

En Francia y en Inglaterra puede no haber un plan para crear una *élite* tan deliberado como en la España anterior a Franco, pues el de ésta, al fin y al cabo, fue elaborado por un grupo reducido de intelectuales españoles que, desencantados de la acción educativa del Estado y de la iglesia, se conjuraron para intentar una reforma por su propia cuenta. Pero en Francia y en Inglaterra, de todos modos, las cosas trabajan en el sentido de gastar buena parte del tiempo y de los recursos en la formación de lo que el francés llama con tanta propiedad los "cuadros", lo mismo del ejército, que de la administración o de la enseñanza. Los "cuadros" son el esqueleto que soporta el cuerpo de un animal, la estructura de hierro o de concreto en que descansa un edificio. En el caso de Inglaterra, toda la organización social y en particular el sistema de enseñanza, conspira para la formación de una aristocracia intelectual y artística, así como política, administrativa y de los negocios. De todos modos, en países mejor organizados, como son, justamente, Francia e Inglaterra, la situación cabal es, más bien, la coexistencia de una aristocracia y de una democracia intelectuales, y la de una comunicación normal entre ésta y aquélla, de modo que, de hecho, la aristocracia se nutre de la democracia, y como no hay barreras infranqueables entre una y otra, es posible, y frecuente, además, que un individuo de las capas bajas, bien dotado y con voluntad o ambición para ascender, pueda hacerlo sin que deje la vida en la aventura.

En la mayor parte de los países latinoamericanos, en cambio, la situación ha sido, y sigue siendo en muy buena medida, a todas luces inconveniente, en rigor, trágica. Existe en el tope una aristocracia, compuesta por un número limitadísimo de personas (en algunos países pueden no pasar de veinte o cincuenta), de un saber y de un refinamiento intelectuales tan extraordinarios, que a veces recuerdan a los hombres del renacimiento italiano; pero esa *élite* intelectual está suspendida en el aire, pues inmediatamente debajo de ella hay sólo el vacío puro, hasta llegar a la base de la pirámide, que forma la enorme masa indígena. Ésta ha podido llegar hacia fines del siglo xv a una organización social y a un progreso cultural y



Thomas Hart Benton.—Boomtown

artístico avanzados, aun notables, como el de las civilizaciones precortesianas de mayas o toltecas; pero destruida su cultura propia por la conquista española o portuguesa, y sin haber logrado hacer suya la occidental europea, no es siquiera una democracia intelectual, sino simplemente una masa o una pesada plancha de ignorancia y de desconcierto.

ESTA SITUACIÓN va cambiando, desde luego: la "capilaridad social", como la llaman los sociólogos, o sea la posibilidad de ascenso de las clases bajas a las altas, es ahora mayor de lo que era hace cincuenta años. En el México de hoy, por ejemplo, es sorprendente advertir que el noventa por ciento de los concurrentes a los mejores espectáculos —conciertos, ballets, ópera o drama— son evidentemente personas que apenas acaban de salir de la clase media baja, y que asisten por la primera vez a ellos como parte de un adiestramiento que les permita afianzar un sitio estable en las capas superiores de esa clase media. El fenómeno más notable en la mayor parte de los países latinoamericanos es, sin embargo, el del autodidacta, el hombre que se hace de una cultura fuera de las escuelas, impulsado por un interés casi maniaco en ella y sin más guía que su curiosidad y su gusto. Si hoy existen en México doscientos historiadores, puede tenerse como seguro que no más de veinte han recibido una preparación formal en las escuelas. Pues bien, este tipo de hombre, el *self made man*, se da en Estados Unidos en una gran abundancia; pero casi siempre en el mundo de los negocios y muy rara vez en el campo de la cultura.

Por esto, no son los ingleses, los franceses y los alemanes quienes pueden apreciar mejor el sentido y el grado de progreso intelectual de la sociedad norteamericana, sino nosotros los latinoamericanos, que estamos en la situación diametralmente opuesta: nuestra *élite* intelectual está muy por encima del nivel medio y general de Estados Uni-

dos; pero este nivel es infinitamente superior al medio y general nuestro.

Y PUESTO QUE EL origen y el destino de este ensayo es bordar sobre la gran preocupación del entendimiento entre México y Estados Unidos, quizás sea éste el lugar para hablar sobre una consecuencia grave de esa preeminencia del negociante en la vida nacional norteamericana, con mengua del "intelectual", o sea el hombre o mujer que se ha esmerado, no en la faena tosca de explotar cosas y hombres, sino en la más delicada de entenderlos.

Los diferentes países del globo pueden dividirse de tantas maneras cuantos puntos de vista se adopten para hacer la clasificación; pero hay una que hacía Pedro Henríquez Ureña y que me parece de sumo interés. Agrupa los países en dos categorías: unos, aquellos cuyos naturales se ven mejor fuera de su país, y los otros, aquellos cuyos naturales se ven mejor dentro del respectivo país. Esto, por lo demás, ocurre con las flores: la margarita y la hortensia son flores de "macizo", mientras que la rosa y más aún el lirio o la orquídea destacan en el aislamiento, en la unicidad. El mexicano, el indio y el chino de otros tiempos, se ven mejor en el extranjero que dentro de su propio país. A la inversa, el argentino se ve mejor en Argentina que fuera de Argentina, así sea en un país contiguo como Chile; el norteamericano atrae dentro de su país, pero no fuera, e igual cosa ocurre con el español y tal vez con el ruso.

En México, la India o China, lo que vale es el individuo y no la colectividad, amorfa, pobre, ignorante y como desconcertada. Por eso, cuando el mexicano, el indio o el chino salen de sus países y van al extranjero, como que se sacuden el lastre de la colectividad, y sin ella se destaca más su individualidad, que subrayan, por lo demás, sus rasgos faciales y el color de su piel, exóticos en el escenario occidental. La levedad de una sonrisa china, la ligera

inclinación del tronco, indicativa en el mexicano de la pleitesía que rinde a la dama con quien conversa, y la mirada levantada del indio, expresión de orgullo y a veces de soberbia, llaman pronto la atención en cualquier parte de Europa o en Estados Unidos. Y los tres hablan como individuos, con distinción o particularidad, aun de un tema tan vulgar como el tiempo. Cada uno se sostiene por sí mismo, es un todo en sí mismo, un ser particular o un individuo.

A la inversa, el argentino causa la impresión en su país de ser un poco ruidoso y atropellado, pero también la de sano, directo, y acogedor; fuera de Argentina, en el París de entreguerras, por ejemplo, era un verdadero hazmerreír por su ostentación, su fanfarronería y una carencia completa de la noción del ridículo. El español en España es tan jactancioso como fuera, pero como en el interior de su país todos lo son, el individuo no desentona del medio, sino que lo sigue; en cambio, es abierto, cordial, y su conversación está salpicada de palabras, giros o reflexiones siempre llamativas. Fuera de España, casi es intolerable: se le ve tosco, desarticulado, inseguro y, por sobre todas las cosas, ruidoso como una máquina infernal; parece incapaz de mover una silla sin arrastrarla, de sentarse a una mesa sin hacerla temblar; arrebatada la palabra a su interlocutor, habla muy alto y sin parar.

Ver al norteamericano en una gran masa o colectividad, un juego de la serie mundial de baseball, o en un partido football popular, como el clásico Army-Navy, es uno de los espectáculos más reconfortantes del mundo. Una masa enorme de gente, sana, hermosa, resuelta a apurar el placer de una tarde de expansión, aplaudiendo a su equipo favorito, pero sin animadversión o malevolencia para el adversario, antes bien, dispuesta siempre a reconocer y celebrar el coraje o la efectividad de la oposición. Tampoco puede ser más alentador verlo desenvolverse en una de las diez o veinte mil, o cien mil convenciones que anualmente celebran los más variados grupos profesionales. La anticipación increíble, de seis, ocho o diez meses, con que traza sus planes y arregla todas las cosas de su vida para estar exactamente, así llueva o truene, en el lugar, en el día y en la hora convenidos; la seriedad con que llega a la mesa de inscripciones para registrarse; la satisfacción con que se prende a la solapa de la chaqueta el tarjetón donde quedan impresos su nombre, procedencia y naturaleza de su representación; la cordialidad inagotable con que busca a los conocidos antiguos y acoge a los nuevos; la gravedad paciente con que escucha la honda filosofía que aconseja los modos mejores para atrapar a la ama de casa y venderle cualquier objeto innecesario y costoso; y, por supuesto, la plenitud con que se embriaga en las reuniones sociales de su convención. Todo esto revela a hombres y mujeres sanos o sin recovecos; abiertos a toda experiencia nueva, así sea pueril, o gozar de la vieja aun cuando sea por la vigésima vez; de un seguro instinto gregario, que lleva a creer y practicar el lema siniestro de la Guardia Civil española: "la unidad es la pareja", o sea, en este caso, que la colectividad supera

siempre al individuo, pues éste sin aquélla es apenas una pieza desarticulada y carente de sentido y de valor propios.

El norteamericano pierde en el extranjero el gran soporte de la colectividad dentro de la cual vive en su país. Es así natural e inevitable que sus limitaciones broten en seguida y que sean tan visibles y tan hirientes. Se le ve entonces como un ser ruidoso, torpe, entremetido, desconsiderado e infantil. Cómo recuerdo ahora —*verbi gratia*— haber llegado un día a visitar a Gabriela Mistral en su retiro veraniego de Petrópolis, en Brasil, y hallarla, contra su costumbre, alterada, dando órdenes imperiosas a su sirvienta para que abriera de par todas las ventanas y puertas de la sala.

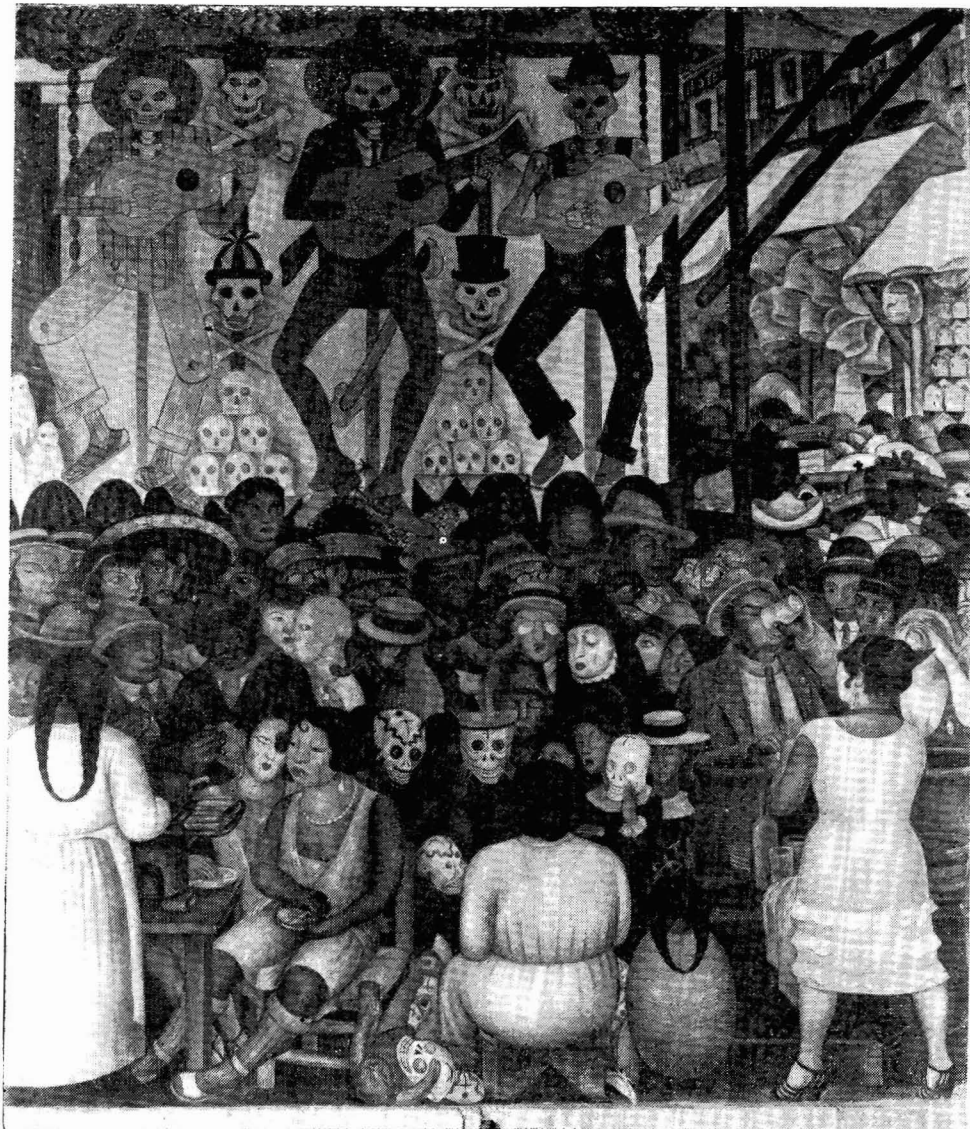
—¡Todo esto huele a pañales, está impregnado de pañales! — gritaba. Y al advertir mi incompreensión, añadió: —¿No vio usted salir a unos norteamericanos? ¡Han estado aquí una hora...!

Más que la infantilidad, sin embargo, el norteamericano que viaja o vive en el extranjero impresiona por su incapacidad para adaptarse al medio y comprenderlo, en consecuencia, sin que esto quiera decir que aborrezca ese medio; puede gustarle, e inclusive más que el suyo propio, y, sin embargo, no entenderlo. La fantasía de sus ropas veraniegas, por ejemplo, desentona de las del lugar, siempre más sobrias; por añadidura, están reñidas con el clima del sitio donde está. Nunca adopta el *café complet* que ha contratado con su agen-

te de viajes en Estados Unidos como "continental breakfast", y se empeña en pagar como extras costosísimas el jugo de frutas, los huevos y el jamón o el tocino de su desayuno habitual. Y cuando se trata de entender, por ejemplo, ese célebre "mañana", que supone ser uno de los rasgos definitorios del mexicano, entonces está perdido. Se siente audaz, llega a señalar la pereza como única explicación. Alguna vez un amigo mío norteamericano estuvo a punto de desmayarse de incredulidad cuando le dije que aquél mañana tan traído y tan llevado no hacía sino reflejar el agudísimo sentido que el mexicano tiene para distinguir entre las cosas efímeras y aquellas otras algo más permanentes, y que por eso, el mexicano, capaz de acometer éstas en cualquier momento, dejaba para mañana las efímeras, pues iniciándolas con la aurora del día siguiente, al menos podían vivir las pobres hasta el ocaso.

El norteamericano, en verdad, resulta en el extranjero tan inferior a como se ve y como es en su propio país, que algún extremista le aconsejaría permanecer siempre en él, y que todo el muchísimo dinero que gasta ahora en viajar por el extranjero, lo diera para que los extranjeros fueran a Estados Unidos. Así lo admirarían en lugar de ser objeto de burla o causa de temor.

TODO ESTO TIENE —me parece— un interés práctico y no tan sólo especulativo, además de relacionarse directísimamente con el tema que estudiamos. En efecto, de todos los países del mun-



Diego Rivera.—Fragmento de un mural



Rufino Tamayo.—Gato atrapado

do, Estados Unidos es el único que ha resultado incapaz de crear lo que podría llamarse un "servidor público", que lo represente oficialmente en el extranjero y que tome la mayor parte de la administración y el gobierno de las cosas públicas. Winston Churchill, Anthony Eden o Harold MacMillan, pertenecen a la clase social adinerada y conservadora de Inglaterra, y por eso es inevitable que su visión y su acción políticas reflejen los intereses y los gustos de esa clase; pero ninguno de ellos es dueño o accionista de una fábrica o de un negocio particular, y mucho menos puede decirse que han llegado a la posición de primer ministro por la razón de ser dueños o accionistas de ese negocio particular. Llegaron allí porque han hecho una vida pública, una carrera pública, y es incuestionable que, acertada o desacertadamente, representan los intereses unitarios del país, y de ninguna manera los de la Imperial Chemical o de la Vickers. El caso de los líderes laboristas es todavía más claro, pues aun cuando, por definición, sus ideas y su política se inspiran en la conveniencia de los trabajadores, en el gobierno no obran tan cruda o directamente como si fueran el secretario de un sindicato de mineros de carbón o de estibadores. Su visión y su acción son nacionales e imperiales. La vida política de Francia está llena de ejemplos semejantes: Poincaré, Painlevé y Blum antes, y hoy Mendes-France, Reynaud y Pinneau, son hombres que representan los intereses de Francia como un todo, aun cuando difieran entre sí en cuanto a los medios mejores para defenderlos. Y no sólo en Europa, sino en la India, por ejemplo, se da el caso de una familia como la Nehru, que ha iniciado su vida pública en la lucha por la independencia de su país. En México, como en muchos países latinoamericanos, puede llegarse al extremo de asegurar que los mejores talentos del país, las gentes más cultivadas, más sufridas y devotas de los intereses nacionales, son las que sirven como técnicos en el gobierno, lo mismo el federal que los locales. Su posición es, en general, secundaria, pues no tienen en sus manos el poder político; pero esto no les quita ni les puede quitar ninguna de sus buenas prendas.

En Estados Unidos la situación es muy otra. Rara vez ocurre que llegue a la presidencia de la república un servidor público, como el presidente Eisen-

hower, pues lo usual es que la alcancen políticos profesionales, ayer Truman y mañana Nixon. En el Congreso domina el político profesional y aun el animal político puro, o el representante desembozado de intereses particulares, como los famosos senadores "platistas" de hace apenas veinte años. Por eso, resultan excepcionales los casos de Borah, Glass o Wagner.

Pero es en el poder ejecutivo donde la situación resulta peor; allí la regla es que lo atienda en las capas inferiores una burocracia inerte, y en las superiores el negociante o el profesionista que ha vivido y volverá a vivir de los intereses privados y no de los públicos, como ha ocurrido con el antiguo secretario de la Defensa Wilson, o el antiguo procurador general Brownell, para no citar sino dos casos recientes. No sólo son los hechos, sino la filosofía que los determina. Entiendo que entre los méritos que se adujeron para justificar en su momento la designación como secretario de Estado del señor John Foster Dulles, fue el de que por largos años había estado asociado a una firma de abogados que representaba los intereses de grandes consorcios económicos internacionales. Y recuerdo muy bien que en época más cercana, al anunciar la designación del señor Henry Holland como subsecretario adjunto, encargado de los asuntos latinoamericanos, el Departamento de Estado hizo publicar un *curriculum vitae* del señor Holland, cuya parte más prominente era que pertenecía a una firma de abogados con intereses en México.

Ahora bien, ¿qué significado particular pueden tener para el norteamericano común estos y tantos otros hechos semejantes? Porque en México, un país tan modesto y tan desorganizado, no sólo se consideraría como inexcusable indelicadeza nombrar embajador mexicano en Washington, digamos, a un gran exportador de café, o a un importador de maquinaria norteamericana, sino que lo haría absolutamente imposible el hecho mismo de que el candidato tuviera esos intereses. Es indudable que en Estados Unidos se cree que haber defendido los intereses económicos de grandes consorcios internacionales, le daba al señor Foster Dulles la experiencia valiosísima de que el mundo era redondo, vario y complejo, y que el hecho de que el señor Holland sacara su sustento de México, lo predisponía, es de suponerse

que por reconocimiento, a amar a México. Es incuestionable que, en el fondo, todo esto parte de la noción norteamericana de que la única vía, o, al menos, la más positiva, del conocimiento y de la experiencia, es la del negocio, y no, por ejemplo, la menos comprometida de los libros. Semejante noción no sólo es equivocada, sino perjudicial para Estados Unidos, pues la experiencia ha demostrado una y otra vez que fuera de Estados Unidos se tiene como axioma que un hombre ligado a unos intereses materiales determinados, seguirá viendo por ellos, lo mismo cuando está al frente de ellos como negociante o como abogado, que si está temporalmente en el gobierno.

DEBO REFERIRME AHORA al estado que guardan las relaciones de México con Estados Unidos y a por qué son como en la actualidad son. La verdad de las cosas es que si las oficiales, las de gobierno a gobierno, son buenas y quizás mejores que nunca, el mexicano común, sea de la clase social que sea, malquiere a Estados Unidos, a su gobierno y a su pueblo. Puede decirse con verdad que nunca como ahora es impopular el norteamericano en México. Y puede decirse asimismo que la forma más fácil de ganar popularidad para una causa o una persona, es argumentar que aquella sirve para protegerlos de Estados Unidos y que ésta es antiamericana "probada". La manera más segura de arruinar el porvenir político de un mexicano es hacer correr el rumor de que es amigo de Estados Unidos, o, como realmente se dice, que está "vendido" a Estados Unidos. En la actualidad, un mexicano no parece poder tener autoridad moral si no habla mal de Estados Unidos, y no es patriota sino en la medida en que los censura. Y esto ocurre —como he dicho— en todas las clases sociales y en todos los grupos, sean de estudiantes y profesores universitarios, funcionarios públicos, periodistas, gente adinerada o gente pobre, el hombre ilustrado o el ignorante.

Este estado de cosas no es conocido públicamente porque la prensa mexicana no refleja la opinión nacional; pero puede medirse de un modo negativo por un hecho singularísimo: en México no existe hoy un solo defensor abierto de Estados Unidos y ni siquiera un hombre que se atreva a recomendar la amistad con Estados Unidos por razo-

nes de conveniencia. En cambio, existen muchas publicaciones —aun cuando de poca importancia— que viven exclusivamente de explicar todo problema o tropiezo nacional en función de la ingratitud, la hipocresía o la maldad norteamericanas.

¿De qué depende todo esto? Supongo que los extranjeros desearios de hallar una explicación, y ciertamente la mayoría de los observadores norteamericanos, contarían en primer término este hecho histórico: México y Estados Unidos tuvieron una guerra, hace algo más de un siglo, que no concluyó con la victoria completa del ejército norteamericano, sino con la pérdida de más de la mitad del territorio de México; y luego, en 1914 y en 1917, fuerzas navales en un caso, y terrestres en el otro, ocuparon parte del suelo que conservaron los mexicanos.

No obstante, estoy convencido de que estos hechos, dolorosos e injustificables como sin duda alguna son, no han dejado en el mexicano deseo alguno de venganza y ni siquiera un rencor perdurable; pero no podía evitarse, por supuesto, que crearan desconfianza y escepticismo: no logramos reprimir una leve sonrisa ante las afirmaciones de que a partir de hoy, digamos, mexicanos y norteamericanos somos ya grandes amigos, o que lo seremos a partir de mañana.

La animadversión del mexicano hacia el norteamericano procede en parte del recuerdo de esos hechos dolorosos; pero en una medida bastante mayor su origen es reciente y tiene un marcado sello de reacción puramente irracional, cuyo origen remoto —me parece— ha de encontrarse en el hecho de que siendo distintas, las trayectorias de los dos países convergen. Esas reacciones irracionales son peligrosas por su carácter mismo de irracionales; al mismo tiempo, son las más difíciles de explicar y combatir. Algunas nacen de hechos pueriles, pero reales: al mexicano, por ejemplo, le irrita la prisa estruendosa del norteamericano, y le abruma su tendencia al ripio, una de sus características más lamentables. Otras nacen de hechos humanos más serios: el mexicano, que sufre su presencia continua, ha acabado por ver en el turista norteamer-

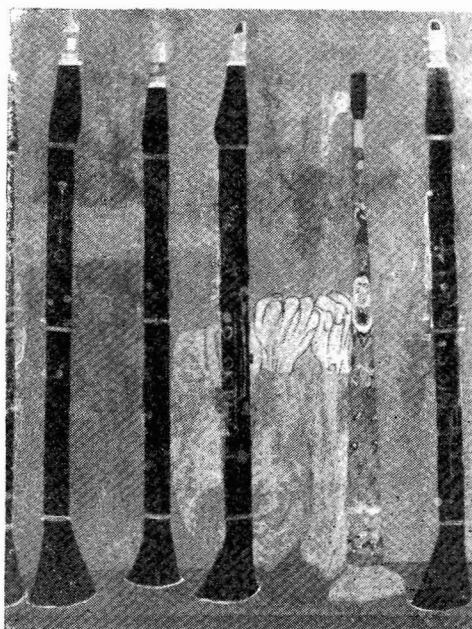
icano un derrochador desaprensivo en un país de estrechez. Y la circunstancia de que el pobretón mexicano, por necesitado o por ladino, se ponga zalamero para sacarle una limosna, no hace sino exasperar al mexicano que se gana su propio pan.

Por supuesto que el norteamericano, a su vez, tiene ideas preconcebidas sobre el mexicano. No cabe la menor duda, digamos, de que lo considera inferior física, intelectual y moralmente. De escasa vitalidad, lo supone inconstante e indeciso; de poca imaginación, lo cree agudo para ver los problemas, pero torpe para hallarles solución, sin contar con que los problemas que ve el mexicano, no son de los tangibles, de física o de mecánica, sino de los que se llaman vaga y grandilocuentemente "trascendentales"; laxo, adquiere con facilidad compromisos que después no sabe ni quiere cumplir. A lo sumo, el norteamericano le concede al mexicano una cortesía innecesaria y el "color", es decir, lo pintoresco; y cuando aquél se las da de muy agudo, llega a la conclusión obvia, pero

bre en recursos naturales; por eso el mexicano cree que su decisión y su esfuerzo no bastan, que antes y por encima del hombre, hay condiciones dadas —providenciales, diría él— que es muy difícil o imposible superar; esto lo hace escéptico, desconfiado de la acción, creyente en fuerzas superiores a él y más caviloso que activo. Y deja para mañana muchas de sus empresas, no por pereza o indecisión, sino porque la insuficiencia de sus medios le ha enseñado hasta la saciedad que no por mucho maldragar amanece más temprano.

Esta misma disparidad de medios tan desproporcionada, ha producido otra diferencia importantísima de actitudes en el mexicano y en el norteamericano. Los recursos naturales de México son limitados; de ahí que buena parte de la riqueza del país se haya montado sobre una u otra forma de explotación del hombre, al grado de haberse llamado al indio mexicano la mejor riqueza natural del país. Todas las civilizaciones indígenas mexicanas anteriores a la Conquista se apoyaban sobre grandes masas de siervos, elemento único de trabajo, a quienes gobernaban y explotaban dos castas reducidas: la militar y la sacerdotal. No hablemos de los tres largos siglos de la dominación española; durante los cuales variaron los explotadores, pero no los explotados. Y todo el siglo y medio de vida independiente en un penoso esfuerzo para apoyar la riqueza más en la explotación de la naturaleza y de la técnica que en la del hombre mismo. Al mexicano, en consecuencia, no le son connaturales la libertad y la igualdad; las ha peleado y las tiene conquistadas apenas en parte. No ha abandonado, pues, ni mucho menos, el temor de perderlas, y por eso es extremoso el celo y el recelo con que las guarda y defiende: es avaro de un tesoro que sólo en parte ha logrado reunir.

Los colonizadores del territorio norteamericano fueron hombres que, exactamente por estar inconformes con las limitaciones a la libertad en su país de origen, huyeron de él para la América Septentrional; en ésta hallaron una tierra deshabitada y rica: casi no existían hombres a quienes someter y explotar, y los pocos que había, no pudieron ser ni enemigos ni esclavos por no haber

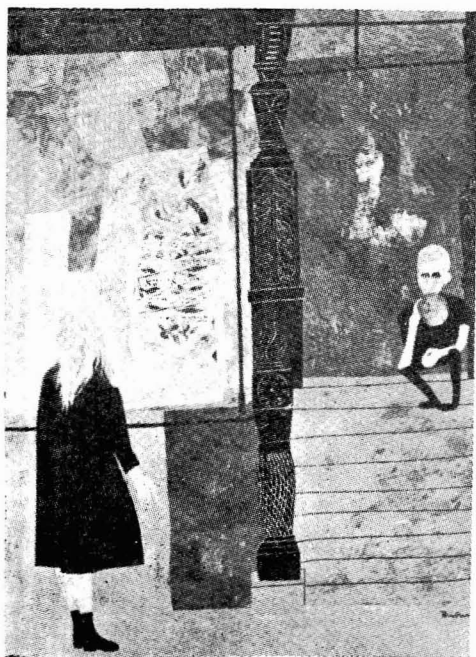


Ben Shahn.—*Composición con clarinete*

negativa, de que el mexicano es un ser antojadizo, complicado y difícil de conllevar.

La verdad, por supuesto, es que el mexicano y el norteamericano son dos seres radicalmente diversos: tienen distintas actitudes generales ante la vida y el mundo, y también una diversa escala de valores.

