

# UNIVERSIDAD de México

VOLUMEN XII • NUMERO 12  
MEXICO, AGOSTO DE 1958  
EJEMPLAR: \$2.00

PUBLICADA POR LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

## ANDANZAS DE MOCEDADES

Por Emilio URANGA

A Elena Poniatowska

"Ils ne se seraient pas donné le ridicule d'écrire une autre langue que celle dont ils usaient dans leurs salons."

(Pierre Gaxote — *La Révolution Française* — pp. 27-28).

EN CONVERSACIÓN privada y por escrito el doctor José Gaos ha confesado que podría precisar con todo detalle lo que esperaba de la filosofía, cuando se puso por vez primera en contacto con tan decisiva instancia humana. "¡Devuélveme la fe!" parece haber sido la esperanza y el imperativo que lo acercó a la filosofía. Por mi parte tengo que aceptar que respecto de este punto reina en mi interior una insuficiente claridad, y que para alcanzar esa envidiable precisión de que habla el doctor Gaos me haría falta algo más que un desganado espumear con la memoria el "pozo del pasado".

Recuerdo, eso sí, que cuando tenía 16 años, y era estudiante del tercer año de secundaria, topé por vez primera con la filosofía. ¿Bajo qué forma? Lo diré sin ambages: en el origen de mi dedicación a la filosofía rastreo una motivación frívola. Oí hablar de ella a una hermosa mujer que por entonces era la personalidad orientadora en mi vida, y por tanto la filosofía se me apareció en sus orígenes revestida de prestigio erótico. Me explicaré.

Como adolescente típico accedí al mundo del amor bajo el cuidado de una señora que doblaba mi edad, y a quien más que a ningún otro maestro —por entonces no tenía ninguno— le debo lo más radical y hondo de mi formación espiritual, humana. Pues bien, una de las dimensiones del mundo de esta mujer estaba integrada por la filosofía, era uno de sus elementos... pero digo mal, pues la filosofía no se me ofrecía como una arista o canto de ese mundo, sino como un escorzo o atmósfera en que todo lo demás —y todo lo demás era el amor— estaba confundido. No se trataba de un elemento parcial, aislable, independiente, sino de un símbolo en que todo se resumía, y se resumía tan bien como en las relaciones eróticas *stricto sensu*. La filosofía, pues, se entró en mi vida, o yo en ella, revestida con los prestigios del sexo, cargada con todo el potencial de presentimientos misteriosos, sensualidades, que esta edad de la vida utiliza, requiere y suscita como ritual.

Así empezó mi dedicación a la filosofía, a lo provenzal, a lo trovadoresco, como una especie de "Danzas y Aires Antiguos para Laúd" de Respighi, e indudablemente en este inicial encuentro había ya una *idea* de la filosofía que andando el tiempo se iría desprendiendo, matizando, ampliando, concretando, rellenando, pero sin perder su sentido originario. La filosofía no era —no es para mí— tema de un devaneo solitario, sino asunto de conversación, de comunicación, de vida en común; red que se tiende como un puente entre un yo y un tú: secreción eróticamente potenciada de la relación humana.



La piedra filosofal— "revestida de prestigio erótico"

SUMARIO: *Andanzas de mocedades*, por Emilio Uranga • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Cuatro poemas con epígrafe y colofón*, de León Felipe • *Perfecto Luna*, por Elena Garro • *Sobre la guerra: Una correspondencia inédita entre Einstein y Freud* • *Sobre el teatro de Bertold Brecht*, por Luisa Josefina Hernández • EN TORNO A LAS CONFESIONES DE GAOS: *Las Confesiones de J. Gaos*, por Alejandro Rossi, *Comentarios profesionales*, por Ramón Xirau • *Artes plásticas*, por Jorge del Olmo • *Música*, por Jesús Bal y Gay • *Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Libros*, por Carlos Valdés y Hugo Rodríguez-Alcalá • *Caricaturas*, por Abel Quezada • *Dibujos* de Sonia d'Aulnis y Pedro Coronel.

Esta situación inicial podría también ser vista desde otra perspectiva. En el mundo de mi relación adolescente, la filosofía figuraba con la característica de un ingrediente social indispensable, de un uso prescrito e impuesto. Así como era un deber recibir lecciones de equitación, de baile o de francés, era también de rigor "saber filosofía". Por lo pronto para no quedarse *in albis*, cuando en el *salón* se cruzaban palabras prestigiosas como escepticismo, eclecticismo, estoicismo, etc. Necesario saber a qué se aludía con tan desusados vocablos, para poder meter baza en el juego, para no hacer el papel de *payo*. Y sobre todo para sentir que se entraba al mundo de los adultos, de la gente mayor, formal, seria y envidiable. Mi amable iniciadora me puso entre las manos una elemental *Initiation Philosophique* de Emile Faguet, librito en que aprendí el sentido de esos términos de rigor en las conversaciones; y esta pequeña victoria sobre mi ignorancia, este enriquecimiento de mi léxico cuenta como la primera tarea que se me planteó, y que resolví con paladina ventaja para mi pertenencia al salón. Una parte esotérica del lenguaje me cosquilleaba ya con irisaciones de familiaridad. Y como oía que mi amable amiga mezclaba con valentía tales términos en las conversaciones más triviales, pronto yo también me animé, y el nuevo vocabulario pasó a formar parte de mi dimensión habitual. Estaba ya iniciado. La filosofía podía andar también entre los *pucheros*, aunque nunca, a decir verdad, vi a la señora entre enseres de cocina. Pero claro está, la iniciación no se redujo a esta modesta lección de semántica, siguió su curso.

Cuando pienso que esta mujer había hecho de la filosofía una de sus aficiones, caigo en la cuenta del minúsculo y pavoroso azar que me puso en el camino precisamente *este* snobismo y no otro cualquiera. Pues me ocurre pensar que las funciones de tema de salón o de plática que se allanaba a satisfacer la filosofía hubiera podido muy bien desempeñarlas el cine, el teatro, la arqueología maya, la numismática, etc., y con el mismo sentido de palabras cargadas con un sentido misterioso podrían haber volado, como saltaparedes en el salón, barbarismos, tecnicismos, de la jerga teatral, del cine, etc. Pero no fue así. La filosofía y su lenguaje fueron con exclusividad el tópico de conversación, de devoción, la clave o agarradera lingüística que como ancla tocaba el suelo del anhelado mundo de las cosas y personas envueltas por el amor.

No podré olvidar nunca una tarde en que la señora, mientras me servía una tacita de café, y me invitaba a ponerme cómodo en una butaca de su camerín de lectura, me puso entre las manos el primer tomo empastado en rojo vivo, de *La decadencia de occidente*, de Oswald Spengler, "Biblioteca de Ideas del Siglo xx". ¡Aquello era algo más que un libro, era el fetiche, el talismán, la piedra preciosa tallada elegantemente, un aderezo, una fiesta de la inteligencia y de la sensualidad a la vez! Desde entonces la filosofía es para mí un bello libro bien acabado por dentro y por fuera; una perfección formal ante todo, una obra de arte. Estos bellos libros podían figurar sin desdoro, sin desentono, al lado de los objetos que integran el instrumental íntimo de una dama. Podían reposar en la mesilla de no-

che y ser acariciados, mientras se recitaba la lección de filosofía, por dedos largos y finos. Esta servicialidad no se me ha podido quitar de la cabeza. Una filosofía para manos callosas —pese a mi socialismo— es algo que no va en mí sin resistencias. Todavía hoy sigo creyendo que un tomo como los de la *Pléiade*, en papel biblia y empastado en fina piel, es la *entelequia*, la forma final justa de una filosofía verdadera. Y en un anuncio coloreado de zapatos de mujer, de bolsas, de paraguas nada encuentro más apropiado que colocar una buena edición de la *Metafísica* de Aristóteles. Uno de los hechos que más me entusiasmaron de la Alemania comunista es que también puede realizar hermosas ediciones. No sé qué haría con un *Lukacs* en papel revolución... dudaría muy en serio de que el proletariado es el heredero de la gran filosofía alemana.

En esa tarde de que antes he hablado, el sentido de la filosofía se me resumió en las primeras palabras del epígrafe de Goethe que Spengler había elegido como cifra poética de toda su filosofía de la historia:

*Cuando en el infinito lo idéntico  
Fluye repitiéndose eternamente...*

## UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

### REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción:

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

Torre de la Rectoría, 10° piso,  
Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

### PATROCINADORES

ABBOT LABORATORIES DE MÉXICO, S. A.—  
BANCO NACIONAL DE COMERCIO EXTERIOR,  
S. A.—CALIDRA, S. A.—COMPAÑÍA HULE-  
RA EUZKADI, S. A.—COMPAÑÍA MEXICANA  
DE AVIACIÓN, S. A.—FERROCARRILES NA-  
CIONALES DE MÉXICO, S. A.—FINANCIERA  
NACIONAL AZUCARERA, S. A.—INGENIEROS  
CIVILES ASOCIADOS, S. A.—(ICA).—INS-  
TITUTO MEXICANO DEL SEGURO SOCIAL.—  
LOTERÍA NACIONAL PARA LA ASISTENCIA  
PÚBLICA.—NACIONAL FINANCIERA, S. A.—  
PETRÓLEOS MEXICANOS.

Mentiría con descaro si dijera que esas palabras, entonces u hoy, me sugieren algo concreto. No. Era simplemente el aleteo de un enjambre que en su bordoneo mima el misterio del mundo, un murmullo que como las aguas de un río hablan sin decir nada. "Era el ruido del mar en el teléfono" que dijo Juan Ramón Jiménez.

Por un equívoco puramente verbal la filosofía se dice teoría del mundo, y por mundo se entiende, según Kant en su *Antropología*, "el negocio de los hoteles, de los caballos y de las mujeres". ¿Qué tiene que hacer la idea de mundo como tema central de la filosofía con el mundo como tema de salón o actitud de salón?

Al definirse la filosofía como teoría del mundo facilitaba esta confusión. Si se dijera, por ejemplo, que es la ciencia de las primeras causas, la doctrina de la identidad absoluta, la teoría de la ciencia o de los primeros principios, no se hubiera suscitado o inducido por el contagio verbal aquella confusión. ¿Por qué el hombre de mundo se sentía aludido por la filosofía? ¿No era más bien "negocio" de los eclesiásticos?

Al hablar de mundo y de lo mundano aludo a un fenómeno explicadísimo por la filosofía contemporánea o sea, que por mundo no se entiende el conjunto de todo lo que existe, la suma de la materia, la "totalidad informe de todas las cosas múltiples", como dice Hegel, sino un estado o temple de ánimo que define la relación entre el hombre y el todo, la manera como se siente el hombre en medio del todo.

El sexo, lo mismo que el mundo, o el teatro, hacen patente esta vinculación del hombre con el todo, de una manera privilegiada, aun interpretando a estos fenómenos de una manera grosera —por ejemplo el sexo— como "entrada" en la vida de la especie, colaboración a su perpetuación; o el teatro —basta reparar en que se habla de "teatro del mundo"— como representación del mundo, diría Schopenhauer, o el mundo como "estado" o pertenencia cuando se habla de "ciudadano del mundo". Tomado el fenómeno en una u otra forma, lo cierto es que sumerge el sexo, el teatro, o el mundo, en ese todo.

Pero hay algo más. A Kant debemos también la distinción entre un concepto *escolar* y un concepto *mundano* de la filosofía que sirve para explicar esa confusión de que hablamos. Por mundana entiende Kant una "idea" de la filosofía que a todos interesa, y no sólo a un grupo reducido de especialistas, no como profesión sino como actitud humana general. Esta actitud consistiría, siempre según Kant, en identificar la "idea" de la filosofía con un individuo particular que la encarnaría, el sabio, o "mundano".

Obviamente tal identificación es para Kant "ilusoria" o pretenciosa. Pero queda una especie de ámbito de juego en esta posibilidad en sí irrealizable que Kant llama muy agudamente la del "artista de la razón", el virtuoso de la inteligencia. En tal sentido la confusión es explicable. El "mundano" aporta esta "destreza" jovial como sucedáneo de la "sabiduría" inalcanzable y poco mundana, escolar, claustral. Los "hombres de mundo" han superado la timidez inicial del hombre en el seno del todo, ese querer

(Pasa a la página 14)



ABEL QUEZADA

TENEMOS los mexicanos una curiosa tendencia a ocuparnos, o a tratar de ocuparnos, de los "grandes" temas, sin ver que en los aparentemente menores suele esconderse, a las veces, una grandeza efectiva y un insospechado acceso al rico universo cotidiano. Hoy quiero hablar de un dibujante que no ha organizado una sola exposición, que no pertenece a ninguna afamada escuela, ni está registrado en las crónicas del arte nacional contemporáneo; pero cuyo nombre se asocia a una obra interesante por más de un concepto. Me refiero a Abel Quezada, el joven caricaturista de *Excelsior*.

## TRES AMBITOS

LO HE LLAMADO un dibujante. Pero también resulta, a través de su dibujo, un periodista y —sin metáfora— un político en pleno ejercicio. Y en los tres ámbitos, aunque quizá no en todos con pareja conciencia, ha logrado alcanzar distinciones excepcionales.

## EL PERIODISTA

SU PERIODISMO es directo y eficaz, y cuenta con un público tan fiel cuanto numeroso; hasta el punto de que alguien versado en el oficio me confiaba el otro día: "De acuerdo con las estadís-

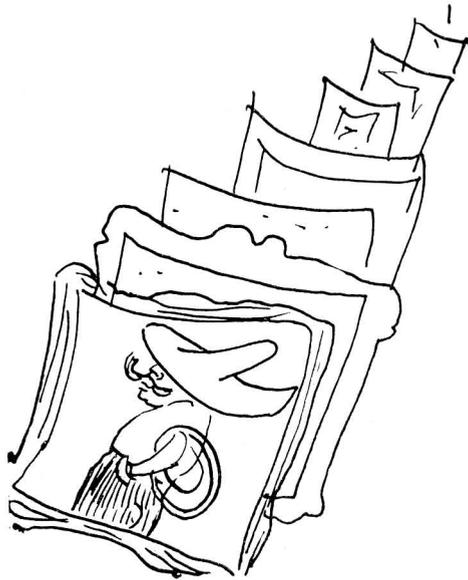


# LA FERIA

## DE

# LOS DIAS

ticas que hemos formulado, puede concluirse sin apreciables reservas que los editoriales —propriadamente dichos— de un diario son advertidos por un 6% de los lectores habituales; los encabezados de primera plana, por el 100%, y los *monos* de Quezada, por el 150%." Y explicaba con la mayor sencillez: "Sí, porque la gente se asoma al periódico del vecino para verlos."



## EL POLITICO

ESTA misma eficacia —producto de un claro ingenio instintivo, que no de la condescendencia demagógica—, combinada con la fertilidad crítica de su imaginación y con su sensibilidad ante los problemas y vaivenes de nuestra atmósfera social, hace de Quezada un singular factor político, capaz de dar vida feraz, en sus trazos, a la acción jacarera de su implacable ciudadanía. Es decir: en este sentido, es singular en el momento actual de México, pues la historia del mundo depara mil ejemplos de insignes caricaturistas sociales, categoría que no deja de incluir a los mayores maestros, desde Brueghel hasta Picasso, pasando por Daumier, Goya, Hogarth, Grosz, Orozco, Klee... (¡Qué sé yo cuántos más!)

## PECULIARIDAD

PERO aun en el sentido más amplio, Abel Quezada, dentro del rango popular que le corresponde, tiene una peculiaridad irreductible. Su natural humorismo, dimensión insólita entre nuestros artistas, se antoja tan mexicano como inglés el de George Cruikshank, y asume nuestras realidades sin que para esto de-



ba recurrir al adocenado clisé provincialista. Mas la propia autenticidad de su sonrisa lo aleja asimismo de los otros caricaturistas nacionales, pasados y presentes, los cuales parecen condenados al melodrama, a la retórica, o a la grosera búsqueda de una carcajada que casi nunca se cumple. No imita a sus coetáneos colegas extranjeros (muchos de ellos, sin embargo, diestros en el género). No saquea la tradición. No repite los anónimos lugares comunes frecuentados por sus compañeros en la prensa. Es, pura y simplemente, él; y siendo sólo él, se alegra de serlo, y alegra a los demás.

## LECCION DE MORAL

SEÑALO, en fin, su valentía. En multitud de ocasiones en que el resto hemos callado, Abel Quezada ha levantado su voz y ha esgrimido su juguetona —explosiva— ironía. Y burla burlando, su lápiz travieso ha denunciado, sin posible mordaza, la escandalosa mentira tolerada, ha reducido al absurdo la injusticia, proclamando de paso, en forma implícita, la vergüenza del hombre que se escuda en el silencio, la culpable pereza de los intelectuales, el conformismo colectivo. Y ese jovial latigazo —aunque él mismo no lo sepa, ni acaso consintiera en admitirlo— ha constituido y sigue entrañando, no únicamente un pretexto para comentarios divertidos, sino, sobre todo, una amarga lección de moral para el pueblo entero.

—J. G. T.



# BIBLIOTECA AMERICANA

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

CON ANTONIO DE LEÓN PINELO publicó en 1629, en Madrid, en la imprenta de Juan González, su *Epítome de la Biblioteca Oriental i Occidental, Náutica i Geográfica*, el primer documento bibliográfico de asuntos americanos, repertorio irremplazable en el conocimiento de las fuentes históricas de los siglos xv y xvi. Increíblemente, tan riguroso y documentado escritor dejó por siempre en duda el sitio, y el año, en que nació; "aún queda indeciso el lugar de su nacimiento, probablemente Valladolid, y la fecha del mismo", afirma don Agustín Millares Carlo, su más reciente biógrafo.

Trasladada la familia al Nuevo Mundo, León Pinelo hubo de continuar sus estudios de Valladolid, en Buenos Aires y Córdoba (Tucumán); allí nacieron sus hermanos Catalina y Diego, respectivamente. Joven aún pasó a Lima en 1612; cursó ambos derechos en la Universidad de San Marcos: "Debo a su residencia mis juveniles años y a sus escuelas mis estudios... Débame como segunda patria este breve recuerdo", escribió León Pinelo; párrafo de su *Vida de Santo Toribio*, citado por Millares Carlo como epigrafe de la "Noticia bibliográfica". El 12 de noviembre de 1618 se recibió de abogado de la Audiencia de Lima. Entre 1619 y 1623 viajó varias veces de Lima a Tucumán, dos veces a Charcas; fue alcalde mayor en las minas de Ururo, asesor letrado del corregidor de Potosí, agente del cabildo de Buenos Aires ante la Corte (en inútil solicitud de libertad de comercio para el puerto), lo que le permitió establecerse definitivamente en Madrid.

Desde 1623 a su muerte en 1660 estuvo ocupado en negocios de las Indias: compilador de leyes, relator del Consejo, oidor de la Casa de Contratación y cronista mayor; cargos que lo llevaron a ser el polígrafo indiano por excelencia, durante medio siglo xvi. Llegó a juntar, según sus propias palabras, "la más copiosa librería de impresos i manuscritos del Nuevo Mundo que se puede hallar en él, ni de sus materias en Europa, solicitando con afecto especial las noticias más antiguas, y las relaciones más modernas que de todas sus Provincias me ha sido posible". El testamento, de 2 de junio de 1660, es aún más explícito.

Item declaro que también tengo en la dicha mi librería un buen número de libros que tratan de las dos Indias occidentales y orientales, que entiendo serán más de trescientos cuerpos de todas suertes y muchos legajos de manuscritos y papeles que pueden ser a propósito para el archivo del Real y Supremo Consejo de las Indias, para cuyo servicio yo los junté y los he tenido siempre prontos...

Utilizó con ciencia y rigor los fondos de su librería, los del Consejo de Indias, y aun los de bibliotecas particulares, que las había muy ricas, como la del duque de Sessa, la del padre Nieremberg, la del conde-duque de Olivares, etc., y oficiales, como la de Palacio, la de El Escorial, y el Archivo de Simancas, en la redacción de una monumental "Biblioteca Oriental i Occidental, Náutica y Geográfica", de la cual, el año 1629, tenía "ya vencidos más de dozientos pliegos" y de la que sólo se conoce el *Epítome*, impreso ese mismo año.

El doctor Juan Rodríguez de León, hermano mayor de León Pinelo, en su "Discurso apologético", nos dice lo que sería la "Biblioteca" y lo que es el *Epítome*:

También se llama Biblioteca un libro, que contiene obras insignes de diversos Autores... Entre todo lo referido, sale por Indiana rica esta última Biblioteca... Aora es breve *Epítome*, después será copioso libro, lo que se diere a la segunda estampa: porque los Autores, que van reducidos a sucinto Catálogo, quedan conocidos en dilatada obra; que dividirá con más precisión las materias, censurará los escritos, advertirá lo apócrifo, señalará lo verdadero, y luzirá la autorizado; ocupación, que tiene ya vencidos más de dozientos pliegos: con que avrá declarado el Autor, que no sólo juntó nombres de Escriptores para esta Biblioteca, sino que vió i leyó con atento cuydado lo que



El Epítome— "parecerá portentoso"

contienen las historias, derroteros, viages, cartas i relaciones, que en quarenta lenguas, y más de mil Autores forman este *Epítome*: que a la menos afecta consideración parecerá portentoso, y a la más docta ciencia será asombro: porque no le digan, como Séneca a Didimo; que fuera infelicidad, leer mucho i aprovechar poco...

El *Epítome* ha sido descrito puntualmente por José Toribio Medina (*Biblioteca hispanoamericana*, tomo vi, pp. XLIX-LI), Guillermo Lohmann Villena (cf. su edición de *El Gran Canciller de las Indias*, de León Pinelo, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1953) y Millares Carlo, en el "Estudio preliminar" a la edición facsimilar de *El 'Epítome' de Pinelo, primera bibliografía del Nuevo Mundo* (Washington, D. C., Unión Panamericana, MCMLVIII). Hay otra edición facsimilar, ya agotada, hecha por la Sociedad de Bibliófilos Argentinos, con prólogo de Diego Luis Molinari (Buenos Aires, 1919).