El norteamericano, hombre fabulosamente rico, está acostumbrado a contar lo que tiene, lo que gana y lo que pierde; de ahí su propensión a fundar muchos de sus juicios de valor en la magnitud, en la cantidad. El mexicano, pobre de solemnidad como suele ser, en rigor no tiene nada o muy poco que contar, y por eso la noción de magnitud o de cantidad le resulta un tanto extraña; de ahí que sus juicios se basen o pretendan basarse en la noción de calidad. El norteamericano, que tiene en su país recursos naturales que ninguno otro hasta ahora ha tenido (quizás Rusia los tenga), sabe por experiencia que posee los medios necesarios para hacer cosas y que el logro de ellas sólo requiere la decisión y el esfuerzo humanos; esto le hace de manera natural activo y confiado. México es un país po-



Ben Shahn.—*The Mulberry Trees*



George Grosz.—*Pareja*

echado raíces en el suelo. Al contrario, la inmensidad del territorio y su población escasísima debió haber dado al colono la noción de plena libertad, la que no encuentra para ejercerse ni siquiera un obstáculo físico. Esta experiencia histórica, casi única en el mundo, ha principiado por dar al norteamericano la noción de que le son connaturales la libertad y la igualdad, y ha acabado por darle dos nociones más: primero, la de superioridad; segundo, que como él ha sido y es tan libre en su país, puede hacer en otros cuanto quiera. En todo caso, lo ha llevado a una incapacidad completa para entender por qué en México la libertad se ha abierto paso con tanta lentitud y a costa de tanta sangre; por qué México ha tenido una historia tan accidentada; por qué el mexicano desconfía del norteamericano, a quien no en balde ha llamado desde hace mucho tiempo el "coloso del Norte": el mexicano lo tiene como el mayor peligro para su libertad, lo mismo individual que nacional.

El ambiente general de pobreza ha acabado por hacer del mexicano un ser algo gris, callado, modesto, aun encogido; pero en el fondo, antes se sentía seguro de sí mismo y orgulloso de su pobreza. Y todo él era un ente un tanto inactual: no muy siglo xx ni muy occidental. No creía que la riqueza fuera signo inequívoco de inteligencia o de virtud; en ella veía mucho de buena suerte y un poco de fatalidad. Por eso, creo que hasta hace unos cincuenta años, el mexicano no envidiaba mayormente la riqueza, ni veía en ella la meta mejor del afán individual y colectivo. No la ambicionaba tanto como la libertad, como la calma necesaria para hallar su camino, la holgura física para seguirlo, la soledad para gozarlo. Y creía en Dios, justamente porque ante Él no parecían contar de modo decisivo sino la virtud y el honor, y porque Él, a buen seguro, sabría apreciar más el recogimiento que la ostentación. Y esa pobreza, esa soledad, ese abandono en que el mexicano vivía, no dejaban de ofrecer algunas compensaciones, como la daba su ignorancia, que jamás fue obstáculo para nacer y desenvolverse con una sabiduría de la tierra y del hombre que no le daban las cartillas o los diarios. Hombre de piel muy fina a pesar de sus pies agrietados de tanto caminar descalzo entre las rocas o en el fango, el mexicano posee un sentido y una capacidad artística que no sé si tienen su igual en muchos pueblos de la tierra: goza ante un paisaje, se arroba en la observación de un rostro humano o en la contemplación de una imagen religiosa, el color le hiere y la nota musical más distante encuentra en él un eco simpático. El mundo en que había vivido, para decirlo de una buena vez, no era un universo material, sino vagamente espiritual y religioso; ésa ha sido la única razón de su existencia, la tabla de salvación a la que se ha aferrado mientras el resto del mundo, singularmente Estados Unidos, decidía preferir el gozo inmediato y externo de lo material al más permanente e interior del espíritu.

El norteamericano, en cambio, ha vivido en la riqueza; pero ésta conforma o deforma al ser humano mucho más de lo que se piensa. El norteamericano, por ejemplo, para nada muestra una sensibilidad tan despierta como para adver-

tir la desigualdad cuantitativa, el más y el menos: y quien es menos rico, quiere ser más rico y más rico, hasta perder la noción del término o del fin, la del reposo o del ocio. Lo que ha salvado hasta ahora a la sociedad norteamericana de estallar, sujeta, como ha estado, a esa fuerza, tenaz y opresiva, del apetito insaciable de riqueza, no es la igualdad de riqueza, que desde luego jamás ha existido, sino la "igualdad de oportunidades" para que todos se hagan ricos: y hasta ahora la experiencia reiterada de la sociedad norteamericana ha sido, en efecto, que algunos han podido hacerse ricos, y que, en consecuencia, todos podrían serlo con sólo tener la rudeza del luchador. Día llegará —y no está, en verdad, distante— en que esa experiencia, ya tan restringida hoy, se haga más y más rara, o claramente imposible. Y entonces —sólo que muy tarde para la salvación del mexicano— cambiará la tabla de valores humanos que hoy rige en Norteamérica.

Entretanto, debe convenirse en que la riqueza no es para guardarla calladamente sino para exteriorizarla, para lucirla, para hacerla brillar y sonar hasta cegar y ensordecen. De ahí el colorín, la velocidad, el ruido y el tufo; de ahí la necesidad de la chusma que aplauda, que coree, que admire y envidie. No es tanto que el norteamericano sea un materialista empedernido y sin salvación espiritual alguna, entre otras cosas porque jamás ha sostenido que la riqueza sea un fin, sino un medio; pasa que le han preocupado tanto los medios y gasta tanto tiempo en conseguirlos, que por fuerza se han convertido en fines, en el único fin, al grado de que ya es indistinto llamarle a la riqueza de una manera o de otra.

Por todo esto, el mexicano ve en el norteamericano a un intruso: el gigante que irrumpe en su pobre, mansa soledad para hacerse admirar y envidiar. Y el mexicano lo admira y lo envidia, y con el rencor de quien se siente obligado a abandonar su plácido rincón para cavar febrilmente la tierra en busca de un tesoro que lo haga digno de un mundo en el cual el santo y seña no es ya la virtud, la mansedumbre, sino el chasquido de una moneda de oro sobre el mostrador de la piquera.

No PRETENDO, como es obvio, trazar un cuadro general ni completo de las diferencias psicológicas —llamémoslas así— que existen entre el mexicano y el norteamericano; apenas se apuntan algunas para volver a la conclusión de que sus relaciones se mueven en un trasfondo de concordia limitada. El factor principal que aleja a estos pueblos es la distinta trayectoria que los anima; distinta, y, sin embargo, convergente, entre otras razones por la vecindad.

México parecía ser a fines del siglo xviii, o en los muy primeros años del xix, el país con un porvenir mejor y más seguro entre todos los de este continente, incluyendo a Estados Unidos. Su territorio era entonces el más extenso, su población, la más numerosa y la mejor asentada en el suelo; se acusaba ya más en México la concentración urbana de la población, fenómeno tan característico de la Edad Moderna: la ciudad de México era la más poblada de América hacia 1800; nuestro comercio exterior alcanzaba importancia y en bue-

na medida lo constituían, o la plata, metal precioso entonces tan codiciado como el oro, o materias primas como las maderas tintóreas, de tan ricas posibilidades industriales como lo fueron después las anilinas; gozaba México también del prestigio inequívoco de haber sido el asiento de brillantísimas civilizaciones indígenas y de la más sólida, extensa y experimentada organización colonial.

Estados Unidos tenía un territorio poco menos que confinado a una angosta faja paralela a la costa atlántica, en la cual su escasa población se había incrustado como temerosa e incapaz de avanzar hacia el fondo de una tierra que parecía infinita y cuya riqueza estaba, precisamente, no en la parte ya poblada, sino en la que yacía al Occidente. Estados Unidos no existía, en rigor: eran trece colonias prácticamente independientes una de la otra y con débiles lazos de sujeción con la metrópoli. Luego, se trataba de un país, como se dice ahora, de aluvión, es decir, sin abolengo, hecho de pedacería y de materiales no fundidos aún. Es verdad que consiguió su independencia antes que México, con mayor prontitud y venciendo a una potencia cuyo cuarto creciente brillaba ya en el firmamento internacional, y también que la Constitución de Virginia y los Artículos de Confederación y de Unión Perpetua fueron documentos políticos que no tuvieron un paralelo siquiera remoto en México, y que debieron haber sido indicio vehemente de que al Norte nacía un pueblo con un pensamiento político original y una capacidad de convivencia social muy poco común.

Pero hasta esos hechos, cuya significación nos parece hoy tan grande como indudable, no dejaban de tener por aquel entonces su contrapartida negativa. La rápida victoria norteamericana parecía menos hija de la fuerza de Estados Unidos que de la debilidad de Inglaterra, cuya marina —la más importante ya del mundo— resultó incapaz de salvar una distancia enorme para mantener en el campo de batalla ejércitos numerosos y bien aprovisionados. Luego, es indudable que le daba un aire de milagro a la victoria el hecho de que la hubieran obtenido trece colonias independientes, precariamente unidas para el solo fin de la lucha militar, pues su origen, su gobierno, sus intereses y pretensiones parecían entonces difíciles de conciliar. El hecho de que el nuevo país optara por el nombre de Estados Unidos, revelaba hasta qué punto nació bajo el signo de la desunión.

Siendo tan distinto el origen de los dos países y tan claramente favorables los augurios para México, el tiempo se encargó bien pronto de señalar y reiterar la trayectoria de cada uno: ascenso continuo hasta llegar hoy al pico más alto de la historia, para Estados Unidos; franco descenso primero, y después ascenso apenas perceptible, para México.

Estados Unidos acabó por contar con un territorio al que con fundada arrogancia llaman los norteamericanos "continente": por su magnitud y por su exposición a los dos grandes océanos del mundo, y porque contiene cuanto puede apetecerse para construir una gran civilización moderna y, por añadidura, un país equilibrado y tan poco vulnerable como es posible que lo consienta una civilización compleja y necesariamente

universal como es la de hoy. No carece de nada fundamental para alimentar con abundancia una población numerosa, y todavía le quedan grandes sobrantes que le permiten ser un exportador importantísimo de productos alimenticios; tiene materias primas cuantiosas, en general de buena calidad y muchas veces localizadas como por una mano providencial; de ahí capital, aptitud técnica y un mercado interior extraordinario.

Con el tiempo, México, en cambio, perdió territorio en lugar de ganarlo; se le fueron muy buenas tierras agrícolas y recursos minerales, hidráulicos y petrolíferos, excepcionales algunos. Y el territorio que le quedó —en franca y terca contradicción con la leyenda— es en buena medida mediocre o difícil de explotar por ahora: hecho añicos por

altas montañas que se entrecruzan, sus estrechos valles apenas consienten una agricultura inestable, en tierras expuestas a un proceso secular de erosión y que riegan mal lluvias veleidosas, y cuando, como en la costa, la tierra es buena y la lluvia abundante, entonces el hombre se encuentra en situación desventajosa por el calor, la humedad, la plaga y la peste. Su población, entonces, se alimenta apenas "para ir tirando". Las comunicaciones han sido penosas y caras y, en consecuencia, escasas; así se ha hecho difícil el intercambio material y espiritual, es decir, la formación misma de la nacionalidad. Sus recursos minerales, muy variados, de calidad media y en cantidades casi siempre moderadas, han caído en manos extrañas por falta de capital, de aptitud técnica y de un mer-

cado rico inmediato. Un siglo, y México, económicamente, quedaría postergado: no sería el país más importante del continente, ni el segundo, ni el tercero, ni el cuarto; en nada alcanzaría la calificación de excelente: su modesta economía le basta apenas para vivir, y exporta más de lo que puede, temeroso siempre del precio que aguarda a sus artículos, para comprar en el exterior algunos bienes de consumo y casi todos los de capital.

No ya en su economía, sino en su historia, Estados Unidos es un milagro: a caballo, con ruido, de prisa, dejando a la zaga una densa polvareda, galopa desde el Atlántico hasta el Pacífico, haciendo al mismo tiempo dos cosas de por sí difíciles: explorar y dominar un territorio inmenso y desconocido, y formar una nacionalidad. Y esto último, por añadidura, con elementos humanos no siempre afines, en veces, al parecer, incompatibles. E hizo Estados Unidos otras dos cosas también simultáneamente: su nación no fue una más, sino una comunidad política modelo y que intentaría con audacia y consistencia las mayores instituciones y las mejores formas democráticas de vida que hasta ahora se conocen. Y todo esto, diríase, partiendo de la nada, a pulso y en pelo.

México, al contrario, logra su independencia en las peores condiciones históricas. Los largos años de lucha para alcanzarla destruyen una parte de su riqueza: otra, perseguida, huye a España; y la que subsiste, pertenece a la iglesia católica, enemiga de la nueva nación. Así, al nacer, se desata en nuestro país un conflicto que habría de perdurar en sus formas más violentas por medio siglo, y para el cual hoy mismo, en rigor, no existe una solución digna, estable y justa. Por otra parte, México fue hijo de una potencia impotente: no sólo las energías vitales de ella menguaron hasta llegar casi a la extinción, sino que España, incapaz ya de crear, cayó por fuerza en la actitud de esconder, para conservar, lo mucho que había dado al mundo y lo que de él había logrado. México, como todas las colonias españolas de América, vivió así bajo un signo de conservación y de reacción, y no movido, como lo fue el país que sería más tarde Estados Unidos, excepto del modo más tortuoso y tardío, por las grandes fuerzas creadoras de la sociedad moderna. Esto ha podido ser un accidente histórico fácil de salvar en el siglo xvii; pero el hecho de que España no concuerriera al drama del que saldría la revolución política, económica y filosófica del liberalismo, fue ya fatal para las nuevas naciones hispanoamericanas; nacieron arrastradas por un torbellino de ideas y de hechos que les eran ajenos y cuyo alcance real no acertaban a medir. Entenderlos, apreciarlos, aprovecharlos, les llevó tiempo, esfuerzo y ¡cuánta desazón!

México, lejos de crecer a lo largo del siglo xix, se consumía en concertarse con el mundo: no terminaba aún de digerir a España, cuando principió a deglutir el universo moderno. Por esas dos razones principales —y por tantas otras secundarias—, México es también en cierta forma un milagro histórico, sólo que no de fecundidad, sino de supervivencia: es, de verdad, un milagro que aun esté en pie, y más todavía, que crea todavía en su destino.



José Clemente Orozco.—Fragmento de un mural



Rufino Tamayo.—Bestia herida

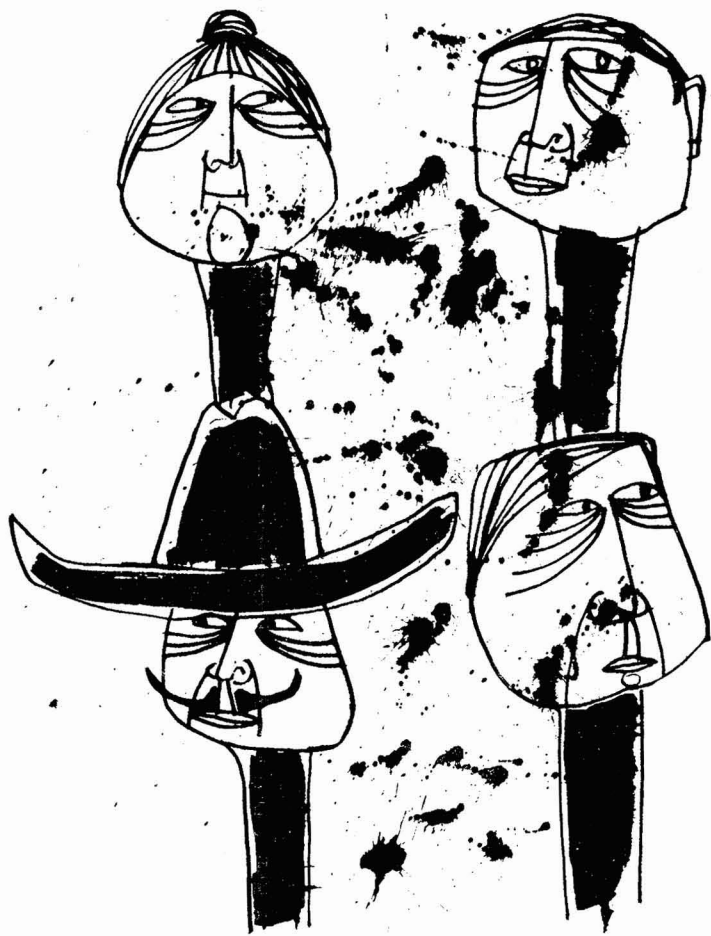
L A S S Á B A N A S

Por Max AUB

Dibujos de SEGUÍ

A la memoria de Jules ROMAINS

DOÑA ADRIANA RECASÉNS Rubio de Santos Martínez (1823-1871) compró a don Juan Aguirre Lemus dos piezas de hilo irlandés —de la casa O'Casey— de cuarenta y dos yardas, para la dote de su hija María, que se casó con don José Ruiz Manterola, el 18 de septiembre de 1846. Salieron ocho juegos, con sus correspondientes fundas de almohadas,

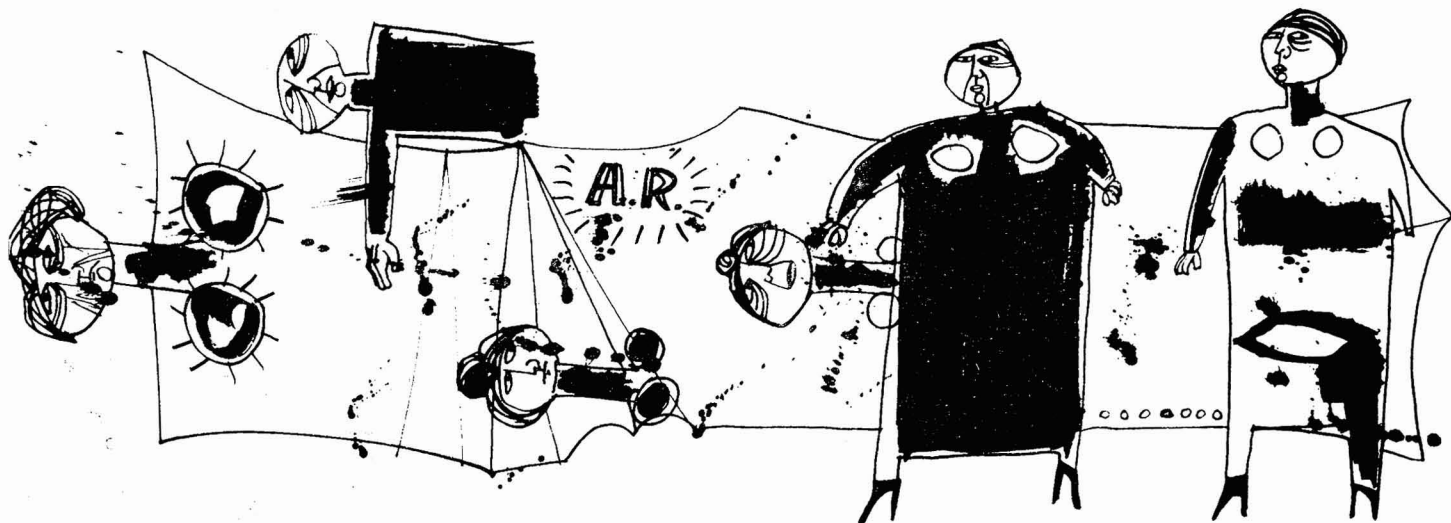


María Luisa Santos Recaséns de Ruiz guardó las sábanas como oro en paño, y, tan pronto como nació su primogénita, formó el propósito —que cumplió— de dejárselas intactas, para su futura y legítima coyunda. Efectuóse ésta el 18 de mayo de 1891. El cónyuge, Gastón Mariscal Roble, falleció majareta, tres años después dejando a Adriana rica y con dos hijos —Joaquín y Gastoncito—; el primero (1893-1937) fue fraile; el segundo casó, en 1918, con Mariquita López González. La breve vida matrimonial de la suegra de esta última, no le dio tiempo de gastar los juegos de cama de su abuela que pasaron, íntegros y amarillentos, al ajuar de la nueva pareja, que procreó a Blanca Mariscal López, nacida el 8 de julio de 1921; su padre la trajo a México en 1939, por razones políticas que no son del caso. Blanquita se desposó, en la Profesa, de la capital mexicana, el 19 de septiembre de 1943, con Rodolfo Castellanos Mendieta, coahuilense de muchos posibles. Por un azar —lo perdimos todo, todo, todo, en Madrid—, las sábanas atravesaron el charco y descansaron en el fondo de un mundo, de los que ya no se pueden gastar, que no cupo en el clóset del piso de la calle de Lucerna —el 26— de donde salió la novia: se quedaron en Veracruz, en casa de un amigo del refugiado, muerto de un infarto, en 1961. Su hija falleció, en Saltillo el 2 de noviembre de 1987, dejando bien establecida a su hija mayor, Guadalupe Castellanos Mariscal, en la capital mexicana, dueña y señora de unos *courts*, que heredó, con todas las de la ley, de Mauricio López Muñoz, sirvergüenza simpático, más aficionado a lo de fuera que a lo de casa, de lo ajeno que de lo propio, llegado a oficial mayor de la Secretaría de Fomento en el sexenio 1982-1988. El baúl había pasado a un cuarto de criados de su casa de Zapotanejo, una playa de moda, a veinte minutos de la capital. Para unas recámaras puestas a la antigüita, doña Guadalupe las buscó; no existían sino a retazos, comidas de las ratas.

La señora, gorda, importante e impotente, cargada de nietos, se indignó:

—¿Qué le puede importar a Dios que se gasten de una manera o de otra? ¿Y ahora qué?

que fueron incrustados y bordados por la propia doña Adriana, ayudada por sus tres hijas, Paquita Monllor, su prima, contando con Josefina, su ahijada bizca, un águila con la aguja en la mano.



Blasón desmoronado: las sábanas famosas, conocidas de oídas por todos.

—Lo que desgasta a las sábanas no es el dormir . . . ¿Y éstas?

—Murieron vírgenes —dijo Manuel, nieto de buen ver.

—Vírgenes y carcomidas.

—No son las únicas.

—Manolo . . . (Creyó, sin razón, en una referencia a Águeda Wertheim, una prima seca, con ganas y sin remedio.)

—No se hable más del asunto.

Era demasiado pedir: quince días después, Rodrigo Morales Castro, de una rama pobre de la familia, metió el dedo gordo del pie por un agujerillo y estiró. La sábana hizo crac, desgarrándose.

—Lo hiciste adrede.

—¿Adrede?

—Adrede, a estas alturas no me vas a engañar . . . Por lo menos con los dedos de los pies.

Tema callado, yacente: la sábana de abajo, remendada en el centro con un cuadro grande, con sus orillotas, cicatriz del lienzo.

—¿La voy a tirar?

La economía de la cónyuge le retorció los mondongos.

—¿No tienes otras?

—¿Y qué? Primero vamos a acabar éstas.

—¿Para qué quieres las que tienes guardadas?

—¿Cuáles? Si no fueras tan poca cosa hubieras exigido las que se quedó Lupe, sin derecho alguno . . .

Las sábanas de la abuela, de la bisabuela o de quien fuera. Las habían visto una vez —cuando el baúl pasó de Veracruz a Zapotanejo—, amarillas, gruesas, pesadas, rugosas, adornadas, bordadas en relieve A. R. (Ya nadie se llama Adriana, ya nadie —en la familia— se apellida Recaséns.)

—Hilo, como ya no se fabrica.

El dote inmemorial de la familia. De la tatarabuela a la bisabuela, de la bisabuela a la abuela, de la abuela a la madre —fallecida hace quince años—, de la madre de Rosario, cuando se casó con Ruperto, el del dedo gordo del pie en el agujero rasgado.

—Si fueras hombre, no hubieras dejado que se las llevara Lupe. Te correspondían a ti, a ti. Pero tú . . . Y no digo para nosotros, sino para Ruperta.

La hija única (veintiúnica, decía su hermano Abel), fea y mal casada madre de seis retoños.

—No dices más que tonterías.

—No es ninguna tontería. Esas sábanas debían de ser nuestras.

—Las sábanas Recaséns acabarán en un museo . . .

—¡Ojalá se las comieran las ratas!

La esposa se levantó furiosa, furiosa se fue a dar un vistazo a los canarios, furiosa se vistió, furiosa salió a la calle, furiosa la atropelló un camión, furiosa murió.

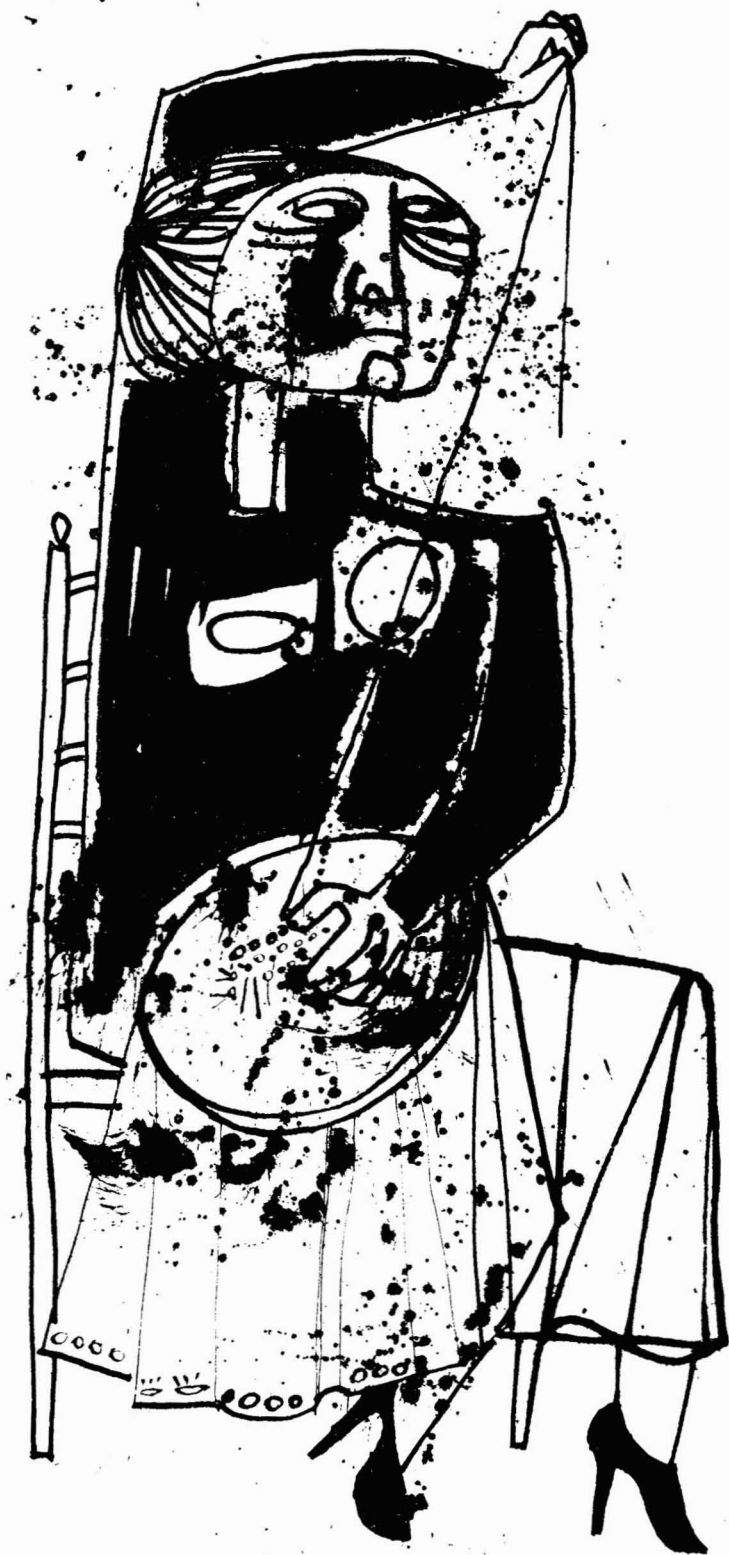
Fue una de las últimas referencias. Hubo otras tres, en cinco años:

—Si tuviéramos las sábanas españolas . . . —recordó María Teresa, una prima que administraba los *courts*, una espléndida mañana de mayo, en 1992.

—Menos mal que no son las sábanas de hilo irlandés —trajo a colación Carlos, en la cama matrimonial, una madrugada oscura en que Rafaela, su oísla, soñó estar en el baño y empapó el colchón— en 1997.

—Como las sábanas de la bisabuela —dijo Adriana Martínez de López, al sacar unos calcetines carcomidos, una tarde de octubre de ese mismo año.

Luego se olvidaron del todo.