Nicolás Antonio utilizó el *Epítome* casi íntegramente en su *Bibliotheca Hispana Nova*, lo mismo Alonso Lasor de Varea en el *Orbe de la tierra delineado con las plumas de los escritores*, y otros bibliógrafos del xvi y del xvii. En el siglo xviii, Don Andrés González de Barcia

(1673-1743), ocultando su nombre, reimprimió el *Epítome* en tres tomos (Madrid, 1737-1738), "añadido y enmendado nuevamente... por mano del marqués de Torre-Nueva", como reza la portada. Entre las "Breves notas bibliográficas sobre Antonio de León Pinelo", que publica Millares (capítulo iii del "Estudio preliminar" a la edición reciente de la Unión Panamericana), pp. xxxv-xlii, la más interesante a nuestro tema es la N<sup>o</sup> 24, de la última página: GUILLERMO LOHMANN VILLENA, *Fuentes bibliográficas del 'Epítome' de León Pinelo*, incluidas en la *Revista Interamericana de Bibliografía*, julio-septiembre de 1955, vol. v, N<sup>o</sup> 3, pp. 153-164, revista también editada por la Unión Panamericana de Washington, D. C.

Es digna de citarse la "Aprovación de Lope de Vega Carpio, del ábito de S. Iuan", impresa al frente del *Epítome*: "su Autor merece alabanza, por tan afectuoso i incesable cuidado, en lo que ha juntado i como insigne i prodigioso estudio en lo que ha visto... Pero por no passar de censura a elogio, digo, que no sólo es digno de la estampa, pero que se le deve pedir de justicia, no dilate la impresión de los demás libros, que tiene escritos. Este es mi parecer, en Madrid, a 16 de Agosto de 1629." Así también la "Aprovación del don Tomás Tamayo de Vargas, Coronista del Rey nuestro Señor", o la alabanza, en verso, del maestro Josef de Valdivielso, para quien León Pinelo "de las dos Indias descubrió el tesoro" y era "oráculo de América no errado".

Noticias y opiniones de primera mano ofrece el *Epítome*, por ejemplo, las referentes a "D. F. BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, o CAUSAS: Dominico, Obispo de Chiapa, i por sus escritos, celebrado de los estrangeros... *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, por su libertad, es el tratado, que más apetezen los estrangeros, y por él todas las obras deste Autor, imp. 1552. 40." O esta nota autobiográfica:

LIC. ANTONIO DE LEÓN. Ouien desde que comencé a tener noticia de las primeras letras, se ha ocupado con natural afecto en leer i entender historias i materias de Indias, i ha juntado dellas lo que por esta Biblioteca parece, no puede tenerse por inmérito de poner su nombre, las vezes que sus escritos lo piden, entre los que, si con más suficiencia, no con más diligencia, han tratado las materias, de que esta obra se compone. Puedo pues tener lugar entre los Colectores de Libros de Indias, no ya por este *Epítome*, que los contiene abreviados i en suma, sino por la Biblioteca, que más ampliada, tengo escrita, de cuya máquina, que no es pequeña, he sacado esta muestra.

Igualmente, sin falsa modestia, don Agustín Millares Carlo "no puede tenerse por inmérito de poner su nombre, las vezes que sus escritos lo piden", como en el eruditísimo "Estudio preliminar" al *Epítome* de León Pinelo, recién impreso, y en otros beneméritos acopios e investigaciones, ediciones y comentarios bibliográficos. Ténganse presentes la nueva edición de la *Bibliografía mexicana del siglo xvi*, de don Joaquín García Icazbalceta, (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), que estuvo a su cargo; sus anteriores *Investigaciones bibliográficas iberoamericanas* (México, Instituto de Historia, 1950) y las más recientes sobre *Don Juan José de Eguara y Eguren y su Bibliotheca Mexicana* (México, Filosofía y Letras, 1957).

# MEXICO EN LA CULTURA

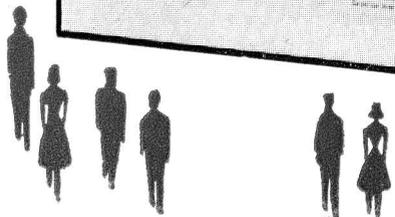
una publicación de **NOVEDADES**  
EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

*como las mejores del mundo*



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

**50 ¢** ejemplar



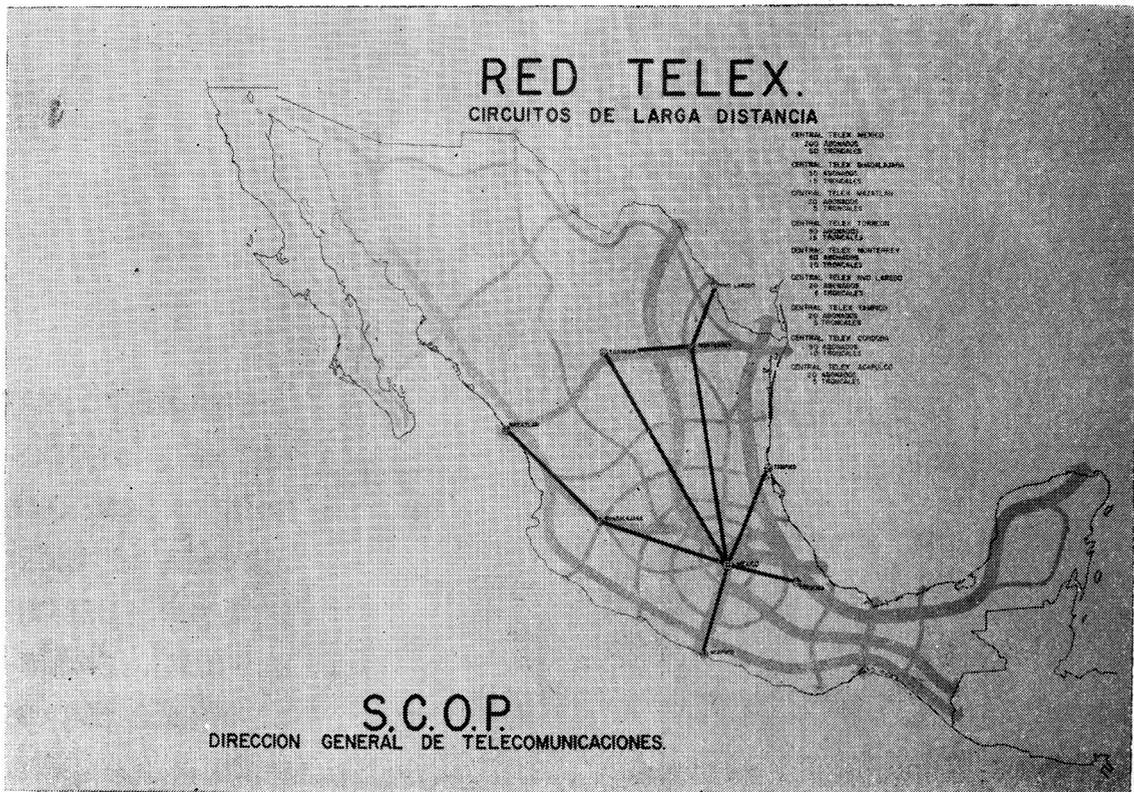
Escuche y vea los sábados a las 20.30 hs. por el canal 4, el interesante programa MEXICO EN LA CULTURA.

LA GRAN OBRA CONSTRUCTIVA DEL GOBIERNO DEL PRESIDENTE RUIZ CORTINES, HA HECHO POSIBLE QUE DESDE TIJUANA, BAJA CALIFORNIA, SE PUEDA LLEGAR EN AUTOMOVIL HASTA PUERTO JUÁREZ EN QUINTANA ROO.



### SECRETARÍA DE COMUNICACIONES Y OBRAS PÚBLICAS

En este mismo año podrá viajar por carretera de extremo a extremo de la República a través de una distancia longitudinal de cinco mil kilómetros, cruzando regiones que comprenden todos los climas y algunas de las mayores altitudes del país.



El *SERVICIO TELEX* de comunicaciones eléctricas es muy ventajoso para las grandes empresas industriales y comerciales, así como para diversas instituciones que tienen necesidad de utilizar los servicios telegráficos y telefónicos en gran escala, ya que es más rápido y eficaz que éstos. Además, sus tarifas son más bajas, en igualdad de condiciones de tiempo y de distancia.

## La Aviación Civil Mexicana ha logrado grandes progresos a lo largo del quinquenio comprendido de 1953-1957

Bajo los auspicios del gobierno que preside don Adolfo Ruiz Cortines, México ha venido apoyando vigorosamente el desarrollo de la aviación civil. Nuestra nación está clasificada ahora como la séptima en el mundo por la importancia de su aviación comercial.

Los progresos que han podido obtenerse en ese ramo de las comunicaciones, son consecuencia directa de la atención constante y del empeño decidido que ha puesto el gobierno de la república a través de la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para ampliar y mejorar la red federal de aeropuertos.



Mediante un trabajo intensivo se terminaron las obras del nuevo edificio para estación de pasajeros del Aeropuerto Central de la ciudad de México, el que se puso en servicio el 31 de mayo de 1954.

En los años de 1956 y 1957 se amplió la red de aeropuertos al terminar e inaugurar el de la ciudad de Chihuahua, además de que se adquirieron e incorporaron al sistema otros seis aeródromos: los de Torreón, Coah.; Mexicali, B. C.; León Gto.; Aguascalientes, Ags.; Tamián, S.L.P. y Martínez de la Torre, Ver.



En marzo de 1957 se concertó entre los gobiernos de México y de los Estados Unidos de América, el convenio que ha permitido a las líneas mexicanas recorrer, dentro del territorio de la nación vecina, alrededor de 4,885 kilómetros. Gracias a ese arreglo los servicios aéreos de México llegan ahora a ciudades tan importantes como Washington, Nueva York, Chicago, Nueva Orleans y San Antonio.



UNICAMENTE  
CONSERVAS  
DE CALIDAD

DESDE 1887

CLEMENTE  
JACQUES  
Y CIA., S. A.

MEXICO, D. F.

AIR FRANCE  
SIGUE A LA VANGUARDIA  
DEL PROGRESO



MEXICO-NEW YORK  
Sin Escala

MEXICO-EUROPA  
Una sola Escala

*Super Starliner*

El avión comercial más moderno que existe.

Gracias a sus alas, más largas y delgadas que las de cualquier otro aparato, desarrolla una velocidad mucho mayor en recorridos largos.

El Super Starliner es el avión de mayor radio de acción en el mundo, porque la gran capacidad de sus tanques para combustible (36,350 lbs.) le permite volar 10,000 kms. Su moderno equipo de radar permite a la tripulación "ver" las condiciones del tiempo con media hora de anticipación y así hacer los cambios necesarios en la ruta, para que el pasajero disfrute de vuelos rápidos y "suaves".

**AIR FRANCE**

LA RED AEREA MAS EXTENSA DEL MUNDO.

Reforma 76. Tels. 46-91-40 y 35-16-05.

Consulte a su Agente de Viaje.



EDITORIAL PORRUA, S. A.

OBRAS RECIENTEMENTE PUBLICADAS

COLOQUIOS ESPIRITUALES Y SACRAMENTALES, por Fernán González de Eslava. 2 tomos (Colección de Escritores Mexicanos, Nos. 74-75) 293-266 páginas, 1958. A la rústica. \$ 30.00.

HISTORIA DE LA LITERATURA MEXICANA. Desde los orígenes hasta nuestros días, por Carlos González Peña. 6ª edición corregida y puesta al día xvi-468 páginas, 1958. A la rústica. \$ 35.00.

PROMOCIÓN, ORGANIZACIÓN Y FINANCIAMIENTO DE EMPRESAS, por Antonio Manero. 388 páginas, 1958. Encuadernado en Keratol. \$ 40.00.

POR LOS CAMINOS DE OAXACA, por Alfonso Francisco Ramírez. 357 páginas, 1958. A la rústica. \$ 25.00.

Distribuidores exclusivos:

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

Av. República Argentina, esquina con Justo Sierra y en su única sucursal en la Av. Juárez N° 16. México 1, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES  
MAS GRANDES Y  
MEJOR SURTIDOS  
DE LA  
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE  
EL PUERTO DE

**LIVERPOOL**

TIENE  
QUE SER  
BUENO!

# CUATRO POEMAS

*A mi viejo y docto amigo, el poeta Dámaso Alonso, al cumplir sus sesenta años de edad.*

con epígrafe y colofón, de LEON FELIPE

## EPIGRAFE

¿Por qué están hechos nuestros  
ojos para llorar y para ver?...

## I

### LA CRUZ

**Y** ME ENCONTRÉ, de pronto, en una tenebrosa soledad  
sin otra compañía que la angustia, el desamparo y el terror.  
Entonces quise morir. Vine a estar casi muerto. ¡Qué cerrada agonía!  
Luego llegó el milagro.  
Y ahora, desde hace algunos días, voy abriendo los ojos a la vida otra vez.  
He vuelto... Como Lázaro he vuelto.  
Y he vuelto a rezar. En la forma sencilla de las almas humildes: con el Padre Nuestro:  
"Señor... venga a nos el Tu reino."  
Estas son las primeras palabras del hombre desnudo, pidiendo la Luz.  
Desnudo estoy también, Señor, y mi pobre cerebro no pasa de aquí...  
"Venga a nos el Tu reino." Esta es mi oración...  
Uno se va y vuelve —yo he estado dormido mucho tiempo—  
Uno se va y vuelve a decir las viejas palabras rutinarias.  
Pasan los siglos y uno no hace más que repetir las viejas palabras rutinarias...  
No hay palabras nuevas, la vieja canción es la eterna canción:  
"Padre Nuestro que estás en los cielos... Venga a nos el Tu reino."  
Creo que hay un mundo y un cielo pequeños y nuestros donde tenemos, hoy, que organizar nuestro destino;  
Creo que más allá existen otros mundos y un Dios más grande, que ahora no podemos comprender;  
y creo que lo nuestro hoy, lo que se acomoda a nuestra altura presente... es la Cruz  
*Y la Cruz también es mía.*  
Nada se ha inventado sobre la tierra más grande que la Cruz  
Hecha está la cruz a la medida de Dios, de nuestro Dios  
Y hecha está también a la medida del hombre  
Hazme una cruz sencilla, carpintero...  
sin añadidos ni ornamentos...  
que se vean desnudos los maderos  
desnudos... y decididamente rectos:  
los brazos en abrazo hacia la tierra, el ástil disparándose a los cielos...  
que no haya un solo adorno que distraiga este gesto  
este equilibrio humano de los dos mandamientos...  
Sencilla, sencilla... Hazme una cruz sencilla, carpintero.  
Aquí cabe crucificado nuestro Dios,  
nuestro Dios Próximo,  
nuestro Pequeño Dios,  
El Señor,  
el Enviado Divino,  
el Puente Luminoso,  
el Dios hecho Hombre o el Hombre hecho Dios,  
el que pone en comunicación nuestro pequeño recinto planetario solar  
con el universo de la Luz absoluta.  
Aquí cabe ¡crucificado!... en esta cruz...  
Y nuestra pobre y humana arquitectura de barro... cabe... ¡crucificada también!

## II

### CREDO

**A** QUÍ ESTOY...  
En este mundo todavía... Viejo y cansado... Esperando a que me llamen...  
Muchas veces he querido escaparme por la puerta maldita y condenada  
y siempre un ángel invisible me ha tocado en el hombro y me ha dicho severo:  
No, no es la hora todavía... hay que esperar...  
Y aquí estoy esperando...  
con el mismo traje viejo de ayer,  
haciendo recuentos y memoria,  
haciendo examen de conciencia,  
escudriñando agudamente mi vida...  
¡Qué desastre!... ¡Ni un talento!... Todo lo perdí.

Sólo mis ojos saben aún llorar. Esto es lo que me queda...  
 Y mi esperanza se levanta para decir acongojada:  
 Otra vez lo haré mejor, Señor,  
 porque... ¿no es cierto que volvemos a nacer?  
 ¿No es cierto que de alguna manera volvemos a nacer?  
 Creo que Dios nos da siempre otra vida,  
 otras vidas nuevas,  
 otros cuerpos con otra herramienta,  
 con otros instrumentos... Otras cajas sonoras  
 donde el alma inmortal y viajera se mueva mejor  
 para ir corrigiendo lentamente,  
 muy lentamente, al través de los siglos,  
 nuestros viejos pecados,  
 nuestros tercos pecados...  
 para ir eliminando poco a poco  
 el veneno original de nuestra sangre  
 que viene de muy lejos.  
 Corre el tiempo y lo derrumba todo, lo transforma todo.  
 Sin embargo pasan los siglos y el alma está en otro sitio... ¡pero está!  
 Creo que tenemos muchas vida,  
 que todas son purgatorios sucesivos,  
 y que esos purgatorios sucesivos, todos juntos,  
 constituyen el infierno, el infierno purificador,  
 al final del cual está la Luz, el Gran Dios, esperándonos.  
 Ni el infierno... ni el fuego y el dolor son eternos  
 Sólo la Luz brilla sin tregua,  
 diamantina,  
 infinita,  
 misericordiosa,  
 perdurable por los siglos de los siglos...  
 Ahí está siempre con sus divinos atributos.  
 Sólo mis ojos hoy son incapaces de verla...  
 estos pobres ojos que no saben más que llorar.

## III

## BALBUCEOS

**S**É MUY POCAS cosas...  
 No he leído los libros cabalísticos...  
 Mi cerebro es muy corto...  
 No entiendo nada. Soy viejo  
 y todo me parece un gran enigma.  
 La filosofía y las profundas especulaciones me paralizan y me aturden. Físicamente me destruyen.  
 Hay muchas puertas por las que no he podido entrar...  
 ¡Cuántas veces me he quedado llorando a la puerta cerrada de Dios!  
 Sólo alguna vez, por el resquicio de mi llanto, he vislumbrado no sé qué lucecillas... y me he dado a soñar.  
 Luego me he puesto a escribir.  
 Así han salido mis versos... desgarrándome, con ansiedad y con dolor...  
 Nada son, sin embargo, bien lo sé... Balbuceos...  
 lenguaje infantil y primario...  
 ¿Cuándo comenzaré a hablar?...  
 ¿Cuántos siglos tendrán que transcurrir todavía  
 para que pueda pronunciar las palabras esenciales  
 cargadas de conocimiento, de amor, de Luz...

## IV

## EL INFIERNO

**A**LGO HAY mal hecho aquí...  
 en mi carne y en mis versos.  
 ¡Me abrasaría!... ¡Lo quemaría todo!...  
 Pienso en el fuego siempre como el triunfo final.  
 ¡Gran triunfo es el arder!... ¡Oh, la esperanza del infierno!  
 ¡Oh, el infierno del que sale el perdón!...  
 ¡Oh, el fuego último del que sale la Luz!  
 ¿Y si al final no hubiese más que Luz  
 y uno fuera la Luz y la pupila a la vez...  
 no el llanto y los ojos, como ahora nos sucede?

## COLOFON

Luz...  
 Cuando mis lágrimas te alcancen  
 la función de mis ojos  
 ya no será llorar,  
 sino ver.

# PERFECTO LUNA

Por Elena GARRO

Dibujos de Pedro CORONEL

TAL VEZ serían las once y media de la noche, cuando Perfecto Luna pasó las últimas casas del pueblo. A esa hora ya todos dormían, y nadie notó su paso. Gracias a Dios había sido muy simple: levantar las trancas del almacén, husmear por la rendija y salir a la calle oscura. "Con tal que no roben, y que luego digan: miren al cabrón de Perfecto, se pasó a robar todo lo que halló en la tienda." Pero ¿qué otra cosa podía haber hecho? ¡No quería entregar su vida a un caprichoso! Sobre todo después de haber visto que en el otro mundo no hallaría sino chiflones de aire frío. Ahora no le quedaba sino huir. Borrarr sus huellas dejadas en el pueblo y en los caminos. Tirar su nombre y buscar otro para que no quedara ni rastro de Perfecto Luna. Pero ¿cuál nombre? No era tan fácil dejar de ser el mismo. Desde chico así lo nombraban y él había sido siempre Perfecto Luna el albañil, el peón, el muchacho que servía para todo, porque así lo había enseñado su patrón. Ahora tenía que olvidarse de todo lo que sabía y volver a empezar para ser otro. Le dio tristeza de sí mismo, tan servicial y tan alegre como había sido; pero así es la vida: a cada quien su mala suerte. Recordó los nombres de sus amigos. Crisóforo Flores, ni modo de llamarse así, era robar el ánimo de su amigo y, sin embargo, tal vez tendría que hacerlo. Crisóforo andaba siempre tan confiado, tan alegre, tan quitado de penas. Andaba como él había andado antes. Domingo Ibáñez, era arriesgado, por que ése tenía las noches tristes. Justo Montiel, tampoco, no fuera que le diera por matar a los amigos.

Se salió de la vereda para agarrar a campo traviesa el rumbo de Actipan. Así, cuando todos lo buscaran por San Pedro, él andaría muy tranquilo por Acatepec. Le gustaba el mercado de Acatepec. Apenas llegara se iba a comprar su buen pañuelo de seda, y a buscar trabajo, que al fin, él para todo servía. Tardaría toda la noche en cruzar la huizachera, pero iba más seguro. ¿Quién iba a encontrar sus huellas entre aquellas matas? Apresuró el paso y se tropezó con una piedra. "Ora sí, Perfecto Luna, ya te desgraciaste un dedo", se dijo en voz alta para espantar aquel silencio redondo en el que en ese momento se encontró. Era mejor no mirar, el campo se había hecho enorme. Comenzaba a suceder lo que sucedía todas las noches desde hacía cinco meses: el silencio crecía de tal manera, que era inútil tratar de decir cualquier palabra, pues allí nunca, a través de todos los siglos, había caído un ruido. Acababa de decir: "Ora sí, Perfecto Luna, ya te desgraciaste un dedo", y no lo había dicho. Las palabras habían salido en silencio, y se le habían quedado prendidas en la punta de la lengua. Tenía que irse lejos de Amate Redondo y lejos de Perfecto Luna, porque era Perfecto Luna al que querían, y el que lo había metido en aquellas noches redondas que duraban más que el día.

Apertó el paso otra vez, las capas de aire se separaron. Su nariz quedó en el espacio vacío, formado entre dos de ellas, y casi no podía respirar. En cambio, a la altura de sus ojos y de sus cabellos el aire soplaba sin soplar, levantándole los pelos y enfriándoselos, hasta sentir que miles y miles de hielitos le perforaban la cabeza. ¿Cuándo acabaría de salir de esos lugares extraños? "Seré Crisóforo Flores, no andaré por estos parajes y volveré a tener mis amigos."