DIVAGACIONES SOBRE LA SABIDURÍA

Por Emilio URANGA

TIENE LA FILOSOFÍA una doble condición: pretensiones de ciencia y realidad de sabiduría.

La sabiduría, como la ciencia, es democrática, más aún, popular, al alcance de todos.

Hay sabiduría del ama de casa, de la cocinera, del zapatero remendón y hasta del pepenador; hay la sabiduría del maestro, del artista, del investigador, del funcionario, del religioso. Sabio es Dios, sabio el campesino. Ante la sabiduría no hay privilegiados, todos pueden gozar de sus dones.

El Cardenal Newmann afirmaba que caballeros pueden ser todos, desde el duque hasta el carbonero. Lo mismo aquí: todos pueden ser sabios.

Pero los desesperados parecen estar más cerca de la sabiduría que los suficientes. Lo que atrae de la sabiduría es su capacidad de consuelo, para el hombre que sufre la sabiduría es el único paño de lágrimas que le queda.

En definitiva: la sabiduría es el mejor bien que al fin y al cabo puede apropiarse cualquier hombre. Todos los demás bienes son del mundo, inaccesibles, vedados; bienes que la inhabilidad radical del hombre alejará siempre de su segura posesión.

Ser sabio es infinitamente mejor que ser genio. Hay sabios-genios pero con la sabiduría el genio deja de inquietar.

La sabiduría es el único camino que queda abierto para quien la ciencia le ha cerrado el suyo.

La sabiduría es un camino individual de salvación. Hay tantas sabidurías como granos de arena en una playa: sus vías son múltiples, su disciplina adecuada a cada rigor soportable.

La sabiduría se parece al deporte; deja una fatiga sana. Cansa físicamente y desenerva intelectualmente.

Nadie puede hacerse sabio sin ayuda ajena. Sabios son los maestros. También los hay mentirosos. Como los psicoanalistas, no se pueden hacer cargo de cualquier candidato.

La sabiduría hace complaciente, es un espíritu de reconciliación. Frente al mundo como lucha, ejercita la mansedumbre. La ejercita, no se da a gozarla, a degustarla.

La sabiduría no se deja sistematizar. Sus verdades forman un rosario, las ensarta un alambre, un cordel, una tripa de gato pero nunca un silogismo.

La sabiduría se expresa en máximas, en consejos, en alusiones. Se les oye, pero no se les puede deducir, son más bien a manera de iluminaciones, chispazos, intuiciones.

El hábito de la sabiduría sería el pasmo y por tanto el encandilamiento.

La sabiduría da a entender y a velar. Ilumina e invita al ocultamiento. No se puede hacer nada con una máxima de



Duns Escoto



sabiduría. Por un momento se la acaricia pero si se piensa en su aplicación sistemática la verdad se embota y se nos escapa como una estupidez insípida.

Nada es tan tonto como un repertorio de máximas. La sabiduría brota con las ocasiones, no se trae a colación a propósito de ellas; no juzga sino que se deja sorprender.

Mientras haya conflicto en el hombre no hay sabiduría. Lo que pugna repugna a la sabiduría. Es paz, reposo, apertura a una reconciliación sin condiciones.

La rutina es eterna. El sabio seguirá comiendo y vistiéndose cada día.

La sabiduría nos cambia pero no cambia al mundo. Y así está bien. La sabiduría no perturba las reformas del mundo.

La sabiduría nos reconcilia con lo que somos. Nos enseña a estimar el ser más alto que cualquier cambio.

A la sabiduría se llega tarde porque nos entorpece en la vida. Siempre creemos que hay otra salida.

La sabiduría, como la tierra, es fiel: no se avergüenza de recogernos en su seno en plena putrefacción.

Hay enemigos de la sabiduría. No les ha hecho nada pero la odian más que a la muerte. Denunciar al sabio como vicioso es la delicia del científico.

El sabio se olvida de su sabiduría: de ahí su inocencia y a la vez su inutilidad.

La sabiduría es irónica: se burla de los azoros con que el hombre habla con seriedad de su perdición.

La sabiduría y el fracaso se parecen como dos hermanos gemelos: el hermoso y el feo. El fracaso no anuncia la sabiduría, la suplanta; el éxito la ignora.

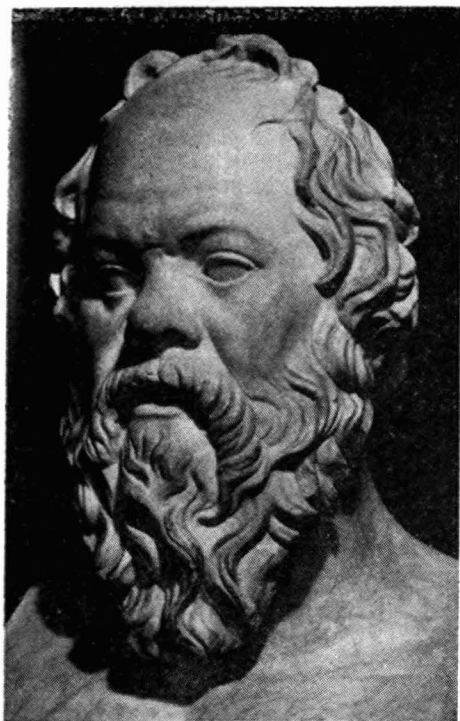
La sabiduría es sibilina. Le gusta ocultarse, darse a sorprender. Sin golpes no hay sabiduría.

Decirse sabio es un elogio que nadie se hace. Nadie se lo cree, nadie lo soporta, suena a anticuado, a cursi.

La sabiduría es una de las causas perdidas en este mundo. Un tío materno relegado a tutela complaciente de las criadas. Por eso "Mi tío" es sabio.

Los hombres sabios no sirven para nada. La sabiduría no se deja formular, es la única práctica que está asegurada sin teoría.

"Me pitorreo de los hombres prácticos y de su sabiduría", decía Marx al final



Sócrates

de su vida. Indudablemente no hablaba como científico.

*

La sabiduría tenía sus escuelas. La ciencia las ha despoblado.

*

Imagen eterna: en los vestíbulos de las facultades de ciencia un mendigo. A menos que lo hayan retirado las autoridades, o convertido en bedel. Los conserjes son siempre sabios en cualquier Facultad. Éste es un dato de pura experiencia.

*

Lo más grandioso de la sabiduría: procurar comunidad.

*

Cuando pensamos en la sabiduría nos regocijamos de su realidad. Ser sabio es ser algo que no estorba a los que piensan que todo cambia, pasa, desaparece, se transforma o se mejora.

*

El sabio no entorpece. Se echa a un lado y deja pasar. Luego se acomoda de nuevo en su lugar y prosigue con su meditación.

*

¿En qué piensa el sabio? En la sabiduría. Como un niño, mueve el caleidoscopio y se regocija con las figuras.

*

“¿Quién puede contar las caricias de los amantes? Son infinitas como las estrellas del cielo o las arenas de los desiertos de África.” Como caricias de amante son los hechos de la sabiduría: innumerables, variados, infinitos.

*

La sabiduría se complace en la variedad. Cuando se es sabio todo está just-



Tchowang Tseu

tificado. El mundo es un mundo de amor.

*

Con los años se despierta el órgano de la sabiduría: el tercer ojo. Creíamos estar ciegos y vemos. La mejor promesa de la vida es iniciarnos en la sabiduría. Pero ¿qué le va en ello a la vida? En todo caso la normalidad de su sistema circulatorio.

*

Para enseñar la sabiduría tendríamos que confiar en la bondad de las gentes, no en sus intereses. Nadie está interesado en ser sabio. Todos quieren ser primero, *si mismos, algo*, y luego disfrutar de su manifestación.

*

Al sabio le queda frente al discípulo o bien el desdén o bien el bastón. No conoce la cortesía.

*

La sabiduría tiene que inventarse. Cada quien tiene su sabiduría que aprender. Lo más difícil es la continuidad, estar sobre el asunto sin desfallecimiento, en perpetuo entrenamiento.

*

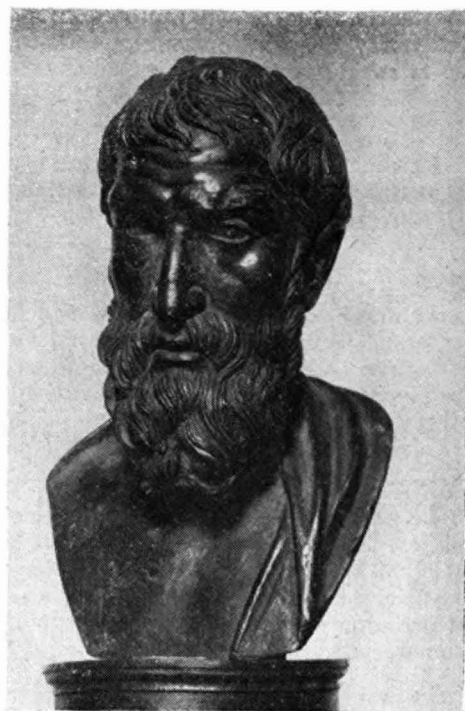
No hay sabiduría sin sentido de humor. Atinar con el misterio del mundo regocija. La sabiduría es una concepción festiva y deportiva del mundo. Nietzsche la comparaba a un bailarín. Los cirqueros han sido siempre sabios. El científico es pesado, redondo, carnoso y sudoroso. El sabio como el asceta no quiere encadenarse a una digestión trabajosa. Prefiere no comer.

*

La sabiduría, se dice, distrae de los quehaceres. Nada más falso; todo lo deja igual, es impotente de alejar la molestia de que mañana también hay que prepararse el desayuno. Como ayer, como siempre.

*

¿Cómo se comporta la sabiduría frente a la tiranía de la memoria? Anu-



Epicuro

lando la desesperación de verse siempre incorregido. Todo ha sido siempre igual. Inhábiles hemos sido siempre: hoy, ayer, mañana.

*

La sabiduría dice como Spinoza: darse a comprender. Podría decir: no llorar, no odiar, no desesperar, pero no reír, no, eso sí hay que hacerlo. Como dijo Schlegel de la filosofía: es una “bufonería trascendental”.

*

Hay que habituarse a pensar en las máximas de la sabiduría como se ha hecho un hábito repensar las ideas. Uno se sorprende inscrito en una tradición de sabiduría. El historicismo de la sabiduría es más veraz que el de la ciencia.

*

Una introducción a la vida de la pasión y una iniciación a la sabiduría se contraponen como la condenación a la salvación.

*

La sabiduría es una creencia que nos sorprende: no nos sentíamos capaces de tal extravagancia.

*

La angustia devora, la sabiduría digiere; una angosta, la otra ensancha.

*

La sabiduría tiene que florecer en un lenguaje, por ello entra en competencia con la ciencia y busca su alianza en la poesía y en el lenguaje cotidiano.

*

A la sabiduría nos conduce el dolor. Los impasibles no dan con la vía de acceso.

*

La mística y la religión son sabidurías tan mediatizadas que se aproximan a

la ciencia. He conocido profesores de religión y de mística, con un maestro de la sabiduría nunca he topado.

El psicoanálisis es una sabiduría a lo occidental: termina con invitaciones al filisteísmo o a la ciencia.

El marxismo parece ser una ciencia talmúdica y una sabiduría pedestre. Pero conforme a mis ideas una sabiduría pedestre es tan sabia como una sabiduría pensante.

La filosofía ama la sabiduría. La ciencia la desprecia. El arte la tolera y la religión la suplanta. Sólo la vida hace justicia a la sabiduría: la conduce a su expansión, dejándose a su vez expandir.

Hay quienes emprenden un viaje para curiosear, para aprender, para ver, pero no hay quien se quede quieto para que la sabiduría hable. Se considera que la desgana es un crimen y de cierto lo es si la sabiduría no la transforma en su espera y en su esperanza.

El quietismo y la sabiduría han andado siempre mezclados. El sabio no se explica por qué el reposo llama la sabiduría, es ya sabiduría.

El que se angustia no reposa. La angustia horada cuando el hombre está

quieto pero también en la quietud adviene la sabiduría.

En nuestro mundo a nadie se le ocurrirá salvaguardar el derecho esencial de todo hombre a ser sabio.

La filosofía hablaba constantemente del sabio pero lo confundía con el filósofo. Hoy nadie piensa que ser filósofo es ser sabio. En el mejor de los casos es ser científico. La filosofía como sabiduría está desprestigiada por sus sibilas germánicas: Martin Heidegger y Ludwig Wittgenstein.

Cada vez que aparece una sabiduría la mística se siente aludida.

La sabiduría reaviva con su presencia las mortecinas esperanzas de la religión y de la mística.

Hay hombres que combinan la inteligencia y la esperanza. La primera no les deja realizar la segunda. Son sistemas frustráneos de ciencia y sabiduría.

En medio del silencio, en medio de la noche, entre ruidos amenazantes, corroído por la angustia, la desconfianza y la soledad, el hombre deja que la sabiduría brote en su corazón y rescata de la hora incierta un hálito de reconciliación. El momento es fugaz, el consuelo pasajero e impalpable pero en su memoria profunda el ser humano sabe que hubo la presencia de una gracia y de una paz.

Sistematizar la gracia sería tanto como recoger la lluvia en un puño. El baño procura la alegría de un chorrear el agua por todo el cuerpo, por ello siempre ha sido visto como una imagen de la sabiduría.

Hay que acostumbrarse a ver las cosas desde un estrato tan profundo que sus contrariedades se emboten antes de corrompernos. La reconciliación en la superficie es tan ilusoria como la calma sobre las olas. Cada momento vamos de un extremo a otro, la oscilación, la zozobra es desesperación. No atinamos con aquel punto lejano en que la perspectiva anula las enemistades y lo hace caer todo en una nuez armónica.

Rigidez e infertilidad: cierto: la neurosis es acartonada e infecunda.

Se interpone siempre una imagen inútil: la comunidad de naturaleza entre la sabiduría, la mística y la religión. En

la posesión de la sabiduría nadie perturba: es un bien mostrenco.

En sabiduría somos menos que discípulos, menos que un lego en ciencia. Es bueno soltar por delante lo que uno cree o se imagina que es la sabiduría para saber después hasta que punto se estaba en un error. Es claro, por ejemplo, que la sabiduría no tiene nada que ver con el saberlo todo o con el saber todo de nada. La omnisciencia y la filosofía están por igual alejadas de la sabiduría. La sabiduría es un saber, de esto no hay duda, pero no un saber-saber, sino un saber-callar... saber callar todas las cosas que uno sabe que no son sabiduría.

No hay camino de regreso en la sabiduría. Se la puede fingir, pero no se la puede traicionar. No existe el apóstata de la sabiduría. El que está en ella ha sido rescatado ya, como el que ha nacido, que se ha salvado de la nada sin remedio. Ni la muerte anula el nacimiento.

El sabio a diferencia del religioso no se anda escudando tras de una moral.

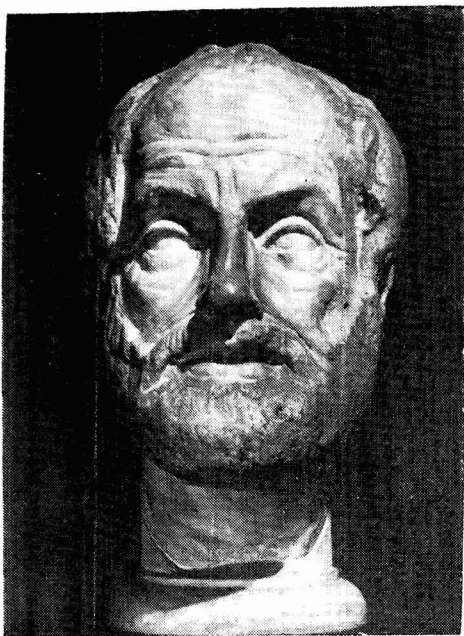
Está bien que funcionen escuelas de sabiduría ¡Ay del pueblo que repugne de su sabiduría! El pueblo salvaguarda su sabiduría como su propia salvación. La sabiduría de un pueblo es su estilo de ser. El ser habla en máximas de sabiduría o en líneas de poeta.



Santo Tomás



San Agustín



Aristóteles

La sabiduría de un pueblo es lo que tiene de abrigo; un pueblo incrédulo es un pueblo a la intemperie, en el desierto.

La sabiduría, como una madre, vive en el desinterés. Hay instituciones madres y por ello sabias: el estado, la iglesia, la familia y la Universidad tienen su sabiduría. Los que no la tienen son los burócratas, los curas, los padres de familia y los profesores. Sin sabiduría los hombres ya no están a la altura u hondura de las instituciones. Cuando la sabiduría se ausenta de un pueblo, de un estado, de una Universidad o de una familia, a sus miembros los devora la angustia.

La sabiduría nos va a la mano cada vez que nuestro yo cierra la llave de la generosidad. Represamos a la vida en caños tapados. La sabiduría ha sido siempre oficio de plomeros y ocupación con albayaldes.

La sabiduría requiere atención, calma, confianza. No se aprende corriendo, tampoco forcejeando sino dejándose penetrar sin angustia y sin vanos temores por una vida sin rencores.

A la sabiduría se llega o la sabiduría se allega a nosotros: problema insoluble y necio.

Hoy se pregunta si el hombre está a la altura de su destino planetario. El sabio sonreirá. Lo que ocurre es que nadie piensa en él. Pero en su seno se puede confiar que el mundo no será destruido. En cambio el científico pacta. No se puede ser humanista y fabricante científico de una bomba atómica. Ni porque nos lo imponga la patria por su falta de sabiduría.

En la sabiduría se alberga un saber de lo concreto, un saber concreto, como

en una canasta que está llena de fruta o de pescado. Pero no es la canasta, es el pescado.

La sabiduría, como la filosofía analítica, renuncia al universo y se queda con la pluralidad. Una máxima que todo lo resumiera, sería como la canasta que todo lo contiene, pero la utilidad no residiría en ser única sino en que la han llenado con todo.

La sabiduría está amenazada, en todos nosotros, por un saber previo que nos susurra, esto y esto, y lo de más allá es sabiduría. Con nuestra erudición pasa ante nuestros ojos un desfile de riquezas que nos da a creer que es la sabiduría. Pero no, no son la sabiduría, son Aristóteles, el catolicismo, el historicismo, la ciencia, etc. Son los ídolos, los fetiches, la rigidez de la conducta y su infructuosidad.



Nammalvar

La sabiduría, se dice, tiene que ser, en definitiva, algo práctico. Por lo pronto sí: es sacudirse la angustia, zafarse de su amago y esto es lo más práctico que puede ocurrirle a un hombre. Pero hay algo todavía más práctico que quitarse el sogal del cuello: saber vivir sin él y ésta es la gran esperanza. En este sentido el psicoanálisis es una sabiduría, por lo menos su introducción. Ya se ha ganado mucho con que el psicoanálisis no niegue *a priori* la posibilidad de la sabiduría.

La sabiduría ahuyenta los fantasmas y con ello nos hace madurar. La sabiduría no tiene nada que ver con la superstición. Ésta, en definitiva, nos hace creer que hay fantasmas buenos. La sabiduría se ríe de los fantasmas, buenos o malos.

Tiene la sabiduría una condición singular: está segura de sí misma y no se



Heráclito

mete agresivamente en contra de nadie: ni contra la religión, ni contra la ciencia, ni contra la mística. No es un proceder batallador e hipocondríaco. Semeja al campesino que cultiva en paz su campo al canto del gallo.

La sabiduría es, a fin de cuentas, una reconciliación con lo sano, lo fresco y juvenil que hay en toda vida. Sabe de la muerte, de la enfermedad, del dolor y de la privación pero no se deja abatir y pronuncia un decidido *sí* ante la realidad.

La sabiduría, como la poesía, es indefinible pero innegable. Salvo que la poesía no rescata al poeta y la sabiduría nunca olvida al sabio.

La sabiduría, como la ciencia, lo tiene todo: principios, aplicaciones, escuelas y fanatismos. Lo que ya no tiene es actualidad.

El hombre tiene que ser salvado y no tiene otra misión que ésta. La sabiduría es la verdadera educación, todas las demás son "escuelas particulares", sólo la sabiduría es una auténtica *public school*. No hay más democracia que la sabiduría.

Lo cierto es que la sabiduría no pacta: sabe bien lo que es oro y lo que simplemente reluce.

La sabiduría es una invitación a la madurez. En un momento el sabio sabe que todo pasa por sus manos. No se azora de las crisis, que como máquinas registradoras y sumadoras, sacan implacablemente el saldo de su estancia en el mundo.

La sabiduría no se puede manifestar, no se puede exhibir: se asemeja a una curación tan profunda como la que arrancaría una caries de la raíz misma de un diente.

La sabiduría tiene su lenguaje técnico: la poesía.

NOTAS SOBRE MALLARMÉ

Por Tomás SEGOVIA

TAL VEZ lo primero que salta a la vista en la obra de Mallarmé es su carácter negativo; su tendencia al anonadamiento, su obsesión por la sombra, el silencio, la esterilidad; su glorificación de la Nada y su constante desprecio de la vida. Ya en 1863, escribía a su amigo Henri Cazalis:

La tontería de un poeta moderno ha llegado hasta desolarse porque "la Acción no fuese hermana del Sueño" ... Si el Sueño fuese así desflorado y rebajado, ¿dónde nos salvaríamos entonces nosotros, desdichados a quienes la tierra da asco y que no tenemos más que el Sueño por refugio? Oh mi Henri, abrévate de Ideal. La felicidad de aquí abajo es innoble ... hay que tener las manos bien encallecidas para recogerla. Decir "soy feliz", es decir "soy cobarde" y más a menudo "soy estúpido". Porque es preciso no ver por encima de este techo de felicidad el cielo del Ideal o cerrar los ojos adrede.

El poeta que tal escribe tiene 21 años y está a punto de casarse con la mujer que ama y que vive con él desde hace meses. Tanta desesperación a esa edad y en esas circunstancias es verdaderamente inusitada. Tres años más tarde, en otra carta al mismo amigo insiste, yendo incluso más lejos, en ideas del mismo tipo. Después de reconocer que todo es apariencia y que sólo la materia existe, afirma sin embargo que hay una grandeza, la del poeta, definida como el "espectáculo de la materia, consciente de ser, y que sin embargo se lanza frenéticamente hacia ese sueño que sabe que no es".

Pero ésta es sin duda la primera forma, todavía sin desarrollar, de su idea. A ella le han conducido una serie de condiciones y de meditaciones. El sueño, en primer lugar. Llevando a sus últimas consecuencias el culto a la divagación y a lo imaginario que los románticos habían impuesto definitivamente como la suprema señal del hombre de espíritu, el joven Mallarmé concluía necesariamente en la innoble baja de la vida real. Pero Mallarmé no era un perezoso, todo lo contrario. De estas ensoñaciones va a hacer un tema de meditación, un aprendizaje continuado, y pronto un verdadero ejercicio estético. A ello se añade desde temprano, además, otra experiencia central en él: la de la esterilidad: el poeta que en plena juventud, con una tendencia natural al formalismo, favorecida seguramente por el preciosismo reinante, se encuentra horas enteras delante de la hoja en blanco, sin poder trazar sobre ella ninguna frase que le satisfaga, en lugar de abandonarse a la desesperación y declararse vencido, se enfrenta a esta desesperación y acaba por sacar de ella algunos elementos esenciales de su concepción del mundo y de la poesía.

Por una parte, en efecto, su exigencia de perfección se ve reforzada, puesto que esa impotencia para crear es también una fidelidad que no acepta transigir con lo mediocre, y que prefiere la hoja en blanco a un producto inferior, siempre

posible, y capaz tal vez de producirle la ilusión de haber roto el hechizo. Al mismo tiempo, por otra parte, este respeto casi religioso por el Sueño, que sería sacrilego rebajar a una forma impura y aproximada, le va llevando a depurar cada vez más ese concepto, que se va convirtiendo en algo que podríamos llamar la Idea con mayúscula. El sueño de Mallarmé presenta desde el principio un carácter intelectual y abstracto que lo aleja del sueño romántico, más tumultuoso y ciego, más cercano al delirio o a la alucinación. Así poco a poco se va identificando con la ausencia, con la no realidad y con la Nada. Y cuando el poeta se convence de su pérdida de una fe en la otra vida, ("sueño" éste también, como lo llamará a menudo, mucho después, pero sueño insatisfactorio para ese riguroso pensador, seguramente por lo que tiene de ciego deseo irracional y porque se toma por real); cuando comprende, decíamos, que no hay nada que esperar más allá, entonces se encuentra ante un mundo de sombras y falsas apariencias, en el que sin embargo no renuncia a cantar, pero en el que cantará "como desesperado". El poema "Las ventanas" es bien característico de esta época.

Ahora bien, es preciso advertir desde ahora que hay en Mallarmé, además del deslumbrante don poético, un temperamento luminoso y hasta sensual, lo que algún crítico ha llamado Mallarmé el Fauno, y que coexiste junto al Mallarmé intelectual y ascético, o más bien por debajo de él, formando como su suelo nutritivo, dándole una savia que el otro depura y quintaesencia sin dejarla nunca aparecer en su estado natural, pero que depura, como es lógico suponer, unas veces más que otras. De cualquier manera, esta riqueza real, sobre la que se ejerce la extremada química del método mallarmeano, es sin duda la que da a su poesía su verdadero valor y su verdadero encanto. Todas las elucubraciones intelectuales del autor, por interesantes que sean, resultarían, puestas en obra, insoportablemente secas y sobre todo triviales como un juego de ingenio, si no hubiera precisamente este dramático dinamismo interior, esta elevación hasta lo casi impalpable a partir de algo bien palpable que se deja adivinar, o más bien presentir y que, a la manera de alguna sustancia destilada, mana por los alambiques como vapor cálido y cargado de aromas. Sin tales aromas, esos versos trabajados y calculados hasta los últimos detalles serían una geometría más o menos genial, una especie de difícil álgebra gratuita y desesperadamente ociosa; con ellos, en cambio, son poesía siempre, más o menos escondida, dislocada o enrarecida, pero auténtica poesía palpitante. De esa luminosidad y sensualidad apenas disimuladas hay varios ejemplos en la producción de esa época, como el poema "Brisa marina" ("la carne es triste, ¡ay! y he leído todos los libros ..."). Pero el ejemplo más famoso es sin duda "La siesta de un fauno", cuya primera versión, de 1865, retocada años después para darle la forma que conocemos, era mucho más significativa a este respecto.

Como los otros dos grandes fundadores del Simbolismo: Verlaine y Rimbaud, Mallarmé había sufrido también desde muy joven la fascinación de Baudelaire, que fue el verdadero capitalizador de su vocación. En él Mallarmé había encontrado la justificación de su tendencia instintiva a la sombra y a la muerte y su anhelo de fuga hacia ese "aire superior" de que habla Baudelaire ("Elevación"), y en el que su espíritu se movía "con agilidad". Había visto también allí, garantizados por el genio, su propio asco de la realidad y su propio dolor de estar vivo. Bien es cierto que Baudelaire, en el mismo poema citado, habla de una "indecible y viril voluptuosidad" que se parece bastante poco al gozo frío, intelectual y como asexual que Mallarmé obtiene en esos vuelos espirituales; esos "miasmas mórbidos" que dice Baudelaire en el verso siguiente revelan, al mismo tiempo que el conocimiento y el trato prolongado con la vida que es así calificada, una violencia muy carnal, reacción sin duda de un amor herido. El tono de Mallarmé es bien diferente: nada más alejado de él que la rebeldía y la violencia, con su apasionamiento bien visible bajo la apariencia del desprecio. El desprecio de Mallarmé, en cambio, es muy tranquilamente lo que es, y se expresa en sonrisas, en cortesía, en fría distancia y resignación superior. Si la palabra que con menos falsedad podría resumir la esencia de Baudelaire es tal vez Remordimiento, la que mejor pinta a Mallarmé es sin duda Virginidad. Palabras que además aparecen obsesivamente en las obras respectivas.