Adelante de él, un hombre agachado buscaba algo entre los huizaches. Estaba muy inclinado sobre el suelo, tratando de ver en aquella oscuridad. Le dio gusto ver a alguien en aquellas soledades. El hombre estaba allí, a dos pasos, interrumpiéndole el camino. Por cortesía le dio las buenas noches.

—Buenas noches —contestó el desconocido, sin abandonar su búsqueda.

—¿Busca algo? —dijo Perfecto Luna amablemente, pensando que así lo diría Crisóforo Flores.

—Sí —contestó el desconocido con voz quejumbrosa—; y no lo hallo...

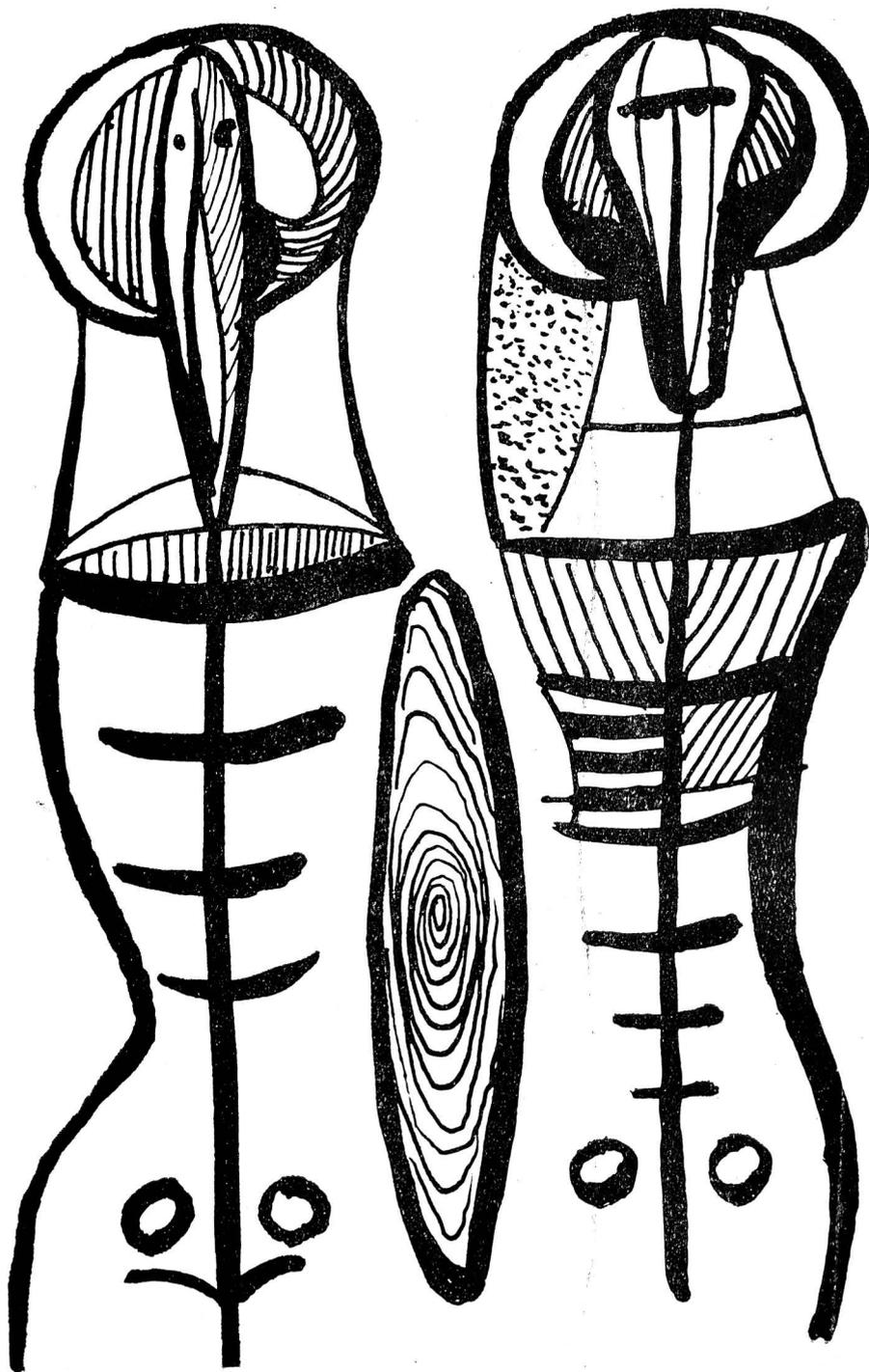
—¿Puedo ayudarlo, señor? —preguntó Perfecto Luna, sintiéndose cada vez más Crisóforo Flores.

—Si fuera tan amable —respondió el otro con voz débil.

Perfecto Luna se agachó a buscar aquel objeto perdido. De seguro era dinero, sólo que el ladino no se lo quería decir, por temor a que lo robara. Apenas veía entre las sombras y las piedras. Miró con curiosidad las piernas del desconocido: le pareció que llevaba huaraches y una tilma roja, parecía moverse con dificultad, como si estuviera ciego. Tentaleaba trabajosamente, agarrándose a las piedras y las matas.

—¡Ay, señor! —dijo Perfecto Luna, sintiendo que de nuevo las palabras apenas le salían de la boca. El hombre no le hizo caso. Siguió buscando, removiendo las piedras.

Perfecto Luna se sentó en el suelo descorazonado.



—¡Ay, señor, a mí me han pasado cosas! —continuó, olvidándose de ser Crisóforo Flores—. ¡Mire cómo me he quedado en los puros huesos!

Su confesión no conmovió al desconocido, ni lo hizo cambiar de actitud.

—¡Usted sabe que yo fui Perfecto Luna hasta esta noche!

—¡Caray, ya me canso de buscar y buscar! —se quejó el desconocido.

—Ahorita le ayudo —ofreció Perfecto acordándose que debía ser el alegre Crisóforo. Y con energía se entregó otra vez a la búsqueda. El desconocido estaba ahora lejos, apenas veía su bulto blanco y rojo buscando entre los huizaches. Se sintió tranquilo en su compañía. Pensó: “ésta será la última noche desgraciada; desde mañana, cuando yo sea Crisóforo Flores nadie nunca más se acordará del que fui”.

—¡Señor! —gritó con optimismo y sintiéndose ya en el otro día—, ¿usted cree en los muertos?

—¿En los muertos? —preguntó sorprendido. Su voz le llegó de muy abajo.

—Sí, señor, pero no en los muertos de cuerpo presente, sino en los otros...

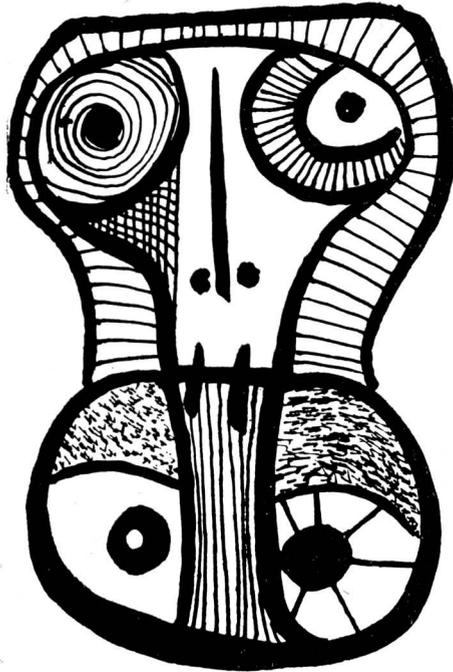
—¿En los otros? —volvió a preguntar el desconocido deteniéndose en su búsqueda.

—Sí, en los otros —contestó Perfecto con aplomo, sintiéndose cada vez más Crisóforo Flores—. ¡Figúrese usted, yo fui Perfecto Luna y tuve que dejar de serlo, por causa de un difunto!

—¡Ah! —contestó el desconocido.

—¿Pasó usted por Amate Redondo? De seguro conoció a don Celso, el dueño del almacén, yo le debo a él todo lo que tui. El me enseñó a trabajar mientras fui Perfecto Luna. Andaba yo en los cinco años, cuando ya le hacía los mandados. Con él me crie, porque fui huérfano de nacimiento. “¡A n d a l e, Perfecto, mira cómo se cepilla la madera! ¡Aquí quédate, Perfecto; ya sabes cuánto cuesta un cuartillo de maíz, aquí lo marcas en la registradora!” Porque don Celso es el único que tiene registradora en Amate Redondo. Es el único que lo ha trabajado, aunque digan que se roba los gramos en los kilos. Y así viví, trabajando, hasta que don Celso quiso hacer las mentadas accesorias.

Perfecto Luna guardó silencio. Recordó que hasta ese día había sido muy confiado. Don Celso le encargó que demoliera las casas que estaban atrás del almacén para hacer unas viviendas como las de México. Se vio otra vez con el azadón en la mano, tirando aquellos jacales. ¿Cuánto tiempo tardaría en hacer aquel trabajo? Vamos a decir un mes, y al cabo de ese mes todo quedó rasito y limpio. Hasta ese día también había sido alegre. ¿Qué le faltaba? Nada. Tenía buen trato y la estimación de sus amigos. Nadie le deseaba un mal. Fue un día 4 de abril, cuando don Celso le dijo: “Abre las zanjas para echar los cimientos”. Como a las doce del día, mientras comenzaba la zanja, encontró al muerto, era un muerto viejo, porque no quedaba de él sino los puros huesos. Le pareció volver a verlo relumbrando al sol, con los brazos puestos sobre las costillas. “Habrá tenido una muerte mala —se dijo aquel día—, porque no tiene cabeza. ¿Quién lo mataría? ¿Dónde estará su cabeza?”



—¡Fijese, señor, le faltaba la cabeza, seguro alguien lo degolló!

El desconocido no dijo una palabra.

—Lo malo, señor, es que cuando yo fui Perfecto Luna me gustaba ser maldoso. ¡Perfecto! —me gritó la señora de don Celso—, vente a comer.

Puse mi cobija en el hoyo del difunto y me fui a comer. Me acuerdo que mientras echaban las tortillas, yo en mis adentros me andaba riendo.

—¿De qué te ríes? —me preguntaron.

—Sólo yo lo sé.

Y sólo yo lo sabía. Después de comer envolví los huesitos en mi cobija y me los llevé a mi cuarto. “¡Vas a ver, muerto cabrón!”, le dije. Llegaron los días en que me vi haciendo los adobes... y Perfecto se volvió a ver revolviendo el lodo con las hierbas secas y silbando.

—¡Miren a éste, qué gusto trae, ojalá y así trabajaran todos! —decía don Celso.

—Y era verdad, porque mientras fui Perfecto Luna, cualquier cosa me gustaba y todo me ponía contento. Me acuerdo que estaba yo envolviendo mi cigarro de hoja, cuando se me vino la idea al pensamiento. Me fui hasta mi cuarto, y saqué el hueso del dedo de un pie, y lo enterré en un adobe que había yo puesto a secar al sol. “Ya que te hicieron el favor de enterrarte separado, yo te lo voy a hacer completo”, le dije. Le puse una marca al adobe, para saber que allí estaba un pedazo de su tumba. Luego me traje una costilla y la metí en otro adobe con su señal, y así, hasta que me acabé los huesitos.

—Oiga, don Celso, ¿qué le pasa a un muerto despedazado?

—Pues se vuelve loco, muchacho, buscando sus pedacitos.

—¡Ja ja ja! —, y me fui muy contento a ver mis tumbitas. ¡Lo que es ser muchacho y ser alegre, señor!

Dijo Perfecto Luna sentándose en el suelo y buscando con los ojos a su nuevo amigo, que indiferente seguía por allí sin hacerle caso. Con tristeza pensó que a nadie le importaba que él, Perfecto Luna, hubiera sido alegre, y que por causa de su alegría tuviera que dejar de ser él mismo. Recordó cómo empezó a construir las accesorias: cuidadosamente repartió los

adobes con los huesos en los muros de las viviendas; no quedó ni un lugar de la vecindad en donde no estuviera enterrado “el sin cabeza”. Y él, gozoso, seguía abriendo las ventanas, techando, haciendo las puertas, mientras silbaba y se reía a solas del gusto.

—¡Mira, Perfecto, quedaron bonitas. Ponles su lambrín azul!

—Y eché el azul más vivo, señor, para alegrar el sepulcro encalado.

Y se volvió a reír a pesar suyo. “¡Ojalá y se vengan a vivir los Juárez, y que en la noche “el sin cabeza” los jale de las patas!”, se había dicho.

Cuando las accesorias estuvieron terminadas, don Celso le encargó que las cuidara; no fuera a ser que los mocosos se metieran y rayaran las paredes. Olía a nuevo: a cal y a mezcla. Las paredes y los ladrillos del suelo todavía estaban húmedos; en todos los cuartos había la presencia de lo limpio, lo no tocado por el hombre. Perfecto Luna agarró sus camisas, su petate, su cobija, y se instaló en uno de los cuartos. Estaba cansado, se quitó los huaraches, se tendió en su petate, y por la ventana sin puertas miró la noche. El cielo estaba tranquilo y claro. Desde su lugar alcanzaba a ver dos estrellas brillantes. Entrecerró los ojos. Quién le hubiera dicho que él solito iba a hacer todo aquel trabajo. Abrió los ojos y miró regocijado su obra: recorrió el techo, las paredes, la puerta, llegó otra vez hasta la ventana. Abajo de ella una saliente pequeña marcaba una de las tumbas “del sin cabeza”. Se echó a reír y se le cuajó la risa. Los labios se le quedaron tiesos, y el cuarto se volvió tan oscuro que perdió de vista la ventana. ¿Quién oscureció la noche? Buscó la vela que había dejado junto al petate. Estiró el brazo y sintió que se le había hecho muy corto; en cambio el cuarto había crecido enormemente, y la maldita vela quedaba fuera de su alcance. Se resignó a la oscuridad. Abrió mucho los ojos tratando de ver algo, pero la oscuridad se hacía más y más densa. “Creo que aquí espantan.” Y se quedó quieto. De pronto vio brillar la marca que él había puesto en el adobe. “¡Es el sin cabeza!” Su corazón empezó a golpear con tal fuerza que le pareció que iba dentro del río muy crecido. Sintió que se quedaba sordo. No le quedaba sino esperar que amaneciera. Pero la noche se alargó en muchas noches. Cuando rayó el día, vio que su petate estaba húmedo de sudor.

—¿Qué te pasa?, Perfecto, andas muy desencajado.

No supo qué contestar. Apenas si probó su café, pensando que tenía que oscurecer. Con tristeza se sentó en el patio de las accesorias a ver cómo pegaba el sol en los tejados.

—Ya se está acabando el día... —dijo con pesadumbre. Cambió su petate y sus tiliches al segundo cuarto. Volvió la noche, y él se acostó sin querer mirar por la ventana.

“Ahora no voy a mirar la noche.” Y apretó bien los ojos. Un ruido de alas recorría las paredes del cuarto. Giraban al tiempo que subían y bajaban por los muros. Le pasaron sobre la frente, sobre el cuerpo, y él se fue quedando helado. ¿Cuál sería el maldito hueso que hacía aquel ruido que no se oía? Y esa noche duró más que la anterior. Quería pensar

cómo contentar a aquel difunto, pero las alas corrían a tal velocidad que no le permitían formular su pensamiento. Al amanecer, sus rodillas estaban adoloridas y apenas si pudo levantarse.

—Agarraste frío, Perfecto —le dijeron, y él no pudo contar lo que le había sucedido aquella noche inmensa con aquellas alas frías. Se puso al sol, pero las rodillas seguían duras y heladas. No tuvo tiempo de calentarse, porque ese día el sol duró muy poco. Le pareció que apenas acababa de cantar el gallo del amanecer, cuando oyó a las gallinas acomodarse en sus palos para dormir. Desesperanzado trasladó su petate, su cobija y su vela al tercer cuarto.

—¡Muerto maldito!, quédate en sosiego y no me quites la paz, que yo nunca le hice daño a nadie.

Se enrolló en su tilma para no pasar los fríos, y cerró los ojos para no ver las sombras que lo envolvían. De una esquina del cuarto se desprendió un remolino de viento. Zumbaba con gran violencia y se le vino a pegar al oído izquierdo. Por allí entró a gran velocidad aturdiéndolo.

—Dime, ingrato difunto, ¿qué quieres que haga por ti? — Eso hubiera querido decir, pero las palabras se le quedaron embarradas en la lengua. Luego se la vendaron, como vendaron la pierna de Anselmo cuando le dieron los navajazos. Inmóvil, con la lengua ligada, sufrió aquel remolino que le acalabraba el cuerpo.

—Ya amaneció... —dijo con dificultad, cuando entró a la cocina a que le dieran su café caliente.

—¿Qué te pasa, muchacho? ¿Por qué hablas así? Parece que tienes amarrada la lengua.

Y Perfecto Luna agachó la cabeza y pensó que también ese día se iba a acabar muy pronto.

—Don Celso, ¿me deja dormir con "Alambritos"?

—A poco, muchacho. ¿Para qué lo quieres? ¿Te anda buscando el miedo?

Apenas acababa de agarrar a "Alambritos", cuando ya había caído la noche. Amarró al perro con un mecate largo a la aldaba de la puerta del cuarto siguiente, y se tendió en el petate. (Se estaba quedando flaco y se le había muerto la risa.) La oscuridad empezó a bajar del techo, como una espesa nube negra que lo quería aplastar. "¿Qué quieres que haga por tí, difunto? No puedo deshacer las accesorias para juntar de nuevo tus huesos." Acababa de pensar eso, cuando vio que "Alambritos" se venía arrastrando por el suelo, embarrado al piso como una calcomanía, y se quedaba junto a él. "Alambritos" empezó a aullar desde su nueva forma aplastada y plana como una hojita de papel. "Es cierto que andas aquí —pensó Perfecto Luna—. ¿Qué quieres? Yo te lo doy para que te vayas."

En ese momento la capa de sombras cayó sobre él como una cobija pesada, y lo dejó sin pensamiento. ¡Lo quería a él! Toda la noche estuvo allí debajo de aquella cobija negra.

—¡Mira, muchacho, tienes las narices aplastadas! —le dijeron al verlo salir del cuarto. Las piernas apenas lo sostenían.

—Don Celso, ¿cuánto dura una noche?

—Lo mismo que todas las noches.

Ya los días apenas eran una raya de luz entre dos inmensas noches. No tenía tiempo ni de ponerse y quitarse los hua-

raches. La ropa se le empezó a hacer vieja en el cuerpo. ¡Qué esperanzas que pudiera ir a recortarse el pelo o los bigotes! ¡Si apenas amanecía, ahí estaba ya la noche! No tenía tiempo ni de comer, y se fue quedando en los puros huesos. Recorrió la fila de cuartos hasta que los acabó. Y en todos hallaba la presencia del difunto, que lo quería sacar de su pellejo. Desde lejos, arrinconado en el patio de las accesorias, oía a Crisóforo tocar la armónica y cantar con sus amigos. De seguro estaban en la cantina. Eso lo sumía más en la tristeza, pues era el anuncio de que la noche estaba ahí esperándolo.

—¿Qué te pasa, muchacho? Si sigues así, no vas a tardar en entregar tu alma.

—¡Don Celso, déjeme que duerma en el almacén!

Así, "el sin cabeza" vagaría furioso por todos los cuartos sin hallarlo, pues él estaría durmiendo entre los manojos de canela y los costales de maíz.

—Andale, pero si es por miedo, allí no lo vas a perder.

Cambió su petate al almacén. Parecía que esa noche llegaba más tranquila. El almacén estaba animado. Los clientes bebían su última copa de tequila. Don Celso echaba sus cuentas. Oía a alcohol y a especias. Se sintió aliviado. Dieron las diez y Crisóforo Flores, su amigo, se echó el último trago.

—Ahí te veo mañana, si amanece, porque se te ha ido poniendo cara de difunto... — Y se fue muy tranquilo, con su sombrero ladeado.

Don Celso le dio las buenas noches. Perfecto Luna cerró las puertas del almacén, vio que estaban muy sebosas, luego echó la tranca transversal que iba de muro a muro. Se tendió en el mostrador y dejó la lámpara de gasolina ardiendo. Con luz "el sin cabeza" no se atrevería. Aspiró con deleite el olor de la manteca, revuelto con el del polvo de los frijoles, se sintió seguro, y se estiró. En la trastienda se produjo un ruido. Buscó la vela y los cerillos, los tenía en la bolsa de su camisa de manta. El ruido aumentó. Era más prudente no ir a ver qué sucedía. Un ruido similar acompañó al primero: algo caía, caía sin cesar, silbando dulcemente, era como si dos costales de maíz dejaran escapar el grano por un agujero.

—¡Ora sí, el canijo está destripando los costales! — Los silbidos se multiplicaron. Todos los costales se vaciaban a gran velocidad. La trastienda se iba llenando de maíz, estaba seguro de eso. Con precaución miró hacia allí: la puerta colmada de granos se desbordaba, y el maíz avanzaba por la tienda. Asombrado miró a su derredor. Estaba entre costales, arriba de la puerta de salida había tableros cargados de sacos de ayate. De pronto se perforó el primer costal y los granos cayeron sordos, en un chorro dorado, sobre el suelo. Luego se agujereó el segundo costal, luego el tercero, luego el cuarto. Luego la tienda entera llovía maíz de todas sus paredes. El lugar del mostrador se fue estrechando. Vio que la puerta de la calle que antes había atrancado cuidadosamente estaba siendo bloqueada, pues los costales de arriba también estaban agujereados. Se levantó como pudo y a zancadas, enterrándose en el grano hasta los muslos, llegó a la puerta. Con dificultad levantó la tranca, y logró, haciendo un gran esfuerzo, abrir una rendija, husmear la noche, y salir a la calle.