Pero también se sentía sin duda respaldado en otras tendencias más propiamente del oficio: estilo, procedimientos e incluso función en general de la poesía. No tanto, probablemente, en la realización que estas tendencias obtenían en la obra concreta de Baudelaire, cuya forma, aunque no lo dijo, no podía parecerle menos mezquina de lo que le pareció a Rimbaud; sino en algunas ideas sobre la poesía expresadas por el poeta de "Las flores del mal", tales como esa 'magia sugestiva' que contiene a la vez el sujeto y el objeto' con que definía el arte, y aquellas correspondencias secretas en que perfumes, olores, sonidos se responden, de que habla en el soneto "Correspondencias". Todo esto suscitaba en él el desarrollo de un 'demonio de la analogía'. De esta 'magia sugestiva' que revela las correspondencias, Mallarmé había encontrado otra versión en la obra y las ideas de Edgar Poe, a quien se había acercado sin duda por el camino de Baudelaire, y que seguiría siendo toda su vida uno de sus dioses tutelares. De él había aprendido una poética de la eficacia, conseguida con el máximo rigor y la máxima lucidez. Así, reuniendo las enseñanzas de sus dos grandes maestros, había ido elaborando una concepción propia del estilo poético, que a los 22 años formula de este modo en una carta a Cazalis:

... invento una lengua que debe brutar necesariamente de una poética muy nueva, y que podría resumir en estas dos palabras: *pintar no la cosa, sino el efecto que produce.*

Un último rasgo importante, la tendencia al hermetismo, cada vez más marcada a medida que pasa el tiempo, puede entenderse también a partir de su particular concepción del sueño. Esa

necesidad, verdadero puritanismo del espíritu, que le hace temer todo rebajamiento, encarnación o hasta determinación concreta de un Sueño que cada vez imagina más vacío, es sin duda la misma que le hace envidiar la eficacia con que ciertas sectas místicas u ocultistas mantienen incontaminados sus misterios, gracias a la oscuridad de que los rodean y que sólo pueden traspasar los iniciados, seres a la vez superiores y capaces de difíciles esfuerzos y ejercicios —es decir, seres a la imagen de Mallarmé—, o por lo menos de lo que él quiere llegar a ser. “Toda cosa sagrada y que quiere permanecer sagrada se envuelve de misterio”: esta fórmula mallarmeana es de sus veinte años. Y concluye, naturalmente, que es preciso que la poesía auténtica no pueda ser leída por todos, y que hay que hacer su acceso difícil.

Hacia 1866, Mallarmé, ya en posesión de una idea y un lenguaje, se encuentra con la filosofía de Hegel. La idea es la de la Nada, en la que se reabsorbe la insalvable falsedad de lo real y sus apariencias mentirosas, y por tanto la poesía misma, y ante la cual no queda sino entregarse desesperadamente, a “ese sueño que sabe que no es”. En cuanto a la forma, es la de un exquisito, preciosista incluso, formado en el Parnasianismo y que va a añadir al dominio formal una “magia sugestiva” a lo Baudelaire, una lúcida eficacia a lo Poe y un herme-

tismo que, por su parte, no se parece a nadie.

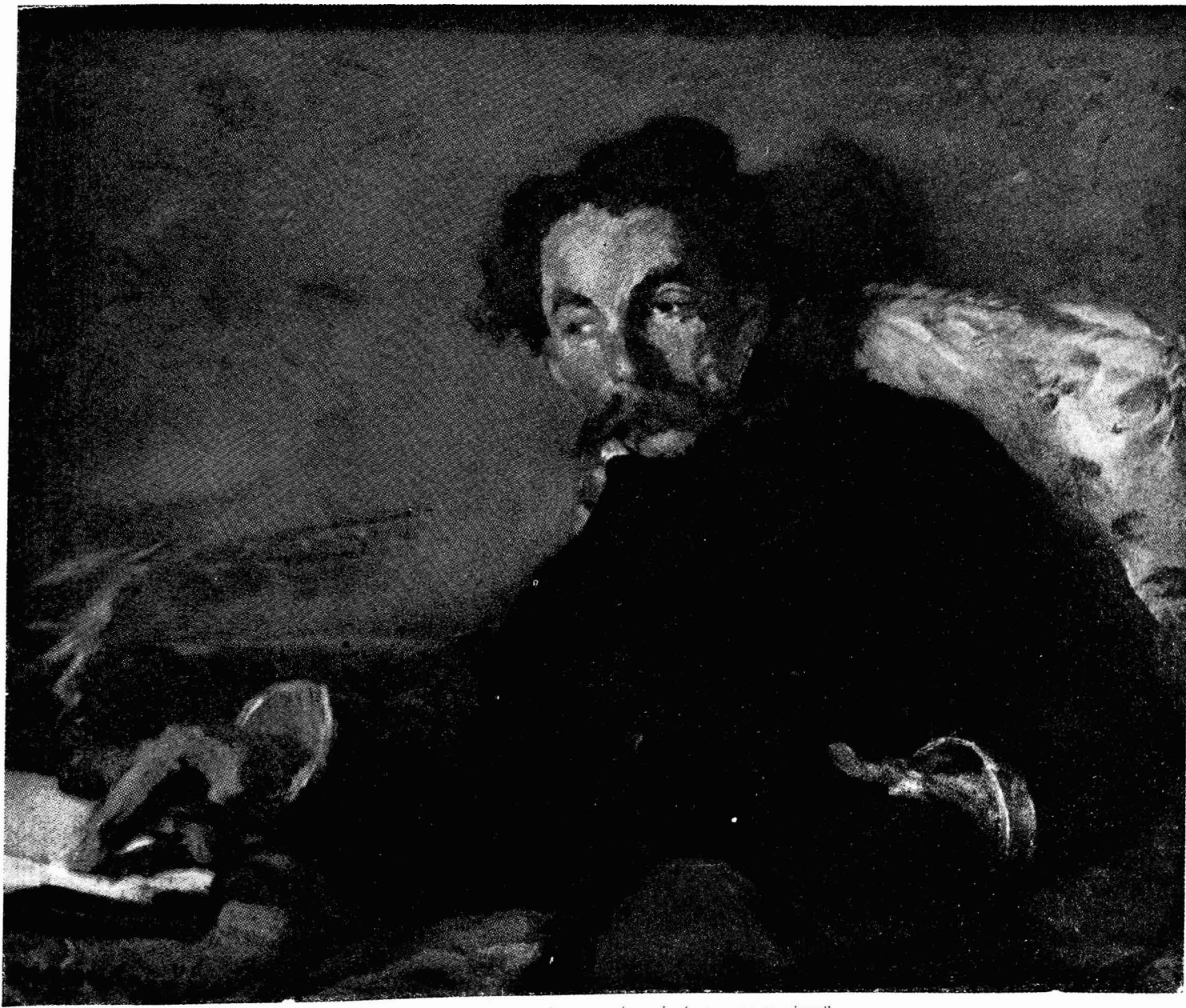
Pero sería injusto, una vez más, no colocar junto a este lenguaje y a esa idea, como el suelo en el que toman raíz, algo que podríamos considerar como la naturaleza misma del poeta y que, ya lo dijimos, es mucho más luminosa, mucho más entusiasta y hasta sensual que lo que este espíritu consumido por el fuego intelectual quisiera dejar ver. Citaremos por ejemplo estas frases que escribía a los 22 años, después de haber leído un libro de Banville:

¡Todo lo que hay de entusiasmo ambrosiano en mí y de bondad musical, de noble y de semejante a los dioses, canta, y tengo el éxtasis radiante de la Musa! Amo las rosas, amo el oro del sol, amo los armoniosos sollozos de las mujeres de largos cabellos ¡y quisiera confundirlo todo en un poético beso!

Dos años antes, en elogio al libro de un amigo, había escrito estas palabras que, como ha observado un crítico, son la definición exacta de *lo contrario* de Mallarmé: “Un ideal que no exista por su propio sueño y sea el lirismo de la realidad.” Pero es preciso comprender que si el intento de Mallarmé puede definirse volviendo del revés esta frase, y diciendo “un ideal que *exista* por su

propio sueño y que *no* sea el lirismo de la realidad”, de todas formas este intento es precisamente volver del revés lo que previamente existía del derecho, o mejor dicho superponer el revés y el derecho. Porque la poesía de Mallarmé no es esa pura abstracción que tal vez él quiso, sino que irradia una luz interior sabiamente reflejada por una superficie sin duda diamantina, pero que como los diamantes de verdad, no alumbra; la fría belleza de esta poesía no es sólo eso, sino, como decía Gide del clasicismo, “el triunfo sobre un romanticismo anterior”.

Que este triunfo Mallarmé lo haya llevado a veces demasiado lejos, es más que probable. Porque es preciso reconocer que por ese camino no va a ningún sitio. La orientación que a partir de 1866 va dando a sus ideas, bajo la influencia de Hegel, es cada vez más abstracta y más imprecisa, y me parece bastante claro que, a pesar de lo que dicen sus numerosos entusiastas, Mallarmé dejó escapar casi todo lo esencial de hegelianismo, al mismo tiempo que la ilusión de tener por fin un sistema le hacía perder no poco de sus auténticos impulsos poéticos. Lo único que tomó en definitiva de Hegel fue, de modo bastante pueril, una como autorización para glorificar la Nada. Pero olvidaba nada menos que la dialéctica, sin la cual no



Mallarmé.—“pintar no la cosa, sino el efecto que produce”

sólo la Nada deja de ser creadora, sino que el Ser mismo pierde su base; y olvidaba el tiempo, naturalmente: de su obra dice que está hecha "en circunstancias eternas". Se ve la diferencia enorme que lo separa de Rimbaud, dialéctico instintivo y furiosamente temporal, y de Baudelaire, dialéctico y temporal por el camino de un cristianismo esencial recobrado. Mallarmé en cambio se queda con un idealismo estático que se parece más, como ya se ha observado, a los misticismos orientales, sólo que sin Dioses. Y entonces llega a una casi mística de la ausencia y de la negación, donde lo desaparecido, lo destruido, lo quitado, el vacío que por otra parte nunca llega a captar como verdadero vacío, sino sólo como hueco, le producen no se sabe qué imaginarias delicias. Hasta el lenguaje le parece tener por función (y en esto es en lo que más se acerca a algunas ideas de Hegel) la supresión de aquello que nombra —pero en Hegel esto es un comienzo, en Mallarmé un fin:

Digo: ¡una flor! y fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo distinto de los cálices sabidos, musicalmente se levanta, idea misma y suave, la ausente de todo ramo...

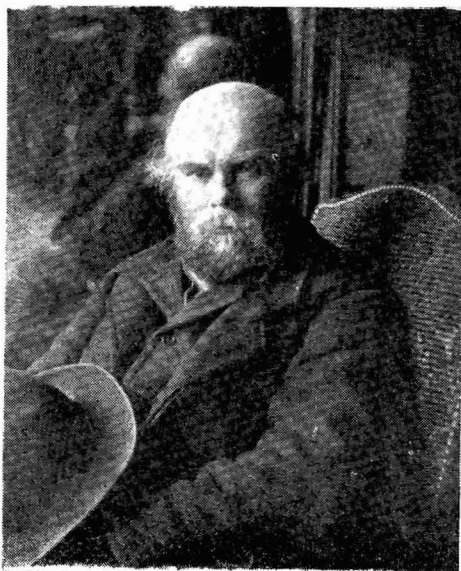
Pero esta negación que nunca pasa a la afirmación, que es "superior" a la afirmación, está casi en el polo opuesto de lo que Hegel pensaba. Ahora bien, el tema reaparece de mil maneras en toda la obra de Mallarmé, incluso en la poesía. He aquí cómo habla de un naufragio. ¿Habla? Más bien lo calla: dice: "A la nube agobiante callado... / por una trompa sin virtud... / qué sepulcral naufragio..." Pero, ¿hay tal naufragio? Quién sabe. A lo mejor es un naufragio sin naufragio —sin duda lo es: "O bien que, furibundo, a falta / de alguna perdición alta, / todo el abismo vano desplegado / sobre el blanquísimo cabello que se arrastra / avaramente habrá ahogado / el flanco niño de una sirena."

En el soneto "Pafos", el poeta imagina la isla de las Amazonas: no importa que la nieve "niegue a todo sitio el honor del paisaje falso. / Mi hambre que de ningunos frutos aquí se regala / encuentra en su docta falta un sabor igual. / Que uno estalle de carne humana y perfumante!... / Pienso más tiempo acaso perdidamente / en el otro, en el seno quemado de una antigua Amazona."

Pero tal vez sus más célebres cantos a la Nada son los tres sonetos que describen (en la medida en que puede describirse ese lenguaje hermético), el primero, el fuego inexistente de la chimenea que una cómoda de caoba y mármol sugiere, pero no lo es; el segundo, la rosa que no está en el jarrón que un brazo de candelabro no es; el tercero, la cama que no se encuentra detrás de unas cortinas que no son cortinas de cama. Difícilmente se puede ir más lejos en la suscitación del vacío, sobre todo porque el lenguaje, constantemente ambiguo, oscuro y dislocado hasta hacerse casi incomprensible, es como una definitiva negación más de aquello que, simbólicamente, logra casi no nombrar en el momento mismo en que lo está nombrando: "La pura vasija de ningún bre-

vaje /que la inexhaustible viudez / agoniza pero no consiente, / ingenuo beso de los más fúnebres" es el brazo de candelabro que sugiere un florero.

La idea de las correspondencias y analogías universales, Mallarmé, con su don de atención sostenida y su incansable trabajo perfeccionador, la lleva pronto más lejos que ninguno de los escritores de la época, entre los que estaba muy de moda. Para él, que juzgaba mentira la realidad toda, para quien la vida no había sido fácil y que se había refugiado en una evasión total y un amurallamiento interior sin paralelo; que era, en una palabra, el poeta de torre de marfil por excelencia — para él este juego simbólico de los sentidos ocultos tenía que ser más absorbente que para nadie. Nada le distraía, al contrario: las cosas se le quitaban de la vista apenas las nom-



Verlaine.—"la fascinación de Baudelaire"

braba, y tras esa ausencia —"la ausente de todo ramo..."— podía parecerle ver las verdaderas correspondencias. Pero hay una observación que me parece importante sobre el simbolismo de Mallarmé y en la que no suele insistirse. Si Baudelaire había sido el primero en hablar poéticamente de estas correspondencias secretas, lo había hecho de muy diferente manera. Él veía las correspondencias entre los perfumes y los sonidos, por ejemplo: es decir entre aspectos de la realidad exterior. Mallarmé en cambio se centra en el lenguaje: quiere hacer "un arte estrictamente imaginativo y abstracto, por lo tanto poético". Ya desde el principio tendía a depurar y abstraer el lenguaje: recordemos el verso famoso de la "Tumba de Edgar Poe", "Dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"; o la frase ya citada sobre lo que el poema debe "pintar"; o el poema "El habano", etc. Pero ahora se trata de hacer un lenguaje verdaderamente abstracto, y por lo tanto reducir la poesía exclusivamente al mero lenguaje:

Aquello que debemos proponernos sobre todo es que en el poema las palabras —que ya son bastante ellas mismas para no recibir más impresiones de fuera— se reflejen unas en otras hasta parecer no tener ya su color propio, sino ser las transiciones de una gama.

El arte de Mallarmé es pues en gran medida abstracto. Es decir que a menu-

do no se propone *expresar*, como hacía Baudelaire, las correspondencias secretas de la realidad, o la analogía entre el mundo exterior y el mundo interior, sino que dando un paso más, elabora ciertas gamas de palabras (incontaminadas del exterior), que ya no *expresan* nada, que ya prácticamente no quieren decir nada, o lo que quieran decir no importa; sino que valen únicamente por la gama así producida, cuya armonía, en todo caso, simboliza analógicamente alguna armonía exterior. Pero estamos ya en un grado tan elevado de abstracción que perdemos pie por completo. Porque por un lado, si lo exterior es una mentira y en todo caso sólo puede tomarse como símbolo o parábola del mundo interior, y además Dios no existe, entonces ¿qué puede simbolizar, a qué puede referirse analógicamente la más sublime gama interior? Y por otra parte, si todo es analogía, y las gamas interiores posibles, en número infinito, simbolizan todas algo analógicamente, ¿qué sentido tiene una gama interior? La absoluta infinidad de sentidos equivale al absoluto sinsentido. No hay motivo para pensar que la primera idiotez escuchada en el tranvía sea un resumen simbólico menos perfecto de la inmensidad de los mundos que un poema de Mallarmé. Y entonces ¿por qué atribuirles algún valor o algún sentido especial?

Mallarmé trata sin embargo de distinguir algunas entidades que simbolizar, aunque suelen ser desilusionantes: el ritmo cíclico cuaternario de las estaciones, por ejemplo; pero es evidentemente una división artificial, y mucho más todavía cuando la aplica a las edades de la vida humana; además, ¿por qué tanta elaboración mental para representar lo cuádruple, cuando las patas de una silla lo expresan con tanta elegancia? Tal vez la idea de la superposición de sentidos, correlato analógico de la multiplicidad de sentidos de lo real, sea más lograda. Pero tampoco esto es ni tan profundo ni tan oculto.

El hermetismo simbólico de Mallarmé, cuando se descifra, es casi siempre trivial y decepcionante. Lo cual, a mi entender, tenía que ser fatalmente así, porque Mallarmé, no creyendo ni en la realidad ni en Dios, no tenía en rigor nada que simbolizar. Éste es el fracaso de todos los hermetismos. Mallarmé quería que lo sagrado —la poesía— se *envolviera* de misterio; no hay más que desenvolverlo y queda lo mismo que se puso al principio. El verdadero misterio no se "envuelve" de misterio, al contrario: es misterioso y cuanto más resplandece en la luz más irradia su calidad de misterio. Es la diferencia que hay entre un místico y un ocultista, entre un poeta y un culterano.

Sólo que Mallarmé sí es poeta, y gran poeta. Todo su desprecio de la vida no le quitó la felicidad que le dieron María Gerhardt primero y Méry Laurent después; todo su horror por lo real no le impidió hacernos sentir en carne propia la emoción de la brisa marina, el deseo sensual de un fauno o el perfume cargado de una cabellera; todo su simbolismo hermético, que en último análisis no esconde nada, no borró la palpación directa de su poesía, y toda su torre de marfil no le salvó de la deshonra de ser jefe de escuela y de revolucionar las letras, ganándose las admiraciones más desenfundadas que ha habido.

LA EVOLUCIÓN DE LA ÓPERA EN EL SIGLO XX

Por Donald MITCHELL

SERÍA DEMASIADO fácil (y aburrido) explicar todo lo que hay de nuevo en la ópera del siglo xx en lo que se refiere a "escuelas", "tendencias", "reacciones", especialmente reacciones contra el siglo xix y en particular contra Wagner. Más que de "reacciones" preferiría hablar de "movimientos divergentes".

No es necesario que los agentes policíacos de la historia aconsejen a los compositores (por lo menos a los mejores) que "circulen". Les basta su instinto creador. Tomemos algunas de las grandes características de la ópera moderna y preguntémosnos si es la historia —que pretende encontrar una razón para todo, lo que representa una de sus graves debilidades cuando se trata de la historia del arte— o bien el juicio del compositor, o su interés, o las circunstancias económicas, quienes nos entregan las razones más convincentes.

La ópera moderna tiene tantas facetas que sería necesario un número completo de esta revista para estudiar todos sus aspectos. Sin embargo, en cualquier clasificación habría que incluir los siguientes puntos:

- 1, el auge de la ópera de cámara;
- 2, los ensayos de ópera oratorio y de las formas relacionadas con ella;
- 3, el retorno a la ópera hecha de "trozos";
- 4, las manifestaciones antimusicales;
- 5, la ópera de actualidad (*Zeitoper*).

Muy frecuentemente se acostumbra considerar la variedad de las formas contemporáneas de la ópera como el resultado de una huida de los compositores, ya que éstos han tenido que enfrentarse a los monumentos wagnerianos que les ocultaban en cierto modo cualquier visión del porvenir.

Los postwagnerianos que cuentan (y se podrían incluir entre ellos figuras tan diferentes como Richard Strauss y Arnold Schoenberg) han comprendido, por una parte, que era totalmente irrisorio intentar mantener la tradición wagneriana. Por supuesto, a otros muchos los cegó la ambición impidiéndoles ver esta sencilla verdad: que el progreso es más fecundo que la más sincera imitación —pensamos en August Bunger en Alemania, en Rutland Boughton en Inglaterra, ambos ahogados en las olas de su propio entusiasmo wagneriano. Únicamente Hans Pfitzner tuvo éxito con su *Palestrina*, un notable acto de fe en nuestra época: una ópera que rendía homenaje a Wagner y que, sin embargo, estaba llena de una vigorosa individualidad (La "historia", dicho sea de paso, borró a Pfitzner, aunque en realidad fue él quien borró la historia justificando artísticamente la más excepcional excepción a la regla).

Se podría decir que Richard Strauss sostuvo el concepto wagneriano a través de toda su larga carrera, pero como hombre práctico y perspicaz, supo ver la necesidad de desarrollar nuevas formas y explorar otras zonas de sensibilidad. Por eso *Salomé* o *Electra* llevan la manera de Wagner (en particular la del tercer acto de *Tristán*) a su última consecuencia. Strauss vio perfectamente en esto una fuente fecunda para la música del porvenir. (Sin lugar a dudas, *Electra* contribuyó a facilitar el nacimiento del

famoso monodrama de Schoenberg, *Erwartung*.)

Pero prolongaciones de la herencia wagneriana como *Salomé* o *Electra*, están forzosamente limitadas —el número de heroínas patológicas no es indefinido. En muchas óperas ulteriores, Strauss volvió a cometer afectuosos plagios de Wagner, que únicamente su infalible destreza técnica y su habilidad pudieron hacer tolerables. Sin embargo, Strauss, que decididamente es una figura poco banal, dio en *El caballero de la Rosa* (*Rosenkavalier*) una idea —si no en su ejecución, sí en sus intenciones—, de lo que llegaría a ser uno de los principales rasgos de la ópera contemporánea: una estilización consciente, "a la manera" a la manera de un compositor anterior, de un siglo anterior. Ésta nunca había desempeñado un papel semejante.

Si necesitáramos aún más pruebas del carácter profético que tuvo la visión de Strauss sobre la ópera, obtendríamos un buen número de ellas en *Ariadna en Naxos* (*Ariadne auf Naxos*). Aquí encontramos la introducción en la fosa, durante los primeros años del siglo xx, de una pequeña orquesta: es uno de los primeros signos de la ópera de cámara, esa brillante novedad de la ópera que pertenece propiamente a nuestro tiempo. Es curioso pensar que fue Richard Strauss quien dio impulso a este importante movimiento.

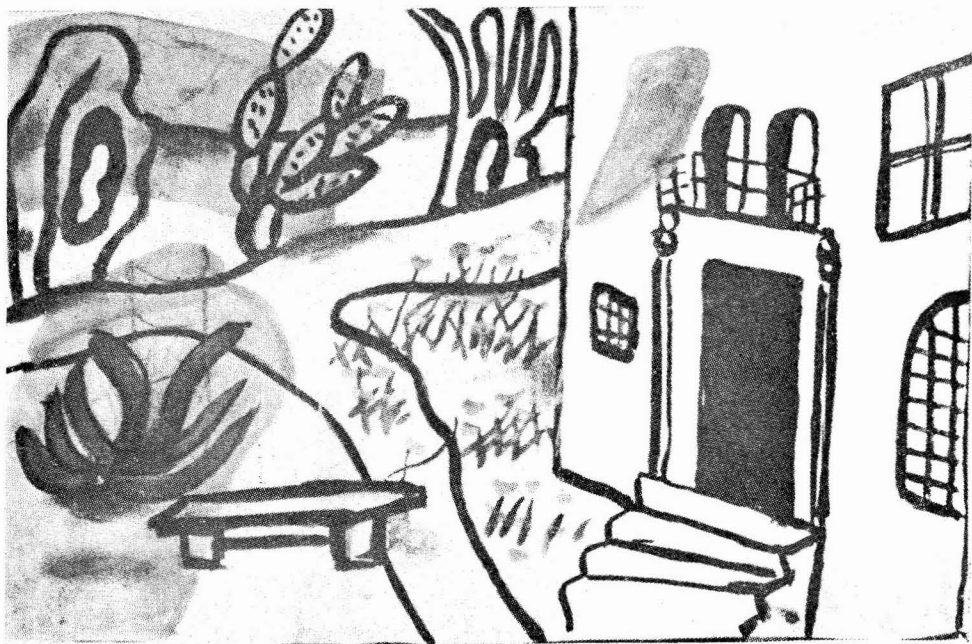
¡Pues sí, movimiento, en él estamos aún! Si consideramos las realizaciones de Strauss, realmente no es necesario colocar en ellas a la historia como un compañero indispensable. Richard Strauss era un artista esencialmente práctico y sensato, el músico trabajador por excelencia. Su inspiración hizo avanzar algunos pasos más el idioma wagneriano en *Electra* y *Salomé*. Abrió además el camino a lo que es, propiamente hablando, la única ópera moderna que debe tanto a Wagner como las del mismo Strauss; *Woyzeck* (*Wozzeck*), aunque su lenguaje representa sin duda al-

guna, un progreso tan real sobre su modelo, como *Electra* sobre *Tristán*.

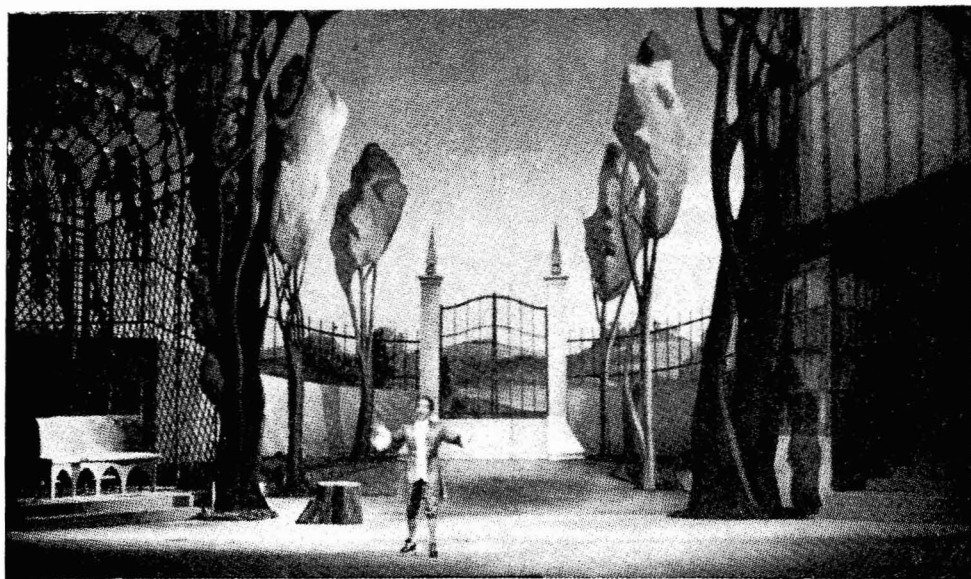
Pero *Salomé*, *Electra*, *Woyzeck* revelan una línea de sucesión directa. En lo porvenir, Alban Berg será considerado probablemente, como el conservador, en el siglo xx, del concepto de "drama musical" del siglo xix, y no como un iconoclasta o un radical. Su prontitud en admitir su deuda, reconociendo a *Tristán* como el padre de *Woyzeck* prueba sencillamente que Berg sabía muy bien lo que hacía. Esta idea es demasiado simple para los que, cuando tomen conciencia ellos mismos de la relativa ortodoxia de *Woyzeck*, sean los primeros en acusarlo de wagnerianismo.

¿Será preciso ver, en el ensayo de la pequeña orquesta, intentado por Strauss en *Ariadna*, un gesto agresivo contra Wagner? De ninguna manera, o por lo menos, no únicamente. *Salomé* y *Electra* habían agotado la intensificación sonora, tan original y llena de innovaciones que Strauss había hecho a continuación de Wagner. *El caballero de la Rosa* era el término o el límite de su sentido del clasicismo y del *pastiche*. Había que encontrar algo nuevo. Y de esta necesidad nació *Ariadna* y con ella el ideal de la ópera de cámara. ¿Nos atreveríamos a decir que más que la decisión personal, tomada por Strauss, de separarse de un camino, fue la historia la que provocó todo esto?