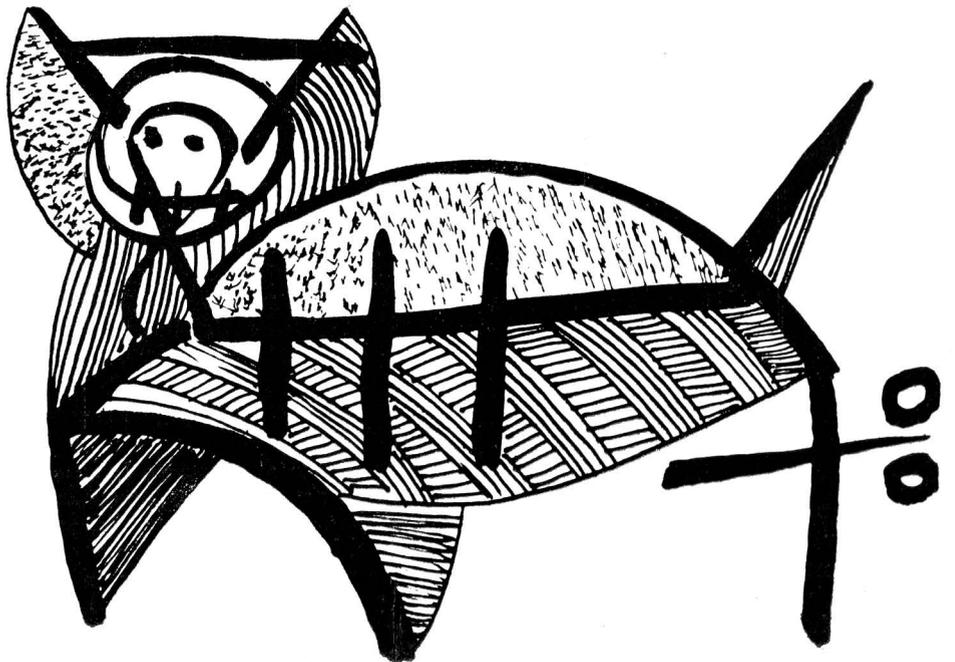
—A estas horas, señor, estaría allí sepultado en el maíz, y el maldito "sin cabeza" me tendría cogido de los pelos para toda la eternidad. Pero me le fui. Y me le fui no solamente de Amate Redondo sino de Perfecto Luna, porque cuando lo busque, ya no lo va a hallar, pues ahora soy Crisóforo Flores. ¡Lo que es tener un poco de presencia de ánimo! ¿Verdad, señor? Por eso le preguntaba si creía usted en los muertos, porque antes del "sin cabeza", tampoco yo creía.

—¡Ah! —contestó el desconocido desde muy abajo. Y con dificultad se fue enderezando.

—Le voy a ayudar a buscar, ya que le conté la triste historia de Perfecto Luna.

—¡Ya no —contestó el desconocido de pie, junto al narrador; éste apenas tuvo tiempo para ver el rostro sin rostro de su nuevo amigo, porque extrañamente el cuerpo del desconocido terminaba sobre los hombros.

—Se endemonió —dijo don Celso al día siguiente— me soltó todo el maíz y murió en medio de la huizachera. ¡Caray! ¡Y parecía tan buen muchacho el tal Perfecto Luna!



# SOBRE LA GUERRA: UNA CORRESPONDENCIA

## INEDITA ENTRE EINSTEIN Y FREUD

*En l'illustrazione italiana (Año 85, núm. 5 mayo de 1958), han aparecido en versión italiana estas dos cartas intercambiadas entre Albert Einstein y Sigmund Freud pocos meses antes de la subida de Hitler al poder. A pesar del tiempo transcurrido, el tema de esta correspondencia sigue siendo actual, y tal vez hoy más urgente aún que cuando estas líneas fueron escritas. Dos grandes hombres discuten sobre la guerra, y para hacerlo abandonan la elevada posición donde sus ciencias respectivas pueden haberlos colocado, para adoptar la postura de dos hombres sencillos angustiados por ese mismo problema que en sus días de sazónaba a muchos, y en los nuestros a todos. Y son dos personas amenazadas y esperanzadas, dos seres que no pueden ver sin dolor la suerte que tal vez espera a una humanidad de la que se sienten solidarios, y en la que tienen fe, las que nos hablan con una voz que es bien la nuestra, y que además, en este caso, es la de dos de nuestros grandes padres: los padres de la física y de la psicología modernas, que son acaso los aspectos más característicos de nuestra época, y desde luego sus dos armas más amenazadoras. Sus razones de esperar son diferentes, pero no opuestas, y su testimonio de los más preciosos, como también, en esta hora que tal vez no imaginaron tan sombría, de los más consoladores.*

—T. S.

*Caputh, cerca de Postdam, 30 de julio de 1932.*

**Q**UERIDO SEÑOR FREUD: Estoy muy contento de haber tenido oportunidad, gracias a la invitación de la Sociedad de las Naciones y de su Instituto internacional para la colaboración intelectual en París, de discutir en un libre intercambio de puntos de vista con una persona de mi agrado un problema libremente escogido, ocasión única para charlar con usted de la cuestión que, en el estado actual de las cosas, me parece la más importante para el mundo civil: ¿existe un medio de liberar a los hombres de la maldición de la guerra? La convicción de que, a través de los progresos de la técnica, tal cuestión se ha hecho de una importancia vital para la civilización humana, se ha abierto camino casi en todos, pero a pesar de ello los esfuerzos ardientes por resolverla siguen siendo fallidos en una proporción alarmante.

Yo creo que incluso entre los hombres que se ocupan prácticamente y profesionalmente de este problema, por cierta sensación de impotencia, existe un vivo deseo de consultar sobre su opinión al respecto a personas que a través de su habitual actividad científica, han adquirido una apreciable perspectiva de todos los problemas de la vida. En lo que me concierne personalmente, la orientación habitual de mi pensamiento no me abre ninguna ventana sobre las profundidades de la voluntad y del sentimiento humanos, de tal manera que en el intercambio de puntos de vista aquí propuesto yo casi no puedo hacer más que tratar de poner en su punto el planteamiento del problema

y escombrando el terreno de las soluciones más superficiales, proporcionarle la oportunidad de iluminar la cuestión desde el ángulo visual de su profunda conciencia de los impulsos vitales del hombre. Confío en que usted podrá indicar medios de educación capaces de eliminar de un modo no político, por decirlo así, ciertos obstáculos psicológicos que el profano en psicología puede, sí, imaginar, pero cuyas conexiones y cuya mutabilidad no sabe valorar.

Puesto que yo mismo soy un hombre libre de prejuicios nacionalistas, el lado exterior y organizativo del problema me parece fácil: los Estados crean una autoridad legislativa y judicial para el arreglo de todos los conflictos que puedan surgir entre ellos. Se comprometen a someterse a las leyes instauradas por las autoridades legislativas, a acudir a la Corte en todos los casos controvertidos, a conformarse incondicionalmente a sus decisiones y a llevar a cabo todas aquellas medidas que la Corte juzgue necesarias para traducir tales decisiones en realidades. Ya en este punto encuentro yo la primera dificultad. Una Corte es una institución humana, que puede estar tanto más inclinada a hacer accesibles a influjos extrajudiciales sus propias decisiones cuanto menor sea la potencia de que dispone para hacer aplicar las decisiones mismas. Es un dato de hecho que hay que tener en cuenta: justicia y potencia están indisolublemente coligadas, y las sentencias de un órgano judicial se acercan tanto más al ideal de justicia de la comunidad en cuyo nombre e interés se pronuncia el juicio, cuanto más grandes son los medios de poder que esta comunidad puede poner en juego para imponer la observancia de su ideal de justicia. Pero, por el momento, estamos muy lejos de poseer una organización supraestatal que se encuentre capacitada para proporcionar a su Corte una autoridad incontestable y para imponer una absoluta obediencia en la ejecución de sus decretos. Así se me presenta espontáneamente la primera comprobación: el camino de la seguridad internacional pasa a través de la renuncia incondicional de los Estados a una parte de su libertad de acción y, por ende, de su soberanía, y parece fuera de duda que no hay otro camino para alcanzar esta seguridad.

Una ojeada al constante fracaso de las tentativas sin duda bien intencionadas de los últimos decenios por alcanzar este objetivo, hace intuir claramente que están en juego poderosas fuerzas psicológicas que paralizan estos esfuerzos. Algunas de estas fuerzas actúan sin embozo. La voluntad de poder de la clase dirigente

de un Estado se opone a una limitación de sus derechos de soberanía. Esta "voluntad de poder político" es alimentada a menudo por una veleidad de poder de otra categoría que se manifiesta en el plano material económico. Con esto quiero referirme sobre todo a los grupos, que se encuentran en el interior de todo pueblo, pequeños pero resueltos y libres de todo escrúpulo, de aquellos hombres para quienes la guerra, fabricación y comercio de armas no constituyen sino una ocasión propicia para conseguir ventajas personales y extender su esfera de poder personal.

Esta simple comprobación representa sólo un primer paso hacia la comprensión del conjunto del problema. Surge inmediatamente la pregunta: ¿cómo es posible que una minoría logre someter a sus deseos a la masa del pueblo, que en una guerra sólo tiene que perder y de qué sufrir? (Cuando hablo de la masa del pueblo, no excluyo de ella a aquellos que, como militares de cualquier grado, han hecho de la guerra su profesión, en la convicción de servir a los más altos bienes de su pueblo y de que algunas veces la mejor defensa es el ataque.) Aquí la respuesta más obvia parece ser: la minoría que está alternativamente en el poder tiene en sus manos ante todo la escuela, la prensa y lo más a menudo también las organizaciones religiosas. A través de estos medios domina y dirige los sentimientos de la gran masa y hace de ésta su propio abúlico instrumento.

Pero tampoco esta respuesta agota el conjunto de la situación, pues se presenta la cuestión: ¿cómo es posible que la masa se deje, con estos medios, inflamar hasta el frenesí y el sacrificio de sí misma? La respuesta sólo puede ser la siguiente: existe en el hombre una necesidad de odio y de destrucción. Esta tendencia, en tiempos normales, es sólo latente, y sale a luz en momentos excepcionales; pero puede ser con relativa facilidad despertada y elevada a psicosis de masa. Aquí parece esconderse el problema más íntimo de todo el nefasto complejo de influencias. Este es el punto que sólo el gran entendedor de los instintos humanos puede esclarecer.

Esto conduce a una última cuestión: ¿existe una posibilidad de enderezar el desarrollo psíquico de los hombres de modo que se los haga capaces de resistir a las psicosis de odio y de destrucción? Y no pienso sólo en la llamada gente inculta. La experiencia de la vida me ha enseñado que precisamente son más bien los llamados "intelectuales" los que sucumben más fácilmente a las sugerencias colectivas, porque éstos no suelen abreviar directamente en la vida vívida, pero en cambio se dejan coger del modo más cómodo y completo en el lazo del papel impreso.

Para concluir, añadiré que he hablado hasta ahora sólo de la guerra entre Estados, es decir de los llamados conflictos internacionales. Me doy cuenta de que la agresividad humana se manifiesta también en otras formas y en otras condiciones (por ejemplo la guerra civil, en otro tiempo por causas religiosas, hoy por causas sociales, persecuciones de minorías nacionales). Pero he puesto en evidencia, a sabiendas, la forma más representativa y más nefasta, por ser la más desenfrenada, de conflicto entre comunidades humanas, porque tal vez es la que sirve mejor para demostrar cómo se pueden evitar los conflictos armados.

No ignoro que en sus escritos usted ha contestado ya, en parte directamente, en parte indirectamente, a todas las cuestiones conectadas con el urgente problema que nos interesa. Pero será cosa de gran utilidad si usted presenta el problema de la pacificación del mundo a la luz de sus nuevos conocimientos científicos, ya que semejante presentación podrá ser el punto de partida de fecundas fatigas.