Creo que tenemos tendencia a menospreciar las ambiciones, las predilecciones personales de los músicos, cuando examinamos el desarrollo de las artes desde lo alto del mirador de la historia. Hoy en día, la ópera de cámara está en auge particularmente en Inglaterra; Benjamin Britten no se conformó con escribir algunas de las obras de mayor éxito y más inspiradas dentro del género: *El rapto de Lucrecia* (*The rape of Lucrecia*), *Alberto Harring*, *La vuelta de tornillo* (*The turn of the screw*) sino que fundó, además, una compañía lírica destinada a ejecutar sus obras y las de otros compositores estimulados por su ejemplo. No cabe duda de que el interés de Britten por la música de cámara —sin olvidar por otra parte que sus "grandes" óperas, después de *Peter Grimes*, decaen gravemente por la sonoridad y la complicación— refleja el carácter de su "oído interno" y su preocu-



Decorado de F. Léger para *Bolivar* de D. Milhaud

Decorado para *The Rake's Progress* de Igor Stravinsky

pación por restaurar la voz humana a su lugar en el teatro lírico, como el primer "instrumento" de que dispone el músico del escenario para realizar sus intenciones. El siglo XIX había seguido una tendencia cada vez más marcada a borrar la voz y ampliar la orquesta. La *Ariadna* de Strauss había ya disminuido el poder de la orquesta. Otra tentativa, prodigiosamente original, fue la de Schoenberg en *Moisés y Aarón* (*Moses und Aron*). Schoenberg es probablemente el único compositor de la primera mitad de este siglo, que ha escrito una ópera que puede rivalizar con Wagner por la amplitud y grandeza de la inspiración, el único que ha concedido con claridad la lucha entre la voz humana y la orquesta. La resuelve dando lugar a la vez a papeles hablados (*Sprechstimme*) y cantados, dejándolos independientes o combinándolos según las necesidades, tanto de los coros como de los solistas. No se trata de destacar el valor dramático de *Moisés y Aarón*, sino más bien de llamar la atención sobre el interés que puso Schoenberg en asegurar a su texto y a sus cantores un alto grado de perceptibilidad, lo cual es un cambio con respecto al siglo XIX.

Fijémonos ahora en un compositor que encarna el contraste más completo con Richard Strauss: Igor Stravinsky. En él también encontramos una mezcla de gustos personales y circunstancias exteriores de orden económico, que lo llevaron a experimentar las pequeñas formaciones orquestales y varios estilos de tipo teatral. La notable habilidad que tiene para manejar los nuevos conjuntos instrumentales y la variedad de obras que ha creado para la escena, han enriquecido y estimulado poderosamente la ópera contemporánea, y esto a pesar de que Stravinsky sólo se consagró en 1949-51 a la composición de una verdadera ópera. En esta obra, *El libertino* (*The rake's progress*), se liberaba íntegramente de los ideales del siglo XIX, como lo demostraba su retorno a los trozos, descomponiendo claramente cada acto en recitados y arias, dúos, tríos, cuartetos, etc., y no desarrollándolos como Wagner sobre una trama continuada; Stravinsky mostraba también en ella su voluntaria suinición a uno, o varios estilos. Su clasicismo (y aun, más recientemente, su preclasicismo) sigue no tanto un dogma artístico racional, sino más bien una disciplina aceptada, que le lleva a conseguir el objetivo muy personal que se

propone. No cabe duda que el legado de Stravinsky como músico de teatro, a pesar de las críticas de sus adversarios, se revelará cada vez como una de las aportaciones más duraderas y originales al arte lírico del siglo XX.

Si *El libertino* representa el clasicismo del siglo XX en toda su intensidad, el renacimiento de los "trozos", el uso deliberado y hábil de estilos anteriores, por otra parte, ¿qué no debe la ópera contemporánea a obras como *El ruiseñor* (*Le Rossignol*), *Zorro* (*Renard*) o *La historia del soldado* (*L'histoire du soldat*)? Recordemos el pensamiento de Stravinsky a propósito de esta última: "¿Por qué no hacer algo muy sencillo? ¿Por qué no escribir algo que no necesite ni un teatro enorme, ni un público numeroso, algo con dos o tres personajes y un puñado de instrumentistas?" Y la lista se completa con *Mavra*, *Edipo rey* (*Edipus Rex*), y finalmente *El libertino*. De todas estas obras, únicamente tres son verdaderas óperas y necesitaríamos demasiado espacio para analizar la forma de las demás. Pero en todas Stravinsky aparece como un artista en asidua búsqueda de nuevas soluciones, de "movimiento", de "otra cosa". Sólo la última es una "ópera en tres actos", pero muchas otras, anteriores a *El libertino* eran, por decirlo así, experiencias teatrales que giraban en torno a la necesidad misma de la ópera.

Edipo rey, una ópera oratorio, constituye una de las opciones más importantes que nos haya propuesto Stravinsky: preparó la creación de obras tan impresionantes aunque híbridas como *Juana en la hoguera* (*Jeanne au bûcher*), el oratorio escénico de Arthur Honegger. Por otra parte *El Prisionero* (*Il Prigioniero*) de Luigi Dallapiccola, es una ópera que nada pierde en una ejecución de concierto y al contrario, revela la íntima relación, la interpenetración entre la ópera y las formas musicales "abstractas" tales como el oratorio o la cantata (existen también las cantatas escénicas de Carl Orff), *montaje* característico de nuestro siglo, y del que Stravinsky es en parte responsable por ser uno de los más versátiles y fecundos colaboradores.

Mavra es, por su parte, una verdadera ópera bufa, lo que nos afirma que el teatro lírico de vena cómica es una de las más notables victorias de la ópera contemporánea, desde Stravinsky hasta obras tan diversas e incluso opuestas co-

mo el *Albert Herring* de Britten, *Los pechos de Tiresias* (*Les mamelles de Tirésias*) de Poulenc, *El amor de las tres naranjas* (*Love for three oranges*) de Prokofiev y *Un compromiso para cenar* (*Dinner Engagement*) de Lennox Berkeley (otro argumento en favor de la ópera de cámara es la oportunidad que ofrece al compositor de desplegar sus dotes "líricos"; véase la deliciosa *Ruth* de Berkeley, una obra que marca la medida de su invención dramática, lo que no ocurre con su *Nelson*). Pero la ópera cómica es un tema que necesitaría para él solo un artículo.

Poco espacio me queda ya para hablar del *Zeitoper* —ópera de actualidad— que es una tendencia característica del siglo XX y que prosperó en la obra de un compositor dotado de un genio menor, pero cuya música, durante mucho tiempo desconocida, es a la postre justamente estimada: Kurt Weill. También Paul Hindemith trabajó con destreza dentro de este género en sus *Novedades del día* (*Neues vom Tage*). Los libretos de Kurt Weill son testimonio del desdén que tiene el siglo XX por los libretos románticos, míticos o fabulosos de que gustaba el XIX. (Hecha excepción, quizás, del *Matrimonio a mitad del verano* (*Midsummer marriage*) de Michael Tippett, pero cuyo texto impenetrable constituye más una advertencia que un aliciente para aquellos que se vieran tentados de volver a los ritos y a los mitos.

Los héroes de tipo convencional han desaparecido prácticamente de la escena contemporánea. La ópera de actualidad ofrecía además, sobre todo cuando trabajaba Weill, otra posibilidad de renovación: el empleo de una fuente popular, reputada como "deshonrosa" y que todavía no había llamado la atención del teatro serio: jazz, canción de cabaret, etc. Kurt Weill comprendió pronto los recursos irónicos de esta audaz trasposición, es decir, el empleo de lo que se consideraba generalmente como banal, trivial o de segundo orden, para realizar una nueva experiencia de teatro musical por ejemplo *La ópera de dos centavos* (*Dreigroschenoper*), cuyo resultado fue punto menos que banal. Weill reveló así toda una serie de posibles símbolos musicales, pero que exigen un músico de talento muy particular.

Iba a olvidar el cuarto punto de mi lista: el referente a los compositores cuyo espíritu de búsqueda es puramente negativo y representa, más que una elección musical, el olvido mismo de la música. ¿Acaso no es éste el caso de *La bruja* (*Die Kluge*) o *La luna* (*Der Mond*) por ejemplo? ¿No está acaso la música, tal como la concibe nuestra cultura, simplificada hasta desaparecer? ¿Y en su *Antígona* (*Antigonae*) no está deliberada y totalmente ausente?

Este siglo verá tantas formas de ópera, positivas o negativas, como buenos y malos compositores hay. Éstos, en su gran mayoría, se sienten atraídos por la ópera como las mariposas por la llama. Muchos se queman en ella. Algunos sobreviven. Un reducidísimo número la apaga y triunfa. ¿Pero quién se asombraría de la hecatombe? No se resiste al resplandor o al choque inmediato de la gran ópera. El escenario lírico representa quizás el más hermoso medio de contacto con un público numeroso. No es pues nada extraño que tras una larga historia, este medio permanezca vivo, inquieto, en evolución, en movimiento.

ARTES PLASTICAS

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

RAÚL ANGUIANO

ANGUIANO PRESENTA óleos, temples, dibujos, y una litografía, de su más reciente producción, en el Salón de la Plástica Mexicana. Pero no debe buscarse nada nuevo; únicamente se pueden hacer distinciones de matices y enfoques diferentes a su línea ya conocida.

Creemos que no hay duda ni del buen oficio ni de los alcances plásticos de Anguiano, aunque sí de su fortuna como representante de la escuela mexicana que experimenta nuevos caminos que deberían llevarlo más allá del hallazgo superficial, y a profundizar en la expresión vernácula.

Si antes hablamos del oficio que posee Raúl Anguiano desde hace mucho, es porque en él basamos nuestra duda sobre el valor de su actual obra. El artista para mejorar su expresión, es libre de buscar incesantemente el desarrollo y la perfección de sus formas a fin de liberarlas de elementos poco satisfactorios. Pero si en vez de esto obtiene por resultado un formalismo superficial, y el consiguiente empobrecimiento del objeto, será porque sólo buscó un *modo* exterior y no renovó la cualidad interior de lo expresado. Sobre todo cuando se trata, como en este caso, de un arte realista, el fracaso es más evidente. Lo anterior se aplica a todos los óleos, temples y sanguinas de Anguiano.

Anguiano sólo se muestra acertado en sus dibujos, como en *Hanna Aharoni*, *Muchacha israelita*, y en algún otro (realizados en tinta china) que por su espontaneidad y cierto dinamismo son muy diferentes de otros dibujos y óleos en los que se repiten formas agotadas.

Es patente el agotamiento de su temática mexicana. Por unilateral en cuanto a forma, por falta de una comprensión más profunda del contenido, se queda en la piel de lo anecdótico y se muestra

carente de *idea*. Sólo subraya un detalle, casi siempre patético, que por obvio y repetido resulta ineficaz a pesar de las infinitas posibilidades de la temática nacional; bien podría haberse trabajado más de acuerdo con la sensibilidad moderna, y lograr así un valor universal. Nótese el detalle excesivo en *Las manos de Cristo*, y en los brazos de los *Penitentes*, en los que lo superficial se aproxima a lo "imitativo", lejos de una sana y auténtica intención realista.

El cuadro *La tierra* posee todas las características clasicistas que han querido verse en la pintura de Anguiano; pero por su imitación de la obra de Rivera, muestra, precisamente, un anquilosamiento en la búsqueda de asuntos vitales.

VICENTE GANDÍA

Este artista expone, en la Galería Tusó, trabajos realizados con medios diferentes a los que anteriormente había presentado, y que eran, en su mayoría, cerámicas. Ahora ha extendido su técnica al grabado y a los tejidos; también presenta dibujos y cerámicas.

En general sus obras muestran un desarrollo poco logrado de sus trabajos anteriores. Ahora pretende eliminar una influencia picassiana demasiado obvia (pero que aún está presente en sus grabados). Esto se puede apreciar en sus retratos: *Mi hermana Marisa*, *J. A. Lloret*, y otros, en los que intenta simplificar la forma mediante planos grandes en varios tonos claros o neutros, y subrayar con la línea, usada como contorno, el carácter del objeto. Pero en vez de profundizar en sus retratos sólo realiza un tipo de solución que por repetirlo demasiado sólo limita las posibilidades.

En casi todos sus interiores y paisajes regresa increíblemente a formas ya experimentadas y sin posibilidades de desarrollo. En general muestra una pro-

ducción muy desigual. Lo mismo se deja influir por los retratos de Romero de Torres que por un impresionismo que sólo representa una tendencia a lo "bonito".

VELA ZANETTI

En la Galería Ayresa, una nueva sala (Niza 38), este artista presenta pinturas de diversas épocas; pero todas dentro de una manera personal. El mural del lobby del Hotel Tecali representa una síntesis de los cuadros de esta exposición.

En su obra predomina el dibujo. Sin embargo su intención es destacar la figura del color sin que éste deje de tener una dirección profunda que conjuga con el dibujo. Por ejemplo: *Tres caras*, *Desnudo* (en rojos y negros) en el que consigue un ritmo pictórico y no anatómico. Son muy agradables sus tonos esfumados que subrayan el dibujo.

Vela Zanetti muestra un interés fundamental por la figura humana, y con ella obtiene algunos aciertos. Simplifica con trazos gruesos, muy sugestivos, la superposición de planos y áreas que conjugan su composición con el sentido de la comprensión del hombre. En cambio se muestra poco afortunado en los temas mexicanos, porque ni el tratamiento, ni la manera de entender el objeto le han permitido penetrar en el mismo, a pesar de ensayar nuevas fórmulas.

Este pintor toma varias direcciones dentro de su expresión. La figura del tema religioso en su agradable manera ya conocida, ofrece el peligro de estereotiparse a fuerza de repetirse; aunque a veces varíe el modo exterior de la realización. Los bodegones representan una lucha (también *Máscara*) por dominar otros elementos plásticos que amplíen su visión; en esta última pintura se nota una tendencia a lo no figurativo, pero no lograda; su sentido plástico no encuentra apoyo fuera de lo realista. En sus *Peleas de gallos* destaca el color sobre el dibujo como parte fundamental del tema mismo; éstas son algunas de sus obras nuevas más logradas. En *El puerto* continúa la idea anterior, y consigue lo más acabado de todo el conjunto.

COLECTIVA EN LA SOUZA

En una exposición de fin de año de los pintores que han expuesto en esta galería anteriormente, queremos destacar algunas cerámicas de Juan Soriano que continúa logrando aciertos en este campo, y que conviene distinguir de su labor de pintor.

Soriano en la escultura no se ha limitado a trasponer la temática de sus dibujos, sino que partiendo de una comprensión personal (nunca satisfecha) de las posibilidades de la cerámica, acentúa y sintetiza muchos elementos que por su sobriedad en la forma le otorgan una validez indiscutible al hallazgo; por su espontaneidad y conformación de los volúmenes y vanos alcanza un sentido personal del espacio.

El volumen —ya lo decía Gabó— no conforma el espacio, sino que este último se logra por el ritmo plástico de los elementos. En Soriano debe apreciarse la aplicación de este principio constructivista para aprehender en su totalidad los volúmenes, y también la gracia de la estética personal del artista.

Raúl Anguiano.—*Penitentes*

MUSICA

CONFESIONES DE AUTOR

Por Jesús BAL Y GAY

ALGUNOS AMIGOS me hicieron curiosas preguntas acerca de la elaboración de mi libro sobre Chopin, recientemente publicado; preguntas que vinieron a confirmar mi creencia de que los buenos aficionados a una determinada disciplina desean siempre penetrar en los secretos de la creación de cada obra que llega a conocimiento suyo. Es la suya una curiosidad perfectamente legítima y el satisfacerla —cuando se puede— no deja de ser saludable para todos, aunque con ello se mustien a veces ingenuas ilusiones. Por eso me decidí a escribir estas breves confesiones de autor. Sé que la obra en sí no las justificaría, pero, en cambio, me proporciona autoridad suficiente —la propia experiencia— para exponer ante los lectores que no son del oficio realidades que tal vez no habían entrevisto hasta ahora.

Escribir un libro, como escribir una partitura, es tarea que le corresponde a uno y no a las musas. Requiere muchas horas de estarse sentado, y no sólo ante las cuartillas que tenemos que ir llenando, sino también ante lo que otros escribieron para enseñanza nuestra. Los libros se escriben, sí, pero también se aprenden. “Este libro lo he aprendido de mis alumnos” escribió Schoenberg al comienzo de su *Tratado de Armonía*, y con razón, porque era el fruto de su larga experiencia de maestro. Otros aprenden sus libros de sus maestros y de sus colegas. Pero no hay un solo autor que rigurosamente pueda calificarse de autodidacto. Uno, quiéralo o no, se encuentra inmerso en una tradición cultural que en ningún momento deja de ejercer su magisterio.

Esto no quiere decir que fatalmente hayamos de reiterar lo que otros dijeron antes de nosotros. Pero aun en los casos en que la evidencia —o lo que tal creemos— nos lleva a contradecir una opinión ajena, deudores somos en algo de la tal opinión: ella es el obstáculo que nos hace concentrar nuestras fuerzas, aguzar nuestra destreza y asumir el riesgo de un salto que, de otro modo, nunca habríamos dado. De ese linaje de opiniones —inadmisible pero estimulantes— hay abundancia en la bibliografía chopiniana, y a algunas de ellas debo quizá lo mejor que hay en mi libro.

Todo autor consciente experimenta, al escribir, una especie de desdoblamiento de su personalidad: hay un yo que piensa, crea, se dispara y otro yo que lo observa y, si es necesario, le va a la mano. Cada cual goza y sufre a su modo, porque, desde luego, ambos gozan y sufren, no se vaya a creer que no. En mí, el segundo de ellos se sintió alarmadísimo ante la tarea biográfica que el otro se había echado auestas. La parte técnica, estrictamente musical, del libro no podía presentar mayores dificultades ni peligros: un músico profesional debe poder analizar la obra de un compositor sin temor a cometer garrafales errores ni empuño por evitar una aridez que es inevitable. Pero que un músico se meta a biógrafo, eso ya es otra cosa, porque se trata de dar vida y sentido a una serie de datos históricos que uno ha encontrado iner-

tes y desarticulados, y también porque se trata de interesar al lector en una vida que uno considera interesante, y los medios para lograrlo no los proporciona el ejercicio profesional de la música. Al iniciar la tarea, mi segundo yo así se lo advertía al primero; pero éste, que siempre gustó de la aventura y de los problemas, sentía que esas mismas circunstancias eran un acicate para su trabajo. Al final, y no sé si con razón o sin ella, había en mí más satisfacción de autor por la faena biográfica que por la crítica.

La biografía es una novela con pie forzado. El novelista puede crear cuando se le antoje o necesite para lograr la clara y armoniosa arquitectura en que se plasme la idea primordial. El biógrafo, por el contrario, nada puede crear ni —lo que es todavía más grave— desechar. Todo lo que tiene que decir le es dado, está ahí, a ve-

ces vulnerando ideas preconcebidas y con las que se había encariñado; y toda su tarea —que no es leve— se reduce a ver cómo decirlo. Porque no basta con una escueta exposición de los hechos: si la biografía ha de ser legible —y obligación suya es aspirar a serlo—, tiene que presentar articulados y palpitantes aquellos hechos. El biógrafo es un paleontólogo que no puede contentarse con darnos una descripción de los fósiles que ha descubierto, sino que ha de comunicarles una más o menos fingida vida. Y ahí el saber histórico cede su puesto al arte, a la intuición, a *la part de Dieu*, que dijo André Gide.

El que escribe una biografía está expuesto a ciertos errores de estimación nacidos del interés que siente por el sujeto. Por supuesto que uno aborda su trabajo con un interés previo, pues si aquella figura no le interesara, no se pondría a escribir su biografía. Pero una vez puesto a la tarea, el continuo y prolongado contacto con el personaje va aumentando aquel interés primero o transformándolo en un profundo cariño capaz de embotar el juicio del biógrafo. El biografiado se nos convierte así en una especie de hijo nuestro, y entonces el cariño paterno comienza a hacer de las suyas: cierra los ojos ante evidentes defectos, eleva quién sabe a qué potencia las buenas cualidades y puede acabar por inspirar una semblanza idealizante en lugar del fiel retrato que nos habíamos propuesto.

Esto lo experimenté vivamente por la figura de Chopin y no sé hasta qué punto logró mi objetividad vencer a mi simpatía. Lo que sí sé es que cuando escribí la última palabra del libro tuve una sensación que me imaginó análoga a la del padre que despidió al hijo que se va mundo adelante: una mezcla de ternura y responsabilidad.

Pero por mucho que haya sido mi gusto en trazar una biografía y un retrato moral de Chopin, no vaya a creerse que mi propósito fue salirme del ejercicio de mi profesión. El estudio del hombre Chopin lo consideré sólo como base imprescindible para la comprensión cabal de su música y ésta es la que más me importaba y me importará siempre. Muchos rasgos de esa música, los más personales, se explican perfectamente por el carácter de su autor, así como también, inversamente, ayudan a desbaratar ciertas patrañas de sus biógrafos. Por algo hubo quien dijo que si a algo o alguien se parecía Chopin era a su música.

Perdido y cansado en la selva que es la bibliografía chopiniana, no encontré más salida —y creo que es la única— que el retorno a la correspondencia del músico como base para establecer una biografía veraz y un retrato moral sin deformaciones.

En tan abundante bibliografía lo que perturba no son las contradicciones sino, por el contrario, la reiteración de tópicos y leyendas carentes de todo fundamento histórico. Si el pobre Chopin resucitara hoy, se volvería a morir de ver las cosas que se han escrito sobre su arte y su persona.

Ello es la causa de que yo no ofrezca una extensa bibliografía. El remitir al lector a una serie de obras en las que habrá de encontrar flagrantes contradicciones con lo que yo afirmo sería una insensatez, salvo que cada título fuese acompañado de toda una crítica en la que se evidenciara los que yo considero errores graves, y eso hubiera constituido un tra-



Kierkegaard.—“la melancolía”



Chopin.—“la misma línea psicológica”

bajo extensísimo, y fuera de lugar en la obra y de un carácter polémico para mí muy desagradable —y supongo que para el lector también.

¿Qué cuál es la parte del libro que considero más interesante? Pues, francamente, el capítulo titulado *Figura y carácter*. Otras habrá, de orden técnico, de las que pueda estar más orgulloso por lo que en ellas trabajé, pero de ese capítulo estoy satisfecho porque creo que viene a aclarar la figura del músico, pero no puedo estar orgulloso de él porque no es fruto de ningún esfuerzo, sino de una inspiración —y la inspiración no la creamos sino que nos es dada—: la de aproximar ciertas confesiones de Chopin a otras análogas de Kierkegaard y reducirlas al concepto de *melancolía* sagazmente estudiado en el danés por Romano Guardini. Ya se sabe que Chopin no es un espíritu tan alto y profundo como Kier-

kegaard, ni yo traté de igualarlos, pero creo que sí están en la misma línea psicológica. Y si algo he de añadir a esto, diré sinceramente que fue un asunto que traté con excepcional simpatía —y recuerde el lector la etimología de esa palabra.

Y finalmente, la respuesta a otra pregunta que algunos me hicieron: que cuánto tiempo me llevó escribir el *Chopin*. La elaboración que yo diría inconsciente de ese libro data quizá de mis primeros contactos con la música chopiniana, es decir, de cuando era muchacho. Esa música ha sido uno de mis alimentos espirituales de toda la vida. Pero el propósito y la tarea de escribir el libro corresponden al centenario de la muerte del compositor. De entonces acá fue un constante acumular notas, labor nada penosa, por cierto, sino, por el contrario, apasionante. Finalmente, la redacción definitiva, cuando todo estuvo maduro, se hizo en unas semanas.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

DIARIO DE LA RESEÑA CINEMATOGRAFICA

DIECISÉIS PELÍCULAS en dieciocho días: se comprenderá que en tales condiciones resulte bastante difícil "digerir" debidamente todo lo visto. Por ello, las notas que siguen a continuación no pretenden ser, en lo absoluto, auténticas críticas de las películas, sino que son "lo primero que se me ha ocurrido" sobre cada film. Y lo primero que se le ocurre a uno no suele ser lo más justo. (¿O quizá sí? He aquí una cuestión a dilucidar.)

BERGMAN O EL POZO SIN FONDO:

LA CARA (*Ansiktet*), película sueca de Ingmar Bergman, con Ingrid Thullin, Max von Sydow, Gunnar Bjornstrad.

(Premio especial del jurado en el festival de Venecia.)

Para empezar, un plato quizá demasiado fuerte. Bergman se nos muestra como un agnóstico implacable que basa su tema en una constante negación de la realidad aparente, para negar después esa misma negación. Y así hasta el infinito. Y sin embargo, la realidad nunca deja de latir, con toda su fuerza, a través de una atmósfera en la que la sensualidad y el misterio se dan la mano. He aquí una película a la que es posible amar y odiar a la vez. De cualquier manera, una película extraordinaria.

El caso Bergman no tiene paralelo en toda la historia del cine. Conste que no he empleado la socorrida palabra "desconcertante", pero ¿no será mejor ver de nuevo *La cara* para hablar más extensamente sobre ella? En verdad, cuando empecé a escribir sobre cine, no sabía que alguna vez tendría que habérmelas con un Ingmar Bergman.

EL PRODIGIOSO SEÑOR TRNKA:

EL SUEÑO DE UNA NOCHE DE VERANO (*Sen noci svatojanske*), película checa de Jiri Trnka, a base de muñecos de látex. Música: Vaclav Tro-

jan. Foto: (a colores, en pantalla panorámica) Jiri Vojta.

(Premiada como integrante de la mejor selección de películas enviadas por un país al festival de Cannes.)

Un tema de Shakespeare merece que las cosas se hagan en grande: cuatro años de preparación y dos de filmación. Pero, para Trnka, el complicado mecanismo de su film no vale como un simple alarde técnico que nos ha de dejar con la boca abierta, sino como un medio para alcanzar la belleza. Y la alcanza.

Quizá el único pecado de Trnka sea el de la exuberancia. Se queda uno, después de ver el film, con la impresión de haber dejado escapar mil maravillas. Y es que Trnka ha creado un verdadero universo poético: Un anticipo de lo que será, en parte, el cine del futuro, si el cine es fiel a sus posibilidades. Hace un año, un compatriota de Trnka, Karel Zeman, presentó en la Reseña otra obra maestra: *La invención destructiva*. Ojalá no ocurra después con la obra de Trnka lo que ha pasado con la de Zeman, y sea exhibida regularmente al público. De no ser así, los responsables no tendrán perdón.

NO HAY BIEN QUE DURE TRES DÍAS:

LOS DESARRAIGADOS, película mexicana de Gilberto Gascón, con Pedro Armendáriz, Ariadna Welter, Agustín Irusta y Sonia Furió.

(Participante en el festival de Venecia. No premiada.)

Retórica, falsa, convencional, la película de Gilberto Gascón realza todas las fallas de la pieza teatral de Humberto Robles. El tema de la discriminación de los mexicanos en los Estados Unidos requería un tratamiento mucho menos melodramático, sin duda.

Pero, ¡caray!, si esa cosa rara llamada *La cucaracha* pasa a los ojos de muchos como un film decoroso, no es justo ensañarse con Gascón que, al fin y al cabo, es joven y tiene una mínima intención de hacer buen cine.

EL FANTASMA DEL CINE MUDO:

ESTRELLAS (*Sterne*), película búlgaro-alemana oriental de Konrad Wolf, con Sacha Droucharska y Jurgen Frohripp.

(Premio especial del jurado en Cannes.)

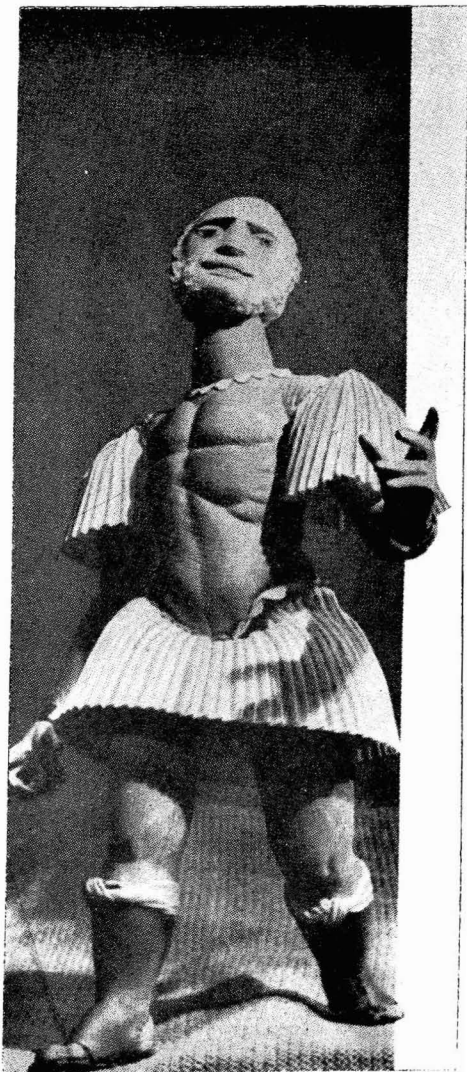
Travellings a veces muy logrados, insistencia en el primer plano, efectos de montaje a lo Pudovkin, surimpresiones. La utilización de los recursos que, según cualquier manual, son los propios del buen cine, hacen de *Sterne* una especie de film mudo con sonido. Sin quitarle a Wolf el mérito que tenga, encuentro algo sospechoso que ello coincida con la imposibilidad técnica de lograr la profundidad de campo (es decir, igual nitidez en diversos planos de un mismo cuadro) por la carencia de un lente adecuado.

Por otra parte, la pobreza de los diálogos y la falta de auténtica dimensión humana de los personajes, neutralizan los efectos de una intención generosa como es la del film. De todos modos, esa triste historia de nazis y de judíos sefarditas (¡qué curioso es oír su castellano!) condenados a muerte, consigue emocionarnos de momento.

AKIRA EL CONQUISTADOR

LA FORTALEZA ESCONDIDA (*Kakushitoride no sanakunin*), película japonesa de Akira Kurosawa, con Toshio Mifune, Misa Uehara, Minuro Chiaki, Kamatari Fujiwara. En Cinemascope.

(Premio por la mejor dirección en el festival de Berlín.)



El Tesoro de Jiri Trnka

Rashomon era sin duda el film de un buen realizador. Pero las otras películas de Kurosawa que hemos podido ver, aun siendo aparentemente menos ambiciosas, me han convencido de que estamos ante un caso excepcional. En efecto, tanto en *Los siete samurais* como en *La fortaleza escondida* hay un dominio de lo épico que parecía exclusivo de los directores norteamericanos y soviéticos. No es rebajar el valor de Kurosawa en lo más mínimo decir que es un Anthony Mann japonés.

Lo de menos es lo que de exótico tiene para nosotros el medio en que se desarrolla *La fortaleza escondida*. El film vale por la descripción de sus personajes y por la forma en que éstos se mueven en el prodigioso espacio que Kurosawa ha creado gracias al Cinemascope: Una réplica de la realidad tan sugerente y llena de sorpresas como la realidad misma.

LOS BOSTEZOS DISTINGUIDOS:

ANHELO o EL DESEO (*Touha*), película checa de Vojtech Jasný, con Jan Jakes, Václav Babka, Jiri Vala, Jana Brejchova, Vera Tichankova, A. Meliskova.

(Premiada como integrante de la mejor selección de películas enviada por un país al festival de Cannes.)

Jasný se propuso nada menos que darnos una panorámica completa de la vida del ser humano tomando como referencia las estaciones del año: primavera es a a niñez lo que verano a juventud, etc. Y así, le salió una película suave, empalagosa y mortalmente aburrida, de la que pueden sacarse moralejas bastante trascendentes: "Los niños quieren saberlo todo", "¡Qué hermoso es ser joven y ser amado!", "La madurez presenta problemas psicológicos muy delicados" y "Aunque los viejos bondadosos se mueran, la vida sigue su curso".

... Aún me duelen las mandíbulas de tanto bostezar.

TRUFFAUT O LA BUENA MEMORIA:

LOS CUATROCIENTOS GOLPES (*Les quatre-cents coups*). Película francesa de François Truffaut, con Jean Pierre Leaud. En Cinemascope.

(Premio a la mejor dirección en el festival de Cannes.)

Los adultos, con la inconsciencia que a veces dan los años, suelen olvidarse de que alguna vez fueron niños y repiten a sus hijos cuando los ven debatirse en alguno de los terribles dramas de la infancia: "Eso no es nada, ¡ya verás cuando seas grande!"

Truffaut, demasiado joven y demasiado inteligente como para olvidar al niño acosado y perseguido que él mismo fue, nos ha dado una imagen escalofriante del mundo que rodea a un chico de doce años. Y nada de "dejar volar la fantasía" o de "recobrar la ingenuidad" y demás zarandajas al estilo *Globo rojo*. Truffaut retrata la realidad. Una realidad exacta, precisa. Ese es su único material y el valor del retrato dependerá exclusivamente de la capacidad de lograr una cuarta dimensión psicológica que nos revele las causas y los efectos de cuanto transcurre ante nuestros ojos.

Para ello, Truffaut deja que hablen su rabia, su indignación y, sobre todo, su amor. Pocas veces he visto en cine tal alarde de sinceridad.

(*Los cuatrocientos golpes* está dedicada a la memoria de André Bazin, el gran crítico francés muerto hace un año: parece ser que fue Bazin quien encauzó la vida torturada del adolescente François Truffaut.)

EL CINE TERRIBLE:

EL DESTINO DE UN HOMBRE (*Sudbá cheloviéka*) de Serguei Bondarchuk, interpretada por él mismo y Zinaida Kirienko.

(Estrella de oro —primer premio— en el festival de Moscú.)

Es verdad que si Bondarchuk como actor tiende a sobreactuarse, también se "sobredirige" (valga el barbarismo) en ésta su primera experiencia como realizador. Mucho de inútil tienen algunos de sus refinamientos formales.

Pero la película posee una cualidad esencial: la emoción. Naturalmente, no es justo hablar de recursos melodramáticos ante la sucesión de desgracias que acontecen al personaje central, porque la guerra las explica. Pero es que además sabemos que lo que se nos cuenta es algo profundamente sentido, algo que tanto el autor de la historia, Mihail Sholiov, como Bondarchuk han tenido necesidad de contar. Y si ello resulta evidente es que la película está lograda. No hay más vueltas que darle.

EL CINE DIGESTIVO:

ARQUI MEDES EL VAGABUNDO (*Archimede le clochard*), película francesa de Giles Grangier, con Jean Gabin, Darry Cowl, Bernard Blier, Dora Doll.

(Premio a la mejor actuación masculina —la de Jean Gabin— en el festival de Berlín.)

Ya lo ha dicho "L'intransigeant", según la publicidad: he aquí una película tranquilizadora. Hay que reírse, si es posible, y pasar el rato bien, que para eso van las buenas personas al cine. Yo paso, francamente. Me reí mucho más con *El ángel azul*, de Dmytryk.

En cuanto a Gabin... la verdad es que pudo haber estado peor.

LOS DIABLOS SIN MONTECASINO:

LOS HIJOS PRÓDIGOS (*Wir Wunder Kinder*), película alemana (occidental) de Kurt Hoffmann, con Johanna von



Chabrol.—"transfondo ético-metafísico"

Koczian, Hansjorg Felmy, Wera Frydtberg, Robert Graf.)

(2º premio en el festival de Moscú.)

¡Qué sorprendente, curiosa película Hoffman, antiguo director de films musicales (hace cuatro años se exhibió en México uno de ellos: *Fuegos artificiales*, con Lili Palmer) quizá no haya sido lo suficientemente valiente, en orden a lo formal, como para mantener a lo largo de todo el film el formidable tono humorístico-documental con que empieza. Pero sí lo ha sido para exhibir en las barbas de los Krupp toda la miseria acumulada por Alemania en el transcurso del siglo.

Dispersa, sujeta a cien influencias (Brecht, Lubitsch, Capra, René Clair y otros), muy vulnerable desde el punto de vista crítico, *Los hijos pródigos* es, pese a todo, una película admirable. Podemos confiar en la Alemania decente de los Kurt Hoffman.

CÓMO BATIR UN RECORD MUNDIAL:

HUIDA EN LA SOMBRA (*Utekze stinu*), película checa de Jiri Sequens, con Lida Vendlova, Stanislav Remunda, Frantisek Smolik, Josef Bek.

(Medalla de oro en el festival de Moscú.)

Tómese un tema pseudosocial, pseudo-psicológico y algo ¿cómo diríamos?, "culto"; búsquense actores tristes y actrices no del todo hermosas; muévase la cámara con el propósito de obtener efectos raros y "modernos". Es posible que así se logre algo parecido a lo conseguido por el Sr. Sequens, campeón mundial del cine aburrido, solemne y falso de toda falsedad.

EL DISCIPULO AVENTAJADO:

A DOBLE VUELTA (*A double tour*), película francesa de Claude Chabrol con Antonella Lualdi, Madeleine Robinson, Jacques Dacquime, J. P. Belmondo. A colores.

(Copa Volpi por la mejor actuación —la de Madeleine Robinson— en el festival de Venecia.)

Había leído y oído que el de *A double tour* era otro Chabrol: un Chabrol convertido en simple "metteur en scene". Eso no es verdad. En su tercer film (El primero, *Le beau Serge*, no lo veremos, por lo visto) el autor de *Los primos* sigue siendo un autor.

A double tour está hecha por Chabrol en homenaje a su maestro reconocido: Alfred Hitchcock. Ello se percibe claramente en el formidable desarrollo del film, en el empleo del color y, sobre todo, en el transfondo ético-metafísico de la historia, transfondo que se supone que existe en los films de Hitchcock. Chabrol da a conciencia (lo que no puede decirse con certeza de Hitchcock), un valor simbólico a sus personajes y a las situaciones que éstos viven. Todo ello, seguramente, desemboca en la afirmación de los tópicos comunes de la metafísica. En este aspecto, Chabrol ni me interesa ni me apasiona.

Pero, ¡qué personajes los de Chabrol! Como en *Los primos* el realizador los somete a una especie de autopsia moral con resultados asombrosos. ¡Cuántas conven-

ciones, cuántas verdades "razonables" quedan destruidas! Tiempo habrá de explanyarse sobre ello.

LA NUEVA OLITA:

ALMAS EN SUBASTA (*Room at the top*), película inglesa de Jack Clayton, con Simone Signoret, Laurence Harvey, Heather Sears.

(Premio a Simone Signoret como la mejor actriz en Cannes.)

Por lo visto, cada cine tiene la "nueva ola" que merece. Y la del cine inglés, conocida también como "free cinema", tenía que participar del tono gris, aburrido y conformista de las películas británicas tradicionales. Estoy seguro de que si todos los "angry young men" ingleses son como Clayton, los "old quiet men" seguirán tranquilos.

Sólo Simone Signoret nos recuerda, en *Room at the top*, la existencia del verdadero ser humano.

ORFEO PARA TURISTAS:

ORFEO NEGRO (*Orfeu do Carnaval*), película franco-brasileña de Marcel Camus, con Marpessa Dawn y Breno Mello. A colores.

(Premiada con la palma de oro, máximo galardón del festival de Cannes.)

Si monsieur Marcel Camus (no confundir con Albert, por favor) fuera mínimamente honrado desde el punto de vista artístico, se hubiera concretado a realizar un documental sobre ese "espectáculo de luz y color" que tanto le interesa: el Carnaval de Río. Le habría salido una cosa apenas regular, porque Marcel Camus no es precisamente un gran cineasta, pero no el presuntuoso churro que se llama *Orfeo negro*.

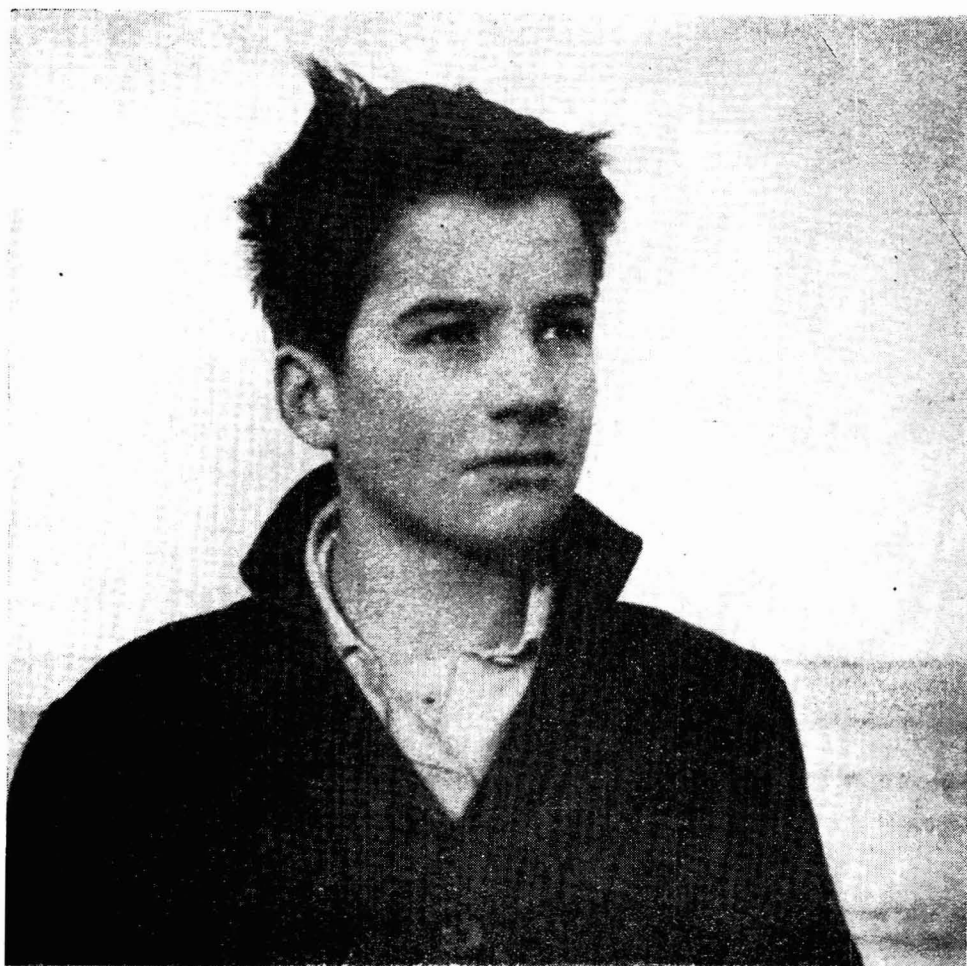
Esa historia de un Orfeo en negativo, con su Euridice, infierno y toda la cosa, podrá parecer a los honorables miembros de un jurado de festival muy sugerente e interesante. Pero lo cierto es que el Orfeo de Camus (Marcel) hace el mismo papel en el Carnaval de Río que el que podría hacer un burro en un quírofono.

EL CINE SIMPÁTICO

LA GRAN GUERRA (*La grande guerra*), película italiana de Mario Monicelli, con Silvana Mangano, Vittorio Gassman, Alberto Sordi, Folco Lulli y Bernard Blier. En cinemascope.

(León de oro —primer premio— del festival de Venecia.)

Monicelli, el mismo que dirigió *Diablos de padres e hijos*, debe ser una buena persona, un hombre simpático. Yo estoy seguro de que, al realizar *La gran guerra*, lo que más le divirtió fue enfrentar un pícaro de Roma (Alberto Sordi) con uno de Milán (Vittorio Gassman). La guerra del 14 no viene a ser sino un fondo para las escaramuzas de esos dos personajes típicos. Y no porque no se haya puesto la mejor voluntad del mundo en retratar los horrores bélicos; pero lo cierto es que Monicelli tuvo que buscar la ayuda de Alessandro Blasetti para filmar las escenas de batalla. Por algo será.



Thuffaut.—"imagen escalofriante del mundo que rodea a un chico de doce años"

Hay algo de positivo en el hecho de que un hombre nacido para hacer cine ligero se sienta obligado, él también, a dar fe de la repugnancia que la guerra le provoca. Su película, pese a todo, tiene cierto rigor documental y está hecha con gran honradez. Pero no posee, en cambio, ni una décima parte de la fuerza de *La patrulla infernal*, el espléndido film antibélico de Stanley Kubrick.

(No pude ver el film exhibido al día siguiente, *Il generale della Rovere*. Lástima. Ese film de Rosellini compartió con *La gran guerra* el primer premio de Venecia.

PREMINGER EL CIRUJANO:

ANATOMÍA DE UN ASESINATO (*Anatomy of a murder*), película norteamericana de Otto Preminger, con James Stewart, Lee Remick, Ben Gazzara, Arthur O'Connell, Eve Arden, Kathryn Grant y el Juez Joseph N. Welch.

(Copa Volpi a James Stewart por la mejor actuación masculina en el festival de Venecia.)

Un film muy interesante: seguramente el mejor que haya realizado Preminger. La película no es, aparentemente, otra cosa que la historia de un juicio y ya se sabe que los juicios acostumbra a dar toda clase de facilidades al tratamiento dramático. Facilidades de las que huye Preminger. El alegato final del abogado, (en el que suelen "lucirse" los actores prestigiosos: recuérdese la insoportable perorata de Orson Welles en *Compulsión*) es suprimido y ello nos da la clave de la intención de Preminger. De lo que se trata, sobre todo, es de estimular la capaci-

dad de interpretación en el espectador. Algo así como un *Rashomon* mucho menos explícito, pero más profundo. Y es que tras la perfecta objetividad de Preminger, hay un irónico y concienzudo estudio del ser humano. De su anatomía psicológica, podría decirse.

RESUMEN

La Reseña no habrá sido un éxito en muchos aspectos. De acuerdo. Pero nos ha satisfecho en lo fundamental: hemos podido ver un buen número de películas notables. Ello nos compensa con creces de la ausencia de Marilyn Monroe. (Dicho sea sin claudicar de mi "marilynismo"). Según mi criterio, los mejores films exhibidos han sido, a simple vista: *Los cuatrocientos golpes* y *El sueño de una noche de verano*. No veo por donde puedan ser atacados. Les siguen, en orden a la calidad, *La cara*, *A doble vuelta*, *La fortaleza escondida*, *El destino de un hombre* y *Anatomía de un crimen*. Llevo, pues, mencionados siete films, todos ellos excelentes para mi gusto. Estos son, sobre todo, films de realizador. Lo que resulta bien sintomático.

Siguen, como películas aceptables y hechas con auténtica honradez, *Los hijos pródigos* y *La gran guerra*. Y, un poco más atrás, *Estrellas*.

Todo lo demás no vale la pena. Pero si tuviera que quedarme con alguna, por desgracia, vacilaría entre *Desco* y *Almas en subasta*. Es lo menos malo de lo malo. Los churros definitivos son, finalmente, cuatro: *Orfeo negro*, *Los desarraigados*, *Arquimedes el vagabundo* y *Huida en la sombra*. Naturalmente, no faltará quien se indigne al leer esto último. Pero, repito, es "lo primero que se me ha ocurrido". que seguramente no es lo más justo (¿o quizá sí?)

TEATRO

LOS OCIOS DEL HOMBRE: EL TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

POR LO GENERAL, en la sociedad contemporánea, el sustantivo "ocio" evoca algo negativo, es una palabra desprestigiada, en bancarota. Convertida en adjetivo adquiere un franco tono peyorativo. A nadie le gusta que lo califiquen de ocioso; y una actividad ociosa es una actividad inútil, sin oficio ni beneficio, para decirlo con una frase hecha. Existe, inclusive, un refrán que drásticamente afirma que "la ociosidad es la madre de todos los vicios".

No creo que la intención de Difusión Cultural al organizar este ciclo de conferencias sea propiciar el desarrollo de los vicios, fomentando o al menos justificando la simpatía que, detrás de nuestro escandalizado repudio, todos sentimos en mayor o menor grado por el ocio. Pero tampoco me parece que el propósito del ciclo sea el de atacar el ocio, el buen ocio, el verdadero ocio.

Lo que ocurre es que en una u otra dirección, para bien o para mal, se deforma o se confunde el sentido de la palabra. En realidad el ocio no es forzosamente negativo o positivo, sino puede ser cualquiera de esas dos cosas. La definición que de él nos da el *Diccionario de la Real Academia*, suprimiendo los tecnicismos innecesarios, es esta: 1. Cesación del trabajo, inacción o total omisión de la actividad. 2. Diversión u ocupación reposada, especialmente en obras de ingenio, porque éstas se toman generalmente como descanso de otras tareas. 3. Obras de ingenio que uno forma en los ratos que le dejan libre sus principales ocupaciones.

Según esta definición, que, claro, no está libre de las tradicionales redundancias y el confuso estilo del diccionario, el ocio en sí no es algo negativo y hasta en varios sentidos fomenta una cierta creatividad; implica obsesión del trabajo; pero también ocupación reposada.

Tal vez sería conveniente que nos detuviéramos un momento sobre las posibilidades de la "ocupación reposada"; pero esto nos alejaría demasiado de nuestro tema. Sin embargo no está por demás mencionar, aunque sea de pasada, que *El Quijote*, por ejemplo, fue escrito en gran parte durante los ocios forzosos de Cervantes en la cárcel; que durante los ocios a que le obligaba el destierro, Dante redactó *La Divina Comedia*; que Franklin descubrió el pararrayos mientras se paseaba ociosamente; que Tirso de Molina y Calderón crearon sus obras en los ratos de ocio que les permitía su condición de sacerdotes; y que Paul Gauguin empezó su carrera como pintor en los días de ocio de la sociedad moderna: los domingos; y de acuerdo con eso podemos decir que si llegó a lo que llegó es porque, con muy buen juicio, supo dedicarse por completo al ocio, o sea a pintar.

Vemos así, que "las obras de ingenio que uno forma en los ratos que le dejan libre sus principales ocupaciones", como lo dice la Academia, tienen también su importancia y con mucha frecuencia es-

ta es mayor que la de las otras obras, las realizadas "en serio", como "trabajo", porque ¿quién recuerda ahora a Cervantes como soldado o se detiene a meditar en si Tirso o Calderón eran buenos o malos confesores? ¿Cuántos recuerdan a Gauguin como corredor de bolsa?

Pero sobre las características de ese aspecto del ocio nos detendremos más adelante, volvamos ahora al tema anterior. La definición de la Academia nos servirá nada más como definición abstracta, que aclara en términos ideales lo que significa la palabra. En el plano real, el de la simple observación directa, para la mayoría de nosotros el ocio es casi exclusivamente un sinónimo de descanso. Por comparación, decimos que estamos ociosos simplemente cuando no estamos trabajando. Y por trabajar, en general, entendemos ganarnos la vida, realizar a regañadientes una serie de tareas de cualquier clase que nos serán remuneradas.



Cariátide del Erechtheum

El ocio es, pues, el período de descanso, de libertad, del que disponemos entre el fin del trabajo y el regreso a él.

Esta superficial investigación nos hace ver que lo que nosotros aceptamos como ocio es lo que la Academia define como cesación del trabajo. Pero también que la cesación del trabajo, en el mundo moderno, acarrea, trae tras de sí, una idea de libertad. Experimentamos al trabajo como algo opresivo; el ocio, el descanso, en cambio, nos brinda la oportunidad de emplear nuestro tiempo, de emplearnos como queremos.

En sí, esta situación es antinatural y nos hace enfrentarnos a una de las particularidades de la vida moderna en la que también deseo detenerme. ¿Por qué experimentamos al trabajo como algo opresivo? En principio éste no es más que uno de los cauces naturales de la energía del hombre y como tal debería tener un carácter positivo. Debería ser un motivo de satisfacción, no de hastío; y ser una actividad voluntaria, no forzosa.

En la edad primitiva, cuando el hombre estaba solo y desarmado frente a la naturaleza, a la que conocía y no podía dominar, su vida era una lucha continua y sin cuartel contra las fuerzas naturales, y su poder creativo estaba encaminado esencialmente a apropiarse de estas fuerzas para utilizarlas en su beneficio. Pero, conforme esta lucha se fue haciendo menos urgente, dirigió ese poder hacia nuevas realizaciones. Así, los momentos más altos de la historia de la humanidad —el mundo griego, el Renacimiento— son períodos de equilibrio en los que el hombre dueño de sí mismo, en armonía con la naturaleza, con el mundo, se expresa con máxima plenitud. El trabajo, todo el trabajo, es entonces medio de expresión, es, en sí, creativo, satisfactorio. Contradictoriamente, en la edad moderna, cuando somos más dueños que nunca de los recursos naturales, cuando la naturaleza parece estar dominada casi por completo por la técnica creada por el hombre, invertimos los términos y en lugar de servirnos de la técnica, la servimos. Hemos creado un nuevo dios, totalmente falso: la sociedad. El mundo contemporáneo parece estar construido sobre el supuesto de que el hombre debe servir a la sociedad, pero no una sociedad real, humana, con un sentido de comunidad, sino a una abstracta, divinizada, que no le da nada real a cambio de sus servicios. El trabajo resulta, así, opresivo, porque ha perdido la facultad de expresar al que lo realiza, ha dejado de ser fin para convertirse en medio. Y medio ¿de qué? De nada tampoco, porque nuestros fines son inexistentes, fantasmales. Trabajamos para ser "alguien" (en el mundo moderno sinónimo de nadie), para ser poderosos o ricos o famosos; jamás simplemente para *ser*.

Dentro de este estado de cosas, el ocio nos da al menos la oportunidad de mirar al hombre moderno en estado puro. Mientras está ocioso es libre, hace a un lado sus ambiciones fantasmales, dispone de su tiempo; y la forma en que lo emplea puede ayudarnos a encontrarlo. Si el hombre ya no se expresa por medio del trabajo, tratemos de ver cómo *ocupa* sus ocios.

Sin embargo, muy significativamente, contra lo que cabría esperar, en este ciclo no se han examinado un grupo de obras realizadas por los ociosos, sino una serie de espectáculos, de diversiones, con los que los ociosos entretienen sus ocios, su tiempo libre. Se ha hablado del cine, del

* Conferencia leída en el Teatro de la UNAM, el día 8 de diciembre, dentro del ciclo "Los ocios del hombre".

radio y la televisión, de los deportes, ahora yo intentaré hablarles del teatro y el jueves próximo se hablará de la lectura. Curiosamente, de estas seis formas de entretener el ocio, de hacer pasar el tiempo libre, cuatro son de reciente invención. Hace apenas un poco más de medio siglo, nadie iba al cine, nadie escuchaba el radio y mucho menos veía la televisión; muy pocos deben haber asistido a espectáculos deportivos que tuvieran el sentido que tienen ahora. Ante esa situación, los ociosos modernos nos preguntamos aterrados; ¿qué hacían entonces? Claro que no todos escribían *El Quijote* o *La Divina Comedia*, descubrían el pararrayos o pintaban como Gauguin; pero sí creo que hacían algo no menos hermoso: vivir en el verdadero sentido de la palabra, comunicándose con sus semejantes y con el mundo, amando. En la actualidad hemos olvidado como se hace eso, y por ello le tememos al ocio, tenemos que encontrar algo que nos distraiga, nos aparte de la oportunidad de *ser* que nos proporciona.

Esos "algos" son los espectáculos. Ya, en su conferencia sobre el cine, Carlos Valdés señaló, agudamente, que este se hace para hacer soñar a los espectadores, para apartarlos de la realidad haciéndolos identificarse con los héroes fascinantes y las bellas heroínas de aventuras increíbles que siempre terminan bien. Y el radio con su eterno desfile de dramones, y la televisión con su entronización de la idiotez, no se apartan en nada de este propósito. Todos son medios de enajenación, que se encargan de impedir que el ocio tenga el carácter positivo que puede y debe tener. A través de ellos el hombre se escapa de la oportunidad de buscarse, se le proporciona el ocio. Hemos distorsionado el sentido del trabajo y también tratamos de aprovechar lo menos posible las oportunidades que nos brinda el ocio. Uno y otro no son más que vías de escape, caminos de la interminable huida de nosotros mismos.

Ahora bien, ¿por qué colocar al teatro, que tradicionalmente más que un espectáculo es una forma de arte con un carácter positivo, como uno más de estos medios de enajenación? ¿por qué incluirlo entre los ocios del hombre, dado el carácter negativo de éstos? Porque al hacerlo no nos referimos al verdadero teatro, sino a lo que ha llegado a ser. Pero antes de hablar de éste, vamos a ver que es aquél, que es el verdadero teatro y cuál era la actitud del público ante él.

Creo que en el mejor, el más puro de los sentidos, el original, el teatro es rito, ceremonia. En *El arte teatral* Gastón Baty y René Chavance narran cómo nació con las siguientes palabras: "Apenas un destello de inteligencia apunta en la mente humana, la ilumina con un acto de fe en la vida universal. El hombre percibe dentro de sí una fuerza secreta, inmaterial, que no depende del cuerpo y a la que el cuerpo obedece. Esa fuerza es el alma. Y esa alma, que desea, que espera, que depora o que sueña, cree el hombre reconocerla semejante a la suya en los seres que le rodean, en los animales, en las plantas, en las criaturas todas, que no concibe diferentes a él.

"Si el alma existe independientemente del cuerpo, puede ser apresada fuera de él, y si el cuerpo le obedece, es posible obligarla a conducir el cuerpo que domina. Además, los seres semejantes se buscan unos a otros. Si pintamos por ejemplo, la imagen de un bisonte, las almas



El teatro de Dionisos en la Acrópolis

de los bisontes que le hayan reconocido arrastrarán hacia ella todo el rebaño. De ahí las esculturas y las pinturas de las cavernas prehistóricas con su esmerado realismo. Así comenzaron las artes plásticas.

"Mas si en lugar de una imagen inmóvil se ofrece, a las almas de los animales que se pretende cazar, el cebo de una imagen animada, se dejarán atrapar más fácilmente. Los hombres se disfrazan entonces de animales, se revisten con una piel, se cubren la cabeza con una máscara esculpida, imitando, caracterizados de esa manera, los movimientos del animal que representan: su paso, su rugido, su manera de conducirse. Así comenzó en todas partes el teatro.

"La magia animista se transforma pronto en religión. Se ve morir al cuerpo, pero el alma que lo dirigía no desaparece con él, ya que le era independiente, y sigue actuando. El poder, que ya no puede ejercer sobre el cuerpo que le pertenecía, lo empleará para influir en los seres todavía vivos. Como el hombre ha adquirido, junto con la noción del tiempo, la de las múltiples generaciones que le han precedido, el mundo se le aparece henchido por una muchedumbre de almas desencarnadas, y habitado solamente por un pequeño número de vivientes que dependen absolutamente de ellas. Más fuertes que nosotros, es preciso atraerlas mediante señales de obediencia y apaciguar su cólera con testimonios de respeto semejantes a los que recibe el guerrero cuya fuerza o astucia le ha convertido en amo del clan. Por esto, se enterrarán con el muerto sus objetos familiares que siguen siendo propiedad del alma. Para alimentarla, se le ofrecerán sacrificios; para alegrarla, se bailará en honor suyo, imitando no sólo los movimientos de los animales, sino verdaderos ballets en los que la invisible espectadora reconocerá la imagen de su vida pasada, de sus placeres, tal vez la de sus hazañas y la de su gloria. La palabra humana reemplazará el aullido de los animales y el canto sostendrá la danza de allí en adelante. El teatro va a surgir del coro, como la mariposa de la crisálida.

"El rebaño de hombres se ha convertido en horda y clan; el clan se dio un jefe, los jefes establecen alianzas o guerrear entre ellos; la sociedad se organiza. Al mismo tiempo se organiza en el

cerebro del hombre, la sociedad de los espíritus, y los muertos tienen también sus jefes: los dioses.

"Los dioses son seres conocidos; tienen un nombre, una individualidad, una historia. Tienen servidores vivos en los sacerdotes que transmiten a los hombres las órdenes divinas y que llevan a los dioses las peticiones humanas. A los sacerdotes corresponde también el deber de enseñar las historias divinas. El culto dramático no será ya solamente un coro de homenajes o de imploraciones. El sacerdote va a separarse del coro y a encarnar el papel del dios, representando su historia. El sacerdote es el primer actor."

El origen del teatro es, pues, religioso. Y adaptado a las circunstancias sociales de cada época siempre ha sido fiel a ese origen. En Grecia, que es donde nació como forma de arte como lo conocemos en el mundo occidental, se inició como una parte del culto a Dionisios. Los autores de *El arte teatral* narran eficazmente cómo se desarrollaba la ceremonia: "Alrededor del altar, el coro ditirámico desenvuelve sus teorías con un ritmo vehementemente, escondido por los crótales y los cascabeles de bronce. Personificaciones del dios Pan y sátiros, de rostro untado con las heces del vino, cabalgando asnos o saltando, empuñando tirso, representan a los acompañantes del dios, cuya potencia celebran con sus danzas fálicas; la frente coronada de hojas, vestidos con pieles de animales, ceñidos con culebras y llevando antorchas encendidas, frenético y solemne a la vez, el coro evoca las edades primitivas, el horror de los sacrificios humanos y la majestad salvaje de los cultos bárbaros."

De esta ceremonia se extraen fundamentalmente los elementos de la tragedia, que Esquilo, Sófocles y Eurípides llevarían a la perfección formal y que en *El arte poética*, Aristóteles define así: "Representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de sus partes por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y temor, dispone a la moderación de estas pasiones."

De acuerdo con esta definición, el propósito del teatro es purificador y aspira a ofrecer una imagen del hombre en lucha

con los dioses o con sus propias pasiones para que éste obtenga una enseñanza de ella. Dentro de la sociedad cristiana su forma y su intención puede compararse con las de la misa. Como ella, debe ser la representación de una pasión, y como ella, aspira a la recreación en el presente, mediante un lenguaje de signos, de un mito.

Y este propósito original no ha cambiado en esencia. Si recordamos el carácter de las tragedias de Shakespeare o Racine, de los autos sacramentales de Calderón o Tirso de Molina encontraremos que es imposible descubrir en ellos otro propósito que el de inquietar, el de obligarnos a enfrenar los problemas eternos con un espíritu rebelde. Las comedias de Aristófanes, Plauto, Terencio, Molière o Lope de Vega, tampoco encierran otra intención, aunque la presenten bajo una distinta envoltura. El teatro es siempre una imagen de la sociedad en que han vivido y creado sus obras sus autores.

En estas circunstancias, la sola asistencia a él debería ser, en sí, un acto rebelde, una afirmación de personalidad libre frente a las fuerzas adversas al hombre (por algo, por ejemplo, en la Edad Media, durante las peores épocas de oscurantismo religioso, se trató de hacerlo desaparecer). Lo era en el mundo griego, "una emoción sagrada exaltaba al pueblo de Atenas y a todos los griegos venidos de ciudades próximas o lejanas, que, desde el alba hasta la noche, durante tres días asistían al espectáculo", nos dicen Baty y Chavance al hablar de la forma en que se celebraban los concursos dramáticos en Grecia, cuyo ambiente describen así: "Los rústicos bancos de la *cavea* desaparecen bajo la vivaz y brillante policromía de una multitud de treinta mil espectadores; multitud exuberante y tumultuosa que a la hora precisa expresará su aprobación con formidables aplausos, llamadas y gritos. En primera fila, entre los magistrados y los ministros de los cultos, el sacerdote de Dionisios se sienta en su cátedra, mientras el Dios mismo preside el espectáculo. Su estatua, transportada la noche anterior por los efebos, se yergue sobre la *timele*. Cerca de ella, empuñando sus bastones, los *rabducos* vigilan al público, prestos a intervenir si alguien se comporta indebidamente.

"Después de algunas ceremonias en honor de la ciudad y de una libación hecha con la sangre de un cochinillo, la trompeta anuncia la primera tragedia. Allá lejos, tras la pista limpia y vacía de la orquesta, la escena, que no oculta telón alguno, muestra la tela abigarrada del decorado; de pronto sobre el tablado, aparecen los actores para el prólogo. Enormes y magníficos, levantados por las gruesas suelas triangulares de los coturnos, con el pecho, el vientre, las espaldas, los brazos y las piernas acolchadas, y con la cabeza oculta tras la armadura de la máscara, comienzan a salmodiar con voz profunda y lentos ademanes."

La descripción evoca la imagen de un estadio moderno en el que se celebra alguna contienda deportiva; pero ¿qué diferente el espíritu! El público iba a encontrarse, no a olvidarse de sí mismo.

En la civilización romana, sigue celebrándose con muy semejante intención esta ceremonia extraordinaria. Con el advenimiento del cristianismo está a punto de desaparecer; pero su espíritu sigue vivo, aunque oculto, detrás de las ceremonias religiosas. Al fin, reaparece plenamente con los misterios. El teatro

se ocupa de los nuevos mitos. Se representan en los atrios de las iglesias y aún dentro de ellas estos "misterios", que evocan aspectos de la vida de Cristo o de los santos. A ellos se unen las procesiones, que son también parte del espectáculo teatral, y de las que nace el *triumfo*, es decir, el cortejo de grupos con indumentaria especial, en carruaje y a pie, con carácter predominantemente religioso al principio, y luego, gradualmente, cada vez más profano.

En ambas ceremonias, el público participaba abiertamente, se entregaba al espectáculo, que intentaba revelar la problemática de su concepción del mundo. Al hablar de la forma en que se celebraban los misterios, Jacobo Burckhardt relata que durante una representación de la Pasión del Señor en Viernes Santo, celebrada al final de un sermón de Roberto Da' Lecce, en Perusa, durante la peste del año de 1448, todo el pueblo prorrumpió en sollozos.

Pronto, a la representación de vidas de santos y parte de la Pasión, se agregan intermedios durante los que se realizan pantomimas que comentan, caricaturizándolos, sucesos de la vida cotidiana. Después, los misterios relatan también hazañas de héroes populares. A *Los hechos de los apóstoles* se añade *El caballero Amadís, Rolando*. En España, Juan de la Encina resucita las reglas clásicas y recomienda la imitación de los autores antiguos. Con Lope de Rueda reaparecen las compañías ambulantes, compañías muy modestas, de no más de cuatro o cinco actores y en las que éstos representaban también los papeles femeninos. Cervantes las describe así: "Todos los aparatos de un autor de comedias se encerraban en un costal y se cifraban en cuatro pellicos blancos guarnecidos de guadamecí dorado y en cuatro barbas y cabelleras y cuatro cayados, poco más o menos... No había figura que saliese o pareciese salir del centro de la tierra por lo hueco del teatro, al cual componían cuatro bancos en cuadro y cuatro o seis tablas encima, con lo que se levantaban del suelo cuatro palmos... El adorno del teatro era una manía vieja, tirada con dos cordeles de una parte a otra, que hacían lo que llaman vestuario, detrás de la cual estaban los músicos, cantando sin guitarra algún romance antiguo."

Se representaban los Pasos (*Los criados abusivos, El rufián cobarde, Cornudo y contento, La generosa paliza*) y las primeras comedias de Lope de Rueda; *Eufemia*, según el autor "comedia muy ejemplar y graciosa, agora nuevamente compuesta por Lope de Rueda", *Armelina*, "comedia muy poética y graciosa", en esos corrales que desafiaban soles y lluvias y donde ninguna compañía estaba segura de ganar un centavo.

Lope de Rueda muere en el último tercio del siglo XVI, dejando en su testamento lo que le debían, con indicaciones tan precisas como ésta: "el clérigo Juan de Figueroa me debe cincuenta y nueve ducados, resto de noventa y seis, de doce días de representación que representé en una casa una farsa a ocho ducados cada día"; pero el teatro estaba ya en contacto con el pueblo y enriqueció su lenguaje a través de observaciones directas.

Un poco más adelante, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón, expresarían admirablemente en innumerables comedias, dramas y autos sacramentales, el impulso vital, el amor a la vida, la alegría

y también la confusión ante la realidad, el desengaño, los conflictos vitales de ese mismo pueblo maravilloso. Podemos imaginar el carácter de esas representaciones con un público exigente y vivo, saliéndose asombrado de sí mismo, llevado sin saber a donde, sucumbiendo ante la magia del teatro; con las rivalidades entre los autores, prestos a sabotear las representaciones de los poetas rivales en todas las formas imaginables; con una unión total entre la vida y la representación que era imagen fidelísima de ella. Azorín ha pintado con eficacia el ambiente teatral de esa época: "Sólo da función de tarde; comienza a las dos o poco más; en verano se comienza algo más tarde. El teatro está formado por patios con suelo empedrado, enlosado, con gradas de madera, con balcones a modo de palcos, en las paredes que lo cierran: al fondo el escenario. Todo se desenvuelve bajo la capa del cielo, a la luz del día; no se utilizan luces artificiales. El público más selecto se acoge a los balcones; atesta el patio un público callejero y encrespado. Entran en el teatro muchos individuos de balde, en virtud de la razón suprema: "porque sí". La obra comienza y sigue sin intermisión; detrás del primer acto se representa un entremés, o se cantan unas tonadillas; después del segundo otra tonadilla o entremés. Dura la función más o menos tres horas. En esas tres horas los espectadores del patio permanecen de pie, inmóviles en su sitio. Gritan, como hoy en los toros, los vendedores de aloja, naranjas, cascajo."

Unos años después, en Inglaterra surgen los autores isabelinos. Recurrimos otra vez a *El arte teatral* para describir el marco histórico en el que nació: "El sentimiento nacional se manifestó temprano en los ingleses, aislados por el mar del resto del mundo. Profundas corrientes circulan a través de todas las clases sociales, estableciendo entre ellas una solidaridad moral e intelectual que se manifiesta en el teatro y asegura su continuidad.

"El Renacimiento resbala por encima del sólido bloque de Inglaterra. No alcanza a trastornarla. Sin duda pica la curiosidad de la minoría selecta. En ciertos medios, sobre todo en las altas esferas, esparce el gusto por las letras antiguas. La corte inglesa es muy sabia durante el siglo XVI: Enrique VII diserta en latín contra Lutero. Isabel escribe el latín, el griego, el francés y el italiano. Se dedica a estudiar en sus horas desdichadas. Prisionera en Whitehall, anota a Cicerón; enviada a la Torre de Londres, redacta una memoria sobre Séneca; relegada en Woodstock, esboza una crítica del *Tratado de los oficios*. Pero el oleaje erudito no alcanza a llegar al pueblo. Frecuentemente, las Universidades carecen de alumnos. Un maestro eminente o un edicto real atraen al público durante algún tiempo, pero luego se hace el vacío.

"La influencia extranjera sólo se ejerce de manera superficial. El conocimiento de la antigüedad modifica apenas los costumbres de aquellos que lo emprenden. La cultura no impide a la reina Isabel abofetear a sus damas de honor ni escupir en el vestido de Mathew, cuando se halla colérica. Pero, sobre todo, la cultura clásica no modifica el pensamiento de la gente. En vano protestan algunos espíritus refinados, denunciando la barbarie del viejo teatro. Las lecciones de los teóricos no obtienen éxito alguno. Los ingleses se

sienten a disgusto con el traje clásico, y mucho más cuando les queda estrecho. Su fuerte instinto lo rechaza. Acaban por seguir su propia vena. Ciertamente, no puede decirse que los grandes modelos del pasado dejen de impresionarlos. Por el contrario, les abren nuevos horizontes. El teatro clásico transmite a los ingleses una cierta preocupación por el lenguaje refinado, pero no modifica en lo más mínimo la materia de sus obras.

"Aun los temas que provienen directamente de la antigüedad aparecen llenos de crudeza. El *Orestes* de John Pickering está adornado con canciones y episodios burlescos; tres rufianes van a decir chistes de doble sentido al palacio real, en el intermedio entre dos asesinatos. Y entre el cúmulo de groserías, se multiplican las aventuras, las catástrofes terribles se amontonan y lo inverosímil luce con todo su esplendor.

"El teatro sustituye a los libros y a los periódicos. En él surgía la vida en medio de las groserías, del cinismo y de los chuscos episodios. El pueblo representaba ya un papel y tales relatos eran escuchados con una especie de fe patriótica. El genio nacional permanece intacto. Así se realizan en la Inglaterra isabelina las condiciones determinantes de la gran época del drama isabelino. Además, el público teatral surge de todas las capas sociales. Mientras los cortesanos toman asiento en las galerías, el patio aloja al terrible tribunal de mil cabezas, como lo llama Ben Jonson: 'el jugador y el capitán, el caballero y su lacayo, la burguesa y la prostituta, con máscara y abanico, bonete de terciopelo o de tafetán, se reúnen en la sombra junto al mancebo de botica, o un diletante del mismo calibre que paga doce sueldos por su derecho a juzgar'.

"Y todos juzgan, pero ante todo colmulgan con el espectáculo que da realidad a sus sueños."

El resultado de todo esto son Shakespeare y Marlow, Greene, Ben Jonson, Champan y muchos otros, que complacen al pueblo, le dan lo que quiere, y al hacerlo, le revelan el mundo. Shakespeare, el agnóstico; Marlow, el genio torturado y casi sádico; Jonson, el moralista de los humores; profundizan en el hombre, tratan de hallar su verdad, lo recrean y lo revelan desde todos los ángulos posibles, y su público, su pueblo, los sigue fiel y apasionadamente.

En tanto, en Francia, Corneille y sobre todo Racine, adaptan los mitos clásicos a la moral jansenista de la época y sin apartarse de las formas tradicionales como los españoles y los ingleses, los dotan de un nuevo sentido; mientras Molière, ridiculiza los vicios de la sociedad en una larga serie de comedias, que a la diversión unen un profundo sentido moral.

Más adelante, los románticos rechazan el apoyo de las formas antiguas y recordando a Shakespeare y a Lope de Vega luchan por una vuelta a la imitación de la naturaleza. Nace en Alemania el Sturm Und Drag. Siguiendo a Lessing, Goethe y Schiller crean las grandes epopeyas individuales: *Goetz de Berlichingen*, *Los Bandidos*, *Guillermo Tell*. En Francia, el estreno de *Hernani*, de Víctor Hugo, provoca un escándalo. El público participa siempre activamente del teatro. Va a buscar y opina y protesta, se revela o se entrega. Está vivo.

Después de estas épocas de esplendor, el teatro cae en una especie de marasmo.



Los "misterios" en la Edad Media



Escenario del teatro isabelino

El género se debilita y nuevas formas se imponen durante el resto del siglo XIX, hasta que el realismo de Ibsen escandaliza a la sociedad burguesa con sus enérgicas denuncias y le devuelve su categoría. Hauptman y Chevoj siguen por ese camino. Este relata la historia de la decadencia y muerte de la burguesía; aquél denuncia las condiciones oprobiosas en que vive la clase obrera y varias de sus obras provocan también escándalos y protestas. Empieza a producirse el rompimiento. Los autores no están con su época, sino contra ella. Las primeras obras expresionistas de Strinberg revelan la insatisfacción, la frustración vital de su mundo. Los expresionistas alemanes elaboran alegatos en favor de la clase obrera y predicen la destrucción de la sociedad por las máquinas, que han pasado a ser dueñas en lugar de servidas. En Estados Unidos, Eugene O'Neill expone con rotunda expresividad y aliento trágico la situación angustiosa del hombre que ha perdido a

sus dioses y no tiene nada para sustituirlos. En Alemania, Bertold Brecht convierete el teatro en tribunal y acusa a la sociedad contemporánea de intentar destruir al hombre. Los mejores autores contemporáneos acusan y se rebelan, protestan y sufren por el hombre.

El verdadero teatro, entonces, sigue vivo; pero le falta uno de sus elementos: el público, que en gran parte lo rechaza y pretende deformarlo.

Llegamos así a la situación que hemos anticipado al principio. Huyendo de sí mismo, el hombre moderno ha creado para llenar sus ocios un teatro falso y escapista, un teatro al que podríamos llamar teatro adjetivado. Por esto con frecuencia oímos decir "teatro frívolo" o "teatro sin pretensiones artísticas", para calificar a un teatro que simplemente huye de la verdad, como si la forma de arte que es el teatro pudiera desintegrarse, dejar de ser vista como una totalidad y ser dividida en varias partes de las cuales pudieran rechazarse unas y tomar otras sin que la forma en sí desapareciera al adolecer de una o varias mutilaciones.

Esto es ridículo. El Teatro, con mayúscula, no puede ser más que uno, un todo, absoluto, indivisible. Cuando se nos dice que se va a hacer teatro frívolo se nos engaña; puede haber *frivolidad* en una representación, frivolidad por parte de los intérpretes, el autor o el director, pero no teatro frívolo, porque entonces ya no es teatro, pues el teatro siempre es "serio", hasta cuando *en serio*, esto es con una auténtica intención artística se representa una comedia. Y desde luego, no puede haber "teatro sin pretensiones artísticas" si esencialmente es teatro, o sea una forma de arte.

Sin embargo, a este tipo de teatro, que no es teatro, es al que recurrimos para entretejer nuestros ocios, que no son ocios. La función del teatro nunca ha sido divertir en el sentido de enajenar, de aturdir, que dentro de la sociedad contemporánea se le atribuye a este vocablo. El teatro no debe ser nunca un medio para separar al hombre de su yo íntimo, no debe contribuir jamás a que éste se olvide de las exigencias que implica su condición de tal, no debe funcionar como una más entre las distintas formas de perversión de la personalidad que se practican en la sociedad contemporánea. Su misión, como ya hemos dicho, no debe ser adormecer, sino inquietar. No debe ser conformista, sino rebelde. Como todo arte, debe aspirar a la revelación que perturba, no a la deformación que tranquiliza. Al igual que la función del ocio no es propiciar la asistencia a cualquier espectáculo que nos aparte de nosotros mismos, sino, al contrario, facilitar el libre y consciente uso de nuestros dones.

Pero ¡qué diferente nuestra actitud en el teatro a la del público griego, isabelino y español del Siglo de Oro! Hemos deformado su esencia como hemos deformado la del ocio. No queremos saber nada del verdadero teatro, como no queremos saber nada del verdadero ocio. La necesidad de huir de nosotros mismos nos hace favorecer cualquier cosa que facilite esa huida y así, casi hemos llevado a la destrucción a uno de los más hermosos medios de expresión del hombre. Enfrentémonos a la realidad, devolvámosle al teatro su verdadero significado, y entonces no tendremos que avergonzarnos por emplear nuestros ocios, que lo serán realmente, en asistir a él.

BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJÍA SÁNCHEZ

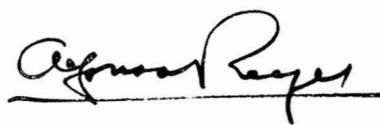
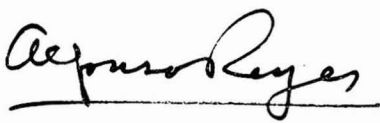
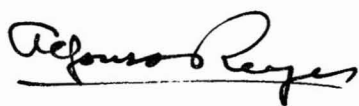
ESTA PÁGINA, que tantas veces ha estado a punto de perecer, tuvo el estímulo vivificante de Alfonso Reyes, ahora muerto. Hable, pues, la página y no su redactor, que hoy se cubre el rostro con ella en señal de duelo. Fiel al hombre y a la obra, rehuye el coro de las lamentaciones y los adjetivos de la costumbre. Acepta como obligación testamentaria a cumplir las notas positivas que quiso ver en ella ese maestro cordial, amén las direcciones y mandas que supo graciosamente imponerle.

En octubre de 1957 la "Biblioteca Americana" (*Universidad de México*, vol. XII, N° 2, p. 4) reseñó los primeros siete volúmenes de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, publicados por el Fondo de Cultura Económica. El 17 del mismo mes Alfonso Reyes escribía: "Nítida y aséptica, su nota sobre mis *Obras completas* encuentra todavía el modo de ser generoso con sobriedad, que es la generosidad que más estimamos los que damos ya o creemos dar todo su valor a cada palabra". El 23 de noviembre agregó: "Releo con el encanto con que se lee una página de geometría perfecta su nota sobre mis *Obras completas*, en este retiro de Cuernavaca donde me rehago poco a poco..." (El pudor de la intimidad suprime algo más que los encabezamientos y despedidas). La "Biblioteca Americana" promete, desde ahora, llegar a "ser generosa con sobriedad", cuando más, ya que nunca será "una página de geometría perfecta", como quería ese generoso por excelencia.

Porque, a la verdad, la "Biblioteca Americana" de octubre de 1957 era "aséptica" no más, y como que trataba de curarse en salud de las acusaciones de halago y adulación que los ofuscados hacían hasta al más simple reconocimiento. Algún amigo juzgó fría la página que el hombre cordial y generoso calificó de "nítida", a la primera lectura. Otros, maliciosos, creyeron que se hería la susceptibilidad al tomar como "retrato premonitorio" estas palabras de "Los restos del incendio" de *El plano oblicuo*: "Mi vida parece un engendro de mi fantasía... Yo no he estudiado, sino practicado, mis humanidades y mis clásicos. Y he venido a ser para mis amigos literatos algo como una peste inevitable y divina". Fácilmente se reconoce que los "amigos literatos" eran los susceptibles. Apestados o apestosos, creían salvarse negando la peste.

La *Biblioteca Alfonsina*, boletín de la biblioteca de Alfonso Reyes iniciado en 1959, en su N° 9-10, correspondiente a los meses de septiembre y octubre, espontáneamente otorgó a los cuidados de esta página unas notas "Sobre Walter Scott y Proust", pp. 2-8, antes publicadas en el inaccesible *Monterrey*, Correo Literario de Alfonso Reyes, editado en Río de Janeiro y Buenos Aires entre 1930 y 1937. "Ofrezco estas notas, destinadas a mi extinto Correo Literario *Monterrey*, que recogí e interrumpí hace muchos años... como contribución a la serie de artículos que viene publicando... la *Revista de la Universidad de México* bajo el título de 'Biblioteca Americana'".

La primera nota, "En el rastro de Walter Scott" apareció en *Monterrey* en dos partes, N° 9, de julio de 1932, pp. 4-5, y N° 12, de agosto de 1935, p. 4, precedida de este llamamiento que no ha perdido interés y que la "Biblioteca Americana" hace suyo permanentemente (no sólo en el caso de Walter Scott y de Proust, sino en el de todos los europeos y americanos que han ejercido influencia en las diversas patrias de la América hispánica): "*Monterrey* [y desde hoy la "Biblioteca Americana"] invita a sus amigos a recoger noticias sobre Walter Scott en nuestra América, sea en juicios, sea en traducciones o en influencias. Este género de estudios de literatura comparada nos ayuda a definirnos por el exterior, por el contorno y, entre nosotros, ofrece otro atractivo

más, otro grado más de investigación, porque muchas veces la corriente inglesa o la alemana no nos han llegado directamente, sino a través de anteriores elaboraciones españolas, o en el vehículo de la lengua francesa. Es decir que, como dicen los comparatistas, ha habido un emisor y un receptor, y también un trasmisor. Confiamos en que tales estudios servirán para ir trazando, lentamente, nuestra línea de frontera con Europa. Ellos, en efecto, realizan el milagro de la política internacional, porque a la vez que acercan, separan. El examen de una influencia literaria revela a veces, con más nitidez que cualquier esfuerzo de creación original, lo que hay de propio en la sensibilidad del que dicha influencia recibe. El examen ofrece aquí todas las partes escolásticas de la definición: nos da el género próximo, y nos da la diferencia propia." (Las contribuciones pueden enviarse al Apartado Postal 25229, México 20, D. F.)

A las cuatro papeletas de Reyes sobre Walter Scott en España, tres procedentes de la *Revue Hispanique*, años de 1922, 1925 y 1926, y una de la *Revista de Filología Española*, de 1931, se puede agregar el título de los "Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain", de E. Alison Peers, ya señalado por Reyes, de la *Revue Hispanique* (Paris-New York), octubre de 1926, vol. LXVIII, y "A note on Scott in Spain", de S. A. Stoudemire, del volumen colectivo dedicado a *W. M. Dey* (Chapel Hill, North Carolina, 1950, pp. 165-168). La segunda parte de la nota sobre Walter Scott se refiere a su influ-

encia en América: noticias sobre la primera traducción portuguesa, hecha por el brasileño Caetano Lopes de Moura (*O Talismão*, Paris, J. P. Ailland, 1837) y una versión anónima de *Rokeby* (Rio Janeiro, Tip. de M. A. da Silva Lima, 1846), comunicadas por "un corresponsal brasileño". Se incluyen también las referencias a Walter Scott que figuran en la obra de Sarmiento, enviadas de Buenos Aires por Samuel Glusberg. Añádanse las discusiones de J. Lloyd Read, *The Mexican historical novel* (New York, 1939); las "Notas sobre la novela histórica en el siglo XIX", de Enrique Anderson Imbert (cf. *La novela iberoamericana*, Albuquerque, New Mexico, 1952), y las referencias de Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América hispánica* (México, 1949 y 1954) y de Vicente Llorens Castillo en *Liberales y románticos* (México, 1954), que pueden consultarse por sus índices onomásticos, pp. 335 y 375, respectivamente. Se registra todo el material para que los futuros colaboradores no repitan inútilmente el trabajo.

Las notas sobre "Proust en América" Reyes comenzó a publicarlas en la revista *Libra*, de Buenos Aires, invierno de 1929, y las continuó en *Monterrey*, N° 1, junio de 1930, p. 8; N° 2, agosto del mismo año, p. 5; N° 5, julio de 1931, p. 4; N° 7, diciembre del mismo año, p. 5 (comunicación de Raúl Silva Castro); N° 10 (por errata, 9), marzo de 1933, p. 2; y en los Núms. 6 (octubre de 1931, p. 8) y 14 (julio de 1937, pp. 1-2) incluyó Reyes su "Proust y los gusanos de cuatro dimensiones" y "Vermeer y la novela de Proust", respectivamente, que luego pasaron a *Grata compañía* (México, 1948), con "La última morada de Proust", otro artículo aparecido en *Valoraciones*, de La Plata, mayo de 1928, pp. 169-171. Las papeletas bibliográficas de "Proust en América" cubren los años de 1919 a 1933; conviene completarlas y ponerlas al día. Desde luego pueden añadirse los artículos de Enrique Anderson Imbert: "El mundo de Guermantes" y "Retrospectiva de la creación literaria", en *La Vanguardia*, de Buenos Aires, 30 de diciembre de 1931 y 14 de marzo de 1937, desarrollados después en "El taller de Marcel Proust" (*Sur*, 1952), ensayo incluido ahora en *Los grandes libros de Occidente y otros ensayos* (México, Ediciones De Andrea, 1957, pp. 225-241) y el de Mario Monteforte Toledo, "Marcel Proust, profundo superficial" (*Cuadernos Americanos*, enero-febrero de 1949, año VIII, vol. 49, N° 1, pp. 245-254).

La *Biblioteca Alfonsina* de noviembre de 1959, N° 11, p. 2, traía el siguiente recado: "Para la... 'Biblioteca Americana' que viene usted publicando en la revista *Universidad de México*, me complazco en poner a su disposición... los números de la *Revista Shell*, Caracas, marzo y junio de 1959, con artículos profusamente ilustrados (esa revista es un verdadero alarde gráfico) de Constant Brusiloff, 'Venezuela y Lord Byron' y de Jorge Campos, 'Bolívar en Madrid'." (Se suprimen los tratamientos, adjetivos y saludos del cariño). El miércoles 16 de diciembre de 1959, la última tarde que lo vi con vida, me entregó los números de la revista caraqueña, una colección completa de *Monterrey*, varios libros recientes y el último abrazo. Sólo de la revista se hablará en la próxima "Biblioteca".

LIBROS

LUIS SPOTA: NOVELISTA DEL FUTURO

Por Carlos MONSIVÁIS

LA HISTORIA literaria del periodista Luis Spota es, a no dudarlo, una carrera ininterrumpida hacia la consagración. La anima un mecanismo norteamericano de progreso, el mismo que lleva a todo "selfmade-writer" desde el más humilde escaño (en este caso su primera etapa novelística: *Vagabunda, La estrella vacía, Más cornadas da el hambre, Murieron a mitad del río*) hasta las antepasadas de la gloria, el juego magnífico de las adiciones sucesivas, la concesión de autógrafos, la vulgarización del apellido.

La clave del éxito: trabajo y constancia, fe inquebrantable en las máximas que, acatadas, nos llevarán al triunfo. Un libro, *Casi el paraíso*, con cinco ediciones y una pronta versión filmica, lo demostró con claridad. Spota aunaba a su amenidad periodística, el sentido de actualidad de un buen columnista de sociales. Eliminó los puntos suspensivos, amplió los reportajes, mezcló gestos y consiguió acreditarse y divertirse.

(Estocolmo, octubre de 1970. *La Real Academia Sueca acordó hoy después de un breve debate, conceder el Premio Nobel de Literatura en este año, al poeta y novelista mexicano Luis Spota. Su seguridad narrativa, la vitalidad convincente de sus personajes, la cabal arquitectura de su obra, son factores que han provocado el respaldo unánime al fallo.*)

Después y siguiendo con la decisión de incluirse por las técnicas más vendibles y la justa apetencia de premios internacionales, escribió *Las horas violentas*, donde bajo la invocación de Mickey Spillane (véase su novela anticomunista *La larga espera*), de los libros y las películas sobre los sacerdotes obreros (*Los santos van al infierno* y *Nido de ratas*) y de intentos de semblanzas biográficas (Vallejo, Fidel Velázquez y la juventud de Monseñor), recreaba en diálogo hemingwayano la epopeya de un oligofrénico metido a líder obrero, la nobleza de un yanqui y la torpe maldad de los comunistas.

(Lima, 2020. *El comité peruano Spotista acordó conceder su Spota anual al estudio del conocido spotiano Leónidas Trujillo sobre "Influencia de Spota en la poesía cibernética del siglo XX."*)

Ahora se inicia en las obras maestras con "La sangre enemiga" ("La novela que Freud hubiera querido escribir"), donde divulga y corporiza las nociones populares sobre la obra de la escuela vienesa, en especial sobre la psicopatología, lanzando así a sus personajes a un camino donde todas las posibilidades sexuales serán cumplidas.

En esta novela también se aglomeran jadeantes las influencias. El neorrealismo —Zavattini o de Sica, pero especialmente el creador de *La Strada*— se traduce aquí en farragosas, inacabables descripciones de la mugre y la suciedad más infinitas, posándose en barrancas y terrenos baldíos. La etapa de los cuarenta en el cine

mexicano —*La hija del payaso, La pequeña madrecita y Nosotros los pobres*— muy bien llevada e incluso superada en momentos. El decidido culto sexual recuerda vagamente a Jean Genet —cuya descripción, en *El diario de un ladrón*, de un acto sexual en un basurero es, por decirlo así, la esencia de *La sangre...* y a Erskine Caldwell. Aunque esto no quiere decir en definitiva que la novela sea pornográfica, como tampoco puede decirse que sea literatura. Se aprovecha de ambas pero muy comedidamente. ¿Qué es entonces?

(Toluca, 3239. *En el Primer Congreso de Escritores Mexicanos sin Ninguna influencia Extranjera, la presidencia de la asamblea leyó un acuerdo que declara absolutamente falso el rumor propagado en el sentido de que el verdadero autor de las obras de Luis Spota fue un dramaturgo coetáneo, Roberto Blanco Moheno. A Spota le será rendido en Stratford-on-Texcoco, un gran homenaje de desagravio.*)

En primer lugar, *La sangre enemiga* es la oportunidad brindada al burgués mexicano para que se "epate" solo, bien que sea con un siglo de retraso ante el más sórdido naturalismo, adobado con la sensacional fórmula del "Thriller" norteamericano: "sex and crime". La burguesía practica el turismo filantrópico sin moverse de su sillón, y al llegar a las escudillas asquerosas, la fealdad acumulada, el sexo a flor de piel, se horroriza, vomita y logra una catarsis fácil, barata, cómoda.

En segundo lugar es la prueba definitiva de que un tremendismo mal conformado, en el fondo ni asusta a nadie ni solventa nada. Multiplicar geométricamente los personajes patológicos puede ser psicológicamente muy entretenido, pero en literatura por sí sólo es recurso ineficaz. Por eso los linderos entre brutalidad, realismo y mal gusto no son en lo absoluto claros, como lo demuestran los episodios de la castración del perro y de la mutilación de Sara.

Los protagonistas de este *gang* de horrores son intrínsecamente ejemplares. Estaban un baldado, un impotente sexual (tema obsesivo en el mundo de Spota), lleno de odio, plagado de deseos morbosos; Sara, prostituta ocasional, atada a la contemplación de un deseo insatisfecho y aullante, lujuria de los pies a la cabeza; Dimas, un ciego libidinoso a la búsqueda de su hijastra, mientras Cruz, su mujer, traga toda la porquería del Universo; Sergio, un idiota, enamorado de sus animales, hijo de una monstruosa enana y de Esteban. Total: un material que descubrirá el psiquiatra escondido en el alma de cada lector. Para ello menudean los adjetivos. Spota no insinúa nada; si para crear la impresión de suciedad, debe escribir "mugre" mil veces, eso hace. Los conflictos, truculentos de por sí, los aclara con una sociología infantil y precaria. Los personajes hablan no como corresponde a su situación de lumpen-proletarios, de deshechos sociales, sino en el tono más

filosófico posible: "lo malo es que cuando uno piensa en la paz interior es que comienza a sentirse viejo", dice Esteban. "Es curioso —afirma Sara— cómo unos cuantos hierros sirven para separar al hombre de la libertad... Ellos permanecen recordándonos que la libertad de cada uno, lo que llaman la libertad personal está siempre metida, rodeada, oprimida por toda clase de rejas." Muestras nítidas de que los personajes desaparecen en el momento de hablar, pero que el autor responde por ellos, al parecer por desconfiar con toda justicia de sus posibilidades verbales.

(Caracas, 4310. *El conocido crudito spotiano José Antonio Méndez, confirmó en sus investigaciones la falsedad de la creencia popular en una amistad entre James Joyce y Luis Spota. También desmintió la influencia del primero sobre el segundo: "Spota fue original y jamás tuvo necesidad de recurrir a procedimientos prestados."*)

En conclusión, si el autor hubiera convertido a Esteban en licántropo, o al ciego Dimas en la vejez de Drácula, quizá la novela se hubiera salvado o al menos hallado una lógica. Y entiéndase que no atacamos el derecho que el escritor posee de presentarnos el lado de la vida que más le interese. Lo que criticamos primordialmente no es el negativismo ético, sino la negación literaria, el melodrama, la falta de elaboración y la escasa consistencia de los protagonistas, el mal gusto, la poca originalidad. Pero en cualquier forma Spota es nuestro mayor "bestseller" y todo lo demás vendrá por añadidura.

ALBERTO ESTRADA QUEVEDO, *Cinco héroes indígenas de América*. Ediciones especiales, 41. Instituto Indigenista Interamericano. México, 1960, 47 pp. Ilustraciones de Alberto Beltrán.

LOS CONGRESOS Indigenistas Interamericanos han promovido el reconocimiento a las figuras próceres del pasado americano que dieron su vida en defensa de sus pueblos y de sus culturas. En consonancia con esa decisión, Alberto Estrada Quevedo redacta cinco semblanzas biográficas de algunos héroes de nuestro continente: Cuauhtémoc, el undécimo y último emperador de los aztecas que durante noventa días defendió la capital asediada por los conquistadores; Tecún Humán el caudillo quiché que hizo frente a Pedro de Alvarado en la batalla de Pachah, y alanceado por Tonatiuh murió en las fauces de sus perros. Atahualpa, el rey incaico que sucumbió frente a Pizarro, merced a las disensiones con su hermano Huáscar, y murió estrangulado en 1553 bajo la acusación de idolatría fratricidio y conspiración contra Carlos V de España.

Otra de las principales rebeliones heroicas y menores fue la de Julián Apasa (Tupac Katari) derrotado y muerto al mismo tiempo y casi en las mismas circunstancias que su homónimo peruano. La lucha de ambos fue la protesta contra la explotación que sufrían los vencidos.

Estrada Quevedo no incluye en este libro las insurrecciones que tuvieron lugar en México durante la época colonial: la conjuración de Martín Cortés en 1565; la rebelión del negro Yanga en 1609; la primera guerra de castas promovida por el mestizo Jacinto Canek en Cisteil, Yu-

catán (1765) y la conspiración del indio Mariano en la sierra de Tepic, nueve años anterior a la promulgación de la Independencia por don Miguel Hidalgo.

J. E. P.

ERNESTO MEJÍA SÁNCHEZ, *Exposición documental de Manuel Gutiérrez Nájera, 1859-1959*. UNAM. Dirección General de Publicaciones. México, 1959, 53 pp.

PRECURSOR DEL MODERNISMO, como José Martí, Julián del Casal y José Asunción Silva, Manuel Gutiérrez Nájera es el reconocido innovador de nuestras expresiones literarias. Su obra poética tiene la misma importancia que sus numerosos trabajos en prosa, la mayoría resueltos con la premura que exige el periodismo, pero otros más serenos, mejor aderezados como los textos que forman *Cuentos frágiles* (1883) el único libro publicado durante la vida del autor.

Gutiérrez Nájera sufrió la grandeza y miseria de la gloria, aunadas a la precaria economía y las desventuras indesligables de su vocación, pero el renombre disfrutado en su época prevaleció más allá de su muerte. Así pocos años después Justo Sierra, Luis G. Urbina, Amado Nervo y Carlos Díaz Duffoo reunieron en diversos volúmenes buena parte de la obra dispersa, y en nuestro tiempo muchos investigadores (Francisco Monterde, Boyd G. Carter, E. K. Mapes, Francisco González Guerrero, Porfirio Martínez Peña-loza, Irma Contreras García y Ernesto Mejía Sánchez) han proseguido infatigablemente los estudios y recopilaciones de esa extensísima producción.

Para celebrar el primer centenario de su nacimiento y a manera de prólogo al gran homenaje que es la ya comenzada edición de sus *Obras*, la Universidad organizó en los salones de la Biblioteca Nacional una exposición documental, a base de recuerdos y objetos que nos legó Gutiérrez Nájera.

Es éste el catálogo que Mejía Sánchez preparó para la exhibición. Abierto con una noticia firmada por el doctor Monterde, el folleto muestra —mediante las magníficas fotos de Ricardo Salazar— documentos e iconografía de Manuel Gutiérrez Nájera y sus más próximos familiares, aparte de manuscritos, dedicatorias y testimonios de su imagen en la plástica mexicana.

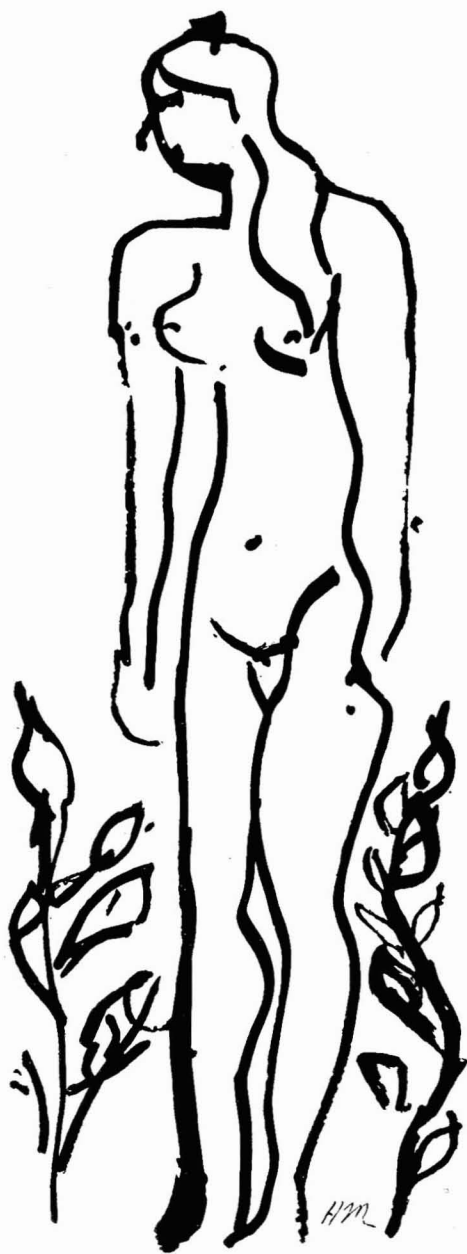
Exponer la pluma, el tintero, los guantes, el bastón, los libros que leyó Gutiérrez Nájera, al lado de las fotografías amarillas, las cartas y tarjetas hasta entonces sólo conocidas por los particulares, constituyó un reconocimiento fresco y vivo de la presencia del poeta.

J. E. P.

AGUSTÍN YÁÑEZ, *La creación*. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 309 pp.

SI BIEN no es posible elogiar el valor intrínseco de esta novela, es interesante observar la riqueza de elementos y la ambición estética de Agustín Yáñez. Su lectura puede ser instructiva y hasta llegar a absorber.

Yáñez aborda un tema difícil: las angustias de la creación artística, y la realización de sus ambiciosos planes se lleva



a cabo mediante una complicada acción novelesca. Quizá por esto es fácil que atraiga o disguste. A ciertos críticos o lectores les impresionará la manera como Yáñez construye. Como la mayoría de la prosa narrativa mexicana, *La creación* es un monumento barroco, más exactamente neobarroco, que acumula una inmensa variedad de elementos. Naturalmente, lo descriptivo predomina. Lírico, exaltado, romántico en cierto sentido, el autor reconstruye la época de Vasconcelos, cuando el arte tomó una decidida dirección nacional, y los muralistas (Orozco, Rivera, etcétera) se apropiaron de los muros mexicanos para lanzar al mundo su mensaje plástico. (Es curioso observar hasta qué punto esta novela está influida por el muralismo.)

La creación afecta la estructura de una sinfonía. El héroe es un músico, y lo musical resulta un poderoso estímulo literario. La influencia de Romain Rolland juega aquí un importante papel. El héroe de Yáñez es un artista que vacila continuamente entre la libertad del arte y la adaptación a la sociedad, y que choca continuamente con la mezquindad del ambiente artístico.

Además de una gran abundancia de metáforas, esta novela ofrece interesantes reflexiones estéticas. La obra de Yáñez por la asimilación de las influencias resulta muy digna de observarse. Parte del neoclásico, pasa por el modernismo, y llega hasta el expresionismo; pero todo

con un sabor muy propio, muy mexicano. Aquí podemos observar todas las virtudes y todos los defectos de nuestra estética. Nosotros nunca acabamos de ser totalmente modernos. Quizá sea una de nuestras características estar un poco pasados de moda. López Velarde fue un gran poeta; pero ¿acaso en su tono de voz no había un eco del pasado inmediato? Al nombrar a López Velarde es casi imposible no pensar en la dualidad. El mexicano lucha siempre entre corrientes culturales y espirituales opuestas, y no acaba nunca por comprometerse. La discreta personalidad de muchas manifestaciones de lo mexicano quizá no sea un defecto, sino una virtud. Tal vez al pensar lo hacemos de una manera, y al sentir lo hacemos de otra; pero somos así, y mientras la historia no nos señale otro rumbo, todo cambio resultaría artificial. El artista mexicano comienza a reconocer su propio rostro.

Lo simbólico ocupa un lugar muy importante en esta novela. Aquí las mujeres son el destino. María representa lo apolíneo, la Iglesia, el órgano. Por su parte Victoria es lo dionisiaco, el teatro, el piano. Los símbolos más tarde se complican y toman la forma de las musas. El protagonista debe decidirse por una de ellas, y su indecisión genera los conflictos.

La inclusión de personas reales en la novela plantea un problema para la crítica. ¿Cuáles son las claves de los personajes? Llegar a descifrarla, nos enriquecerá; pero para desentrañar las motivaciones más profundas sería necesario haber convivido con ellos.

C. V.

LUIS CARDOZA Y ARAGÓN, *Orozco*. UNAM, México, 1959, 316 pp.

ADEMÁS DE UNA espléndida presentación este libro ofrece un penetrante estudio de la obra de Orozco.

Para apreciar la suntuosidad, belleza y contenido, de los murales orozquianos se requiere una detenida meditación. La pintura no puede "explicarse"; sin embargo, las circunstancias sociales e históricas ayudan a comprenderla. Orozco fue un pintor esencialmente comprometido con lo humano. El devenir histórico determinó que él adoptara el tema de la Revolución Mexicana. Fondo y forma se encuentran indisolublemente unidos; no es posible considerar las formas y olvidar su contenido; sin embargo, el muralista gracias a su genio trascendió lo anecdótico.

Cardoza y Aragón al biografiar a Orozco no sólo acumuló datos, sino que los expuso para interpretarlos. Orozco nunca aceptó componendas con este o aquel partido: su conciencia de artista fue insoportable. Su biografía ilumina su obra. El epistolario de Orozco (un interesante agregado de esta edición) nos muestra cómo el maestro jalisciense repudiaba a aquellos que trataban de falsificar la pureza del arte, por medio de la publicidad engañosa y la demagogia.

La crítica de Cardoza y Aragón es bastante completa. No olvida el valor intrínseco de la obra orozquiana, ni los aspectos históricos y sociales que la circunscriben. Y completa el estudio situando a Orozco dentro de la tradición pictórica.

C. V.

ANAQUEL

ALFONSO REYES Y SU LABOR DE MEDIO SIGLO

Por Francisco MONTERDE

I

AUNQUE EN LOS TRES lustros finales de su existencia, según confesiones literarias póstumas, el escritor tenía que frenar impulsos y someter la tarea cotidiana al ritmo impuesto por los males, su labor era enorme.

Podría afirmarse que, en calidad y rendimiento, supera a la realizada en los mismos años por colegas no encadenados en las galeras —de plomo— en que, sin culpa, sufren forzosamente los diaristas, según dijo de sí Manuel Gutiérrez Nájera, a quien acaba de recordarse.

A pesar de aquel freno, que aceptó necesariamente sin intentar sublevarse contra él y por el cual se ciñó al ritmo de sus palpitaciones, sujeto a intermitencias y alternativas, a causa del padecimiento que lo inmovilizaba a ratos casi totalmente, Alfonso Reyes trabajó con la pluma tanto o más que muchos hombres normales.

La inminencia del final previsto, como en las tragedias, que los recursos científicos empleados con él sólo pudieron retrasar aplazándolo sin modificar el desenlace, contribuyó a veces, sin duda, a estimular sus esfuerzos.

Así se desprende de algunas palabras, de aquellas que escribió, sereno ante la muerte con la que tenía que encontrarse pronto, porque lo esperaba sin que él supiese en cuál recodo del camino, como a Peer Gynt el fundidor de botones.

La certidumbre de que su fin estaba próximo le hacía apresurarse, cuando podía hacerlo, para avanzar en las obras iniciadas, con el deseo de dejar concluidas, en su mayoría al menos, las proyectadas antes.

Así avanzaban paralelamente, en el taller que fue su biblioteca, donde las lecturas alternaban con los escritos, las obras originales y las versiones de obras ajenas, ya que él, siempre laborioso, descansaba de una tarea emprendiendo otra.

Llegó a la estación final, sin haber terminado algunas de esas obras, pero enriquecido su equipaje por las adquisiciones hechas durante el trayecto —que para él resultó breve, a pesar de que la vida le permitió llegar a septuagenario.

En la meta se encontró, como los hombres generosos, plenas las manos de dones, a pesar de que los había ido prodigando, sin regateos, a lo largo del recorrido que, para él y para quienes lo acompañaron, fue placentero porque las alegrías hicieron olvidar las amarguras.

II

Con una ojeada retrospectiva a la bibliografía de Alfonso Reyes —que está por completarse aún y que resultará, sin duda, más extensa y complicada que cualquiera de las bibliografías de sus coetáneos—, es posible desprender de ella algunas observaciones.

Al seguir cronológicamente su producción, se advierte cómo, tras el período de aprendizaje en que el escritor adquiere dominio y malicia, el ritmo de sus elabo-

raciones va apresurándose paulatinamente.

Tomada por décadas, los diez primeros años —1910-1919— del medio siglo de actividad literaria que completó Alfonso Reyes, son aquellos en que el ensayista se halla, aparentemente, consagrado a preparar y prologar ediciones de clásicos, de preferencia españoles.

A partir de la segunda década, la de los años de 20, sin abandonar aquellas labores de crítico —gracias a las cuales, pudo subsistir, con los suyos, en el extranjero, cerca de diez años—, concede mayor atención a lo propio.

Son aquellos años en que se suceden, tras los cuentos de *El plano oblicuo* y los

Son los años en que aparecen, tras *Los siete sobre Deva*, *La crítica en la edad ateniense*, en 1941; *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*, *La experiencia literaria y Última Tule*, en 1942; *Los trabajos y los días*, en 1945; *Entre libros*, *Panorama de la religión griega y Grata compañía*, en 1948.

Al mediar esa década, el primer toque de alarma, la inicial advertencia del cuerpo que exige reposo, alteran o al menos modifican el ritmo de trabajo; y la última década, la que va de 1950 a 1959 está consagrada, en gran parte, a la organización de sus *Obras Completas*.

III

A lo largo de esas cinco décadas de labor literaria que tuvieron principio en 1910, con la conferencia sobre "*Los Poemas rústicos de Manuel José Othón*" —que formó parte del ciclo organizado en el Centenario de la Independencia—, alternan en su producción la prosa y el verso.

En el primer campo se habían sucedido los ensayos que integran *Cuestiones estéticas*, en 1911; aquella conferencia del Ateneo sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX*, publicada ese mismo año; *Cartones de Madrid y Visión de Anáhuac*, en 1917; *Retratos reales e imaginarios y Calendario*, en 1920; *Cuestiones gongorinas*, en 1927; *Atenea política*, y *Tren de ondas*, en 1932; *El tránsito de Amado Nervo*, *Idea política de Goethe* y *Las vísperas de España*, en 1937, con otros volúmenes de ensayos y discursos.

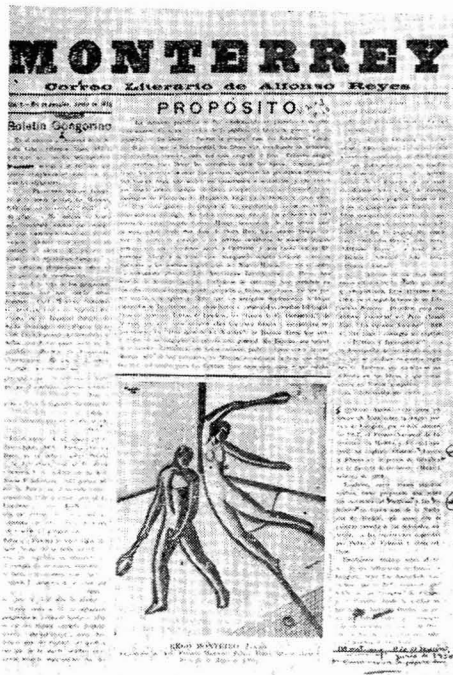
En el campo de la poesía lírica y dramática, había dado *Huellas*, en 1922; *Ifigenia cruel*, en 1924; *Pausa*, en 1926; *5 casi sonetos*, en 1931; *Versos sociales*, en 1932; *Romances del Río de Enero*, en 1933; *A la memoria de Ricardo Güiraldes* y *Yerbas del tarahumara*, en 1934; *Golfo de México, Minuta e Infancia*, en 1935; *Otra vez*, en 1936; *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*, en 1937; *Romances (y afines)*, en 1945, y *Cortesía*, en 1948, que integrarán después el tomo de poesía, *Constancia poética*, aparecido a fines de 1959, en sus *Obras*.

No es fácil agotar, en una somera enumeración, los títulos de las obras de Alfonso Reyes que corresponden a sus estudios, a ensayos sobre temas diversos, —como *La filosofía helenística* (1959)—, que a veces caen fuera de la literatura, sin dejar de ser literarios.

Con lo elaborado totalmente y lo que fue sólo en parte realizado; aquello que la muerte le impidió concluir, se formarán quizás otros quince tomos, por lo menos, de las *Obras completas* ya en marcha.

Esos tomos futuros, que él dejó casi organizados —y que había planeado desde aquella carta a sus albaceas testamentarios que no pudieron serlo— contendrán, entre otras páginas inéditas, las que corresponden a su Diario, las Memorias que él continuaba, a paso acelerado, cuando su salud lo permitía; las anécdotas...

Siempre quedarán truncas varias de sus obras: la trayectoria que inició *El deslinde* y que se desvió por diversos comentarios; su pulcra labor de intérprete —más bien que traductor— de Homero y otros clásicos, entre las versiones por él prometidas, como la del *Pafnucio* de Hroswitha; y la *Historia documental de mis libros*, varios de cuyos capítulos dio a conocer esta Revista.



ensayos de *El cazador*, sus libros y folletos en que reúne las impresiones de viaje, los jirones de memorias, mientras los artículos se agrupan en los cinco volúmenes de la serie de *Simpatías y diferencias*.

Los años de 30 se inician con juegos de la inteligencia, como aquellos de *Las jitanjáforas* —preparados desde 1929, en Buenos Aires, y difundidos ampliamente, el año inmediato, en La Habana— y otros escarceos literarios.

Enriquecido su acervo intelectual, a la vez que emprendía y remataba sus tareas en las décadas precedentes, en los años de 40 de algunas de sus obras que representan mayor y más firme esfuerzo.



Alfonso Reyes

A F F I C H E S

DESDE QUE Toulouse-Lautrec revalida con su firma y la ejemplar aplicación de su personal estilo la categoría formal de los *affiches*, agregándole a su tradicional belleza comercial calidad artística; varios de entre los más importantes pintores contemporáneos, y en especial los principales integrantes de la llamada Escuela de París (Picasso, Braque, Matisse, Chagall, Dufy, Léger, Miró, etc.), han dedicado una particular atención a este aspecto de las artes gráficas, creando *affiches* para anunciar y presentar tanto sus exposiciones personales como varios sucesos artísticos y sociales (exposiciones colectivas, espectáculos teatrales, los congresos por la paz) de especial interés.

Gracias a esta atención, los *affiches* han entrado a formar parte no sólo de las artes gráficas sino también de las artes plásticas, llegando a alcanzar un gran interés como nuevos medios de expresión del arte de estos maestros, que les han hecho trascender sus posibilidades naturales.

Apelando a su temática más representativa, tanto Picasso como Braque y Matisse o Miró y Chagall han conseguido integrar ésta con los textos que anuncian el suceso que da lugar al *affiche* de una manera que, sin dismi-

nuir su función específica ni su forma decorativa, obtiene una calidad plástica igual a la de cualquiera de sus cuadros, mediante el justo equilibrio con que se distribuyen todos los elementos. Así, la sistemática revalorización del tradicional mundo mediterráneo realizada por Picasso en sus cuadros, cerámicas y esculturas, encuentra en sus *affiches* una nueva forma de expresión, y del mismo modo,

Braque dota a los suyos del peculiar barroquismo tan amorosamente ligado a la materia pura de los objetos que aparecen en sus cuadros, y Matisse o Miró de la alegría infantil y la limpia serenidad de sus colores.

Recientemente André Sauret ha publicado un hermoso volumen en el que reúne varias muestras de esta nueva forma del arte contemporáneo. De él hemos tomado estos ejemplos.