Con la máxima cordialidad le saluda su

A. EINSTEIN

Viena, septiembre de 1932.

QUERIDO SEÑOR EINSTEIN: Cuando supe que usted tenía la intención de proponerme un intercambio de puntos de vista sobre un tema que le interesa y que le parece además digno del interés de los demás, consentí de buen grado. Esperaba que escogiera usted un problema en los confines de las posibilidades actuales de conocimiento, hacia el cual cada uno de nosotros, el físico como el psicólogo, pudiese acercarse siguiendo su propio camino, de manera que nos encontrásemos en el mismo terreno partiendo de direcciones diversas. Usted me ha sorprendido pues al preguntarme qué puede hacerse para liberar al hombre de la amenaza de la guerra. Al principio me quedé espantado bajo la impresión de mi (iba a decir: de nuestra) incompetencia, ya que me parecía tratarse de una tarea práctica que incumbía a los hombres de Estado. Pero después comprendí que usted no ha planteado el problema en su calidad de hombre de ciencia y de físico, sino como un filántropo que se había adherido al llamamiento de la Sociedad de las Naciones, del mismo modo que el explorador polar Fridtjof Nansen se había impuesto la tarea de proporcionar ayuda a las víctimas hambrientas y sin patria de la guerra mundial. Recordé sin embargo que no se me había pedido formular propuestas prácticas, sino que debía indicar únicamente cómo se presenta a una observación psicológica el problema de prevenir la guerra.

Pero también a este respecto usted ha dicho en su escrito las cosas esenciales. De este modo me ha quitado el viento de las velas, pero yo navego de buen grado en su estela y me contento con confirmar todo lo que ha sido expuesto por usted, ilustrándolo más ampliamente sobre la base de lo que sé o creo saber.

Usted toma como punto de partida la relación entre justicia y poder. Este es ciertamente el arranque justo para nuestra indagación. ¿Me es lícito sustituir la palabra "poder" por otra más cruda y dura: "violencia"? Justicia y violencia son hoy para nosotros antitéticas. Es fácil demostrar que la una proviene de la otra, y si volvemos a los primeros principios y observamos bien cómo sucedió esto por primera vez, la solución del problema nos salta a la vista sin esfuerzo. Pero perdóneme si en lo que sigue cuento cosas generalmente observadas y aceptadas, como si fuesen una novedad; las circunstancias me obligan a hacerlo.

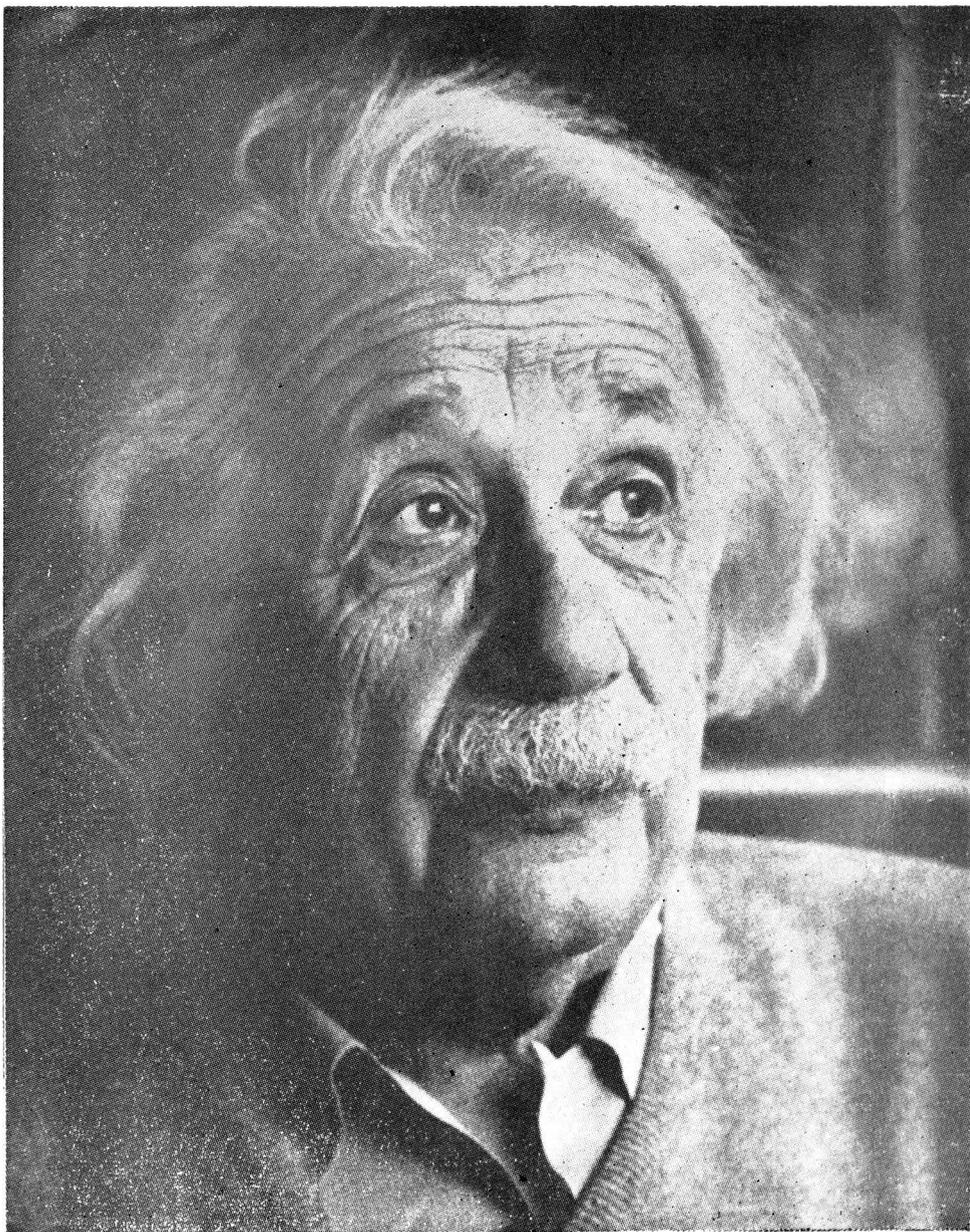
Los conflictos de intereses entre los hombres son pues decididos por regla general mediante el empleo de la violencia. Así sucede en todo el reino animal, del cual el hombre no debería excluirse; para el hombre, sin embargo, se añaden a éstos conflictos de opiniones, que alcanzan hasta las supremas alturas de la

abstracción y parecen exigir una técnica diferente de decisión. Pero ésta es una complicación ulterior. Inicialmente, en una pequeña horda de hombres, era la fuerza muscular la que decidía a quién debería pertenecer una cosa o la voluntad de quién se debería seguir. La fuerza muscular pronto es aumentada y sustituida por el uso de las armas; vence quien tiene las mejores armas o quien mejor sabe manejarlas. Con la introducción de las armas la superioridad intelectual empieza ya a ocupar el lugar de la grosera fuerza muscular; la meta final de la lucha sigue siendo la misma: una de las partes debe ser obligada, mediante los daños que le son infligidos y la parálisis de sus fuerzas, a abandonar sus pretensiones o la resistencia a las pretensiones ajenas. Esto se obtiene de modo duradero cuando la violencia elimina para siempre al adversario, es decir cuando lo mata. Hay así dos ventajas: que el adversario no puede reanudar su posición, y que su suerte desalienta a los demás para seguir su ejemplo. Además la muerte del enemigo satisface una inclinación instintiva que será mencionada más abajo.

A la idea de la muerte puede oponerse la consideración de que el enemigo podría ser utilizado para servicios útiles si se le deja la vida después de haberlo atemorizado. Entonces la violencia se contenta con someterlo en lugar de matarlo. Es el principio de la clemencia hacia el enemigo, pero el vencedor debe ahora

tener en cuenta el insidioso deseo de venganza del vencido, y renuncia por tanto a un poco de su propia seguridad.

Esta es pues la situación originaria, el dominio del poder superior, de la violencia brutal y sostenida por la inteligencia. Sabemos que este régimen se ha modificado en el curso del progreso, y que se encontró un camino para pasar de la violencia a la justicia: pero ¿cuál? Sólo uno, a mi parecer. Este pasaba a través del hecho de que la mayor fuerza del hombre podía ser contrarrestada por la reunión de varios débiles. "*L'union fait la force*". La violencia es quebrantada por la unión, la fuerza de los débiles representa ahora el derecho en contraste con la violencia del individuo singular. Vemos así que el derecho es la fuerza de una comunidad. Sigue siendo aún violencia, dispuesta a volverse contra todo individuo que se le oponga, opera con los mismos medios, persigue los mismos fines; la diferencia está en verdad únicamente en el hecho de que no es ya la violencia de un individuo singular la que se hace valer, sino la de la comunidad. Pero para que se cumpla este paso de la violencia a un nuevo derecho se necesita que una condición psicológica sea satisfecha. La unión de los más debe ser estable y duradera. Si se formase únicamente con el fin de luchar contra un prepotente y se deshiciese después de haberlo sometido, no se habría concluido nada. El primer llegado que se creyese más fuerte inten-



Albert Einstein— "soy un hombre libre de prejuicios"

taria de nuevo imponer su propio dominio con la violencia y el juego se repetiría hasta el infinito. La comunidad debe mantenerse, organizarse, crear reglamentos que prevengan las temidas revueltas, instituir órganos que velen por la observancia de los reglamentos (leyes) y cuiden de la ejecución de las medidas de fuerza legal. En el reconocimiento de semejante comunidad de intereses se crean entre los componentes de un grupo unitario de hombres vínculos de afecto, sentimientos de solidaridad, en los cuales reside su verdadera fuerza.

Creo de esta manera haber indicado todos los elementos esenciales: la superación de la violencia mediante la transferencia del poder a una unidad más grande, que mantendrá juntos a sus miembros por medio de lazos sentimentales. Fuera de esto no hay más que extensiones y repeticiones. La situación es simple mientras la comunidad consiste sólo en cierto número de individuos de igual fuerza. Las leyes de esta asociación establecen ahora en qué medida el individuo singular debe renunciar a la libertad personal de emplear su propia fuerza como violencia, para hacer posible una segura convivencia. Pero una situación tan tranquila es concebible sólo teóricamente. En realidad las cosas se complican por el hecho de que la comunidad comprende desde el principio elementos de diferente poder, hombres y mujeres, genitores e hijos, y bien pronto, a consecuencia de guerras y opresiones, vencedores y vencidos, que se transforman en amos y esclavos. La justicia de la comunidad se hace entonces expresión de las relaciones de poder desiguales en su seno, las leyes son hechas por y para los dominadores y sólo conceden pocos derechos a los oprimidos.

Desde este momento hay en la comunidad dos fuentes de inestabilidad jurídica, pero también de progreso de la justicia. En primer lugar, las tentativas de algunos de los dominadores de elevarse por encima de las limitaciones válidas para todos, de retroceder por lo tanto del dominio de la justicia al dominio de la violencia; en segundo lugar, los constantes esfuerzos de los oprimidos por procurarse mayor poder y hacer reconocer legalmente estas modificaciones, es decir, contrariamente a lo anterior, de avanzar desde un derecho desigual hasta un derecho igual para todos. Esta última corriente se hará particularmente importante cuando en el interior de la comunidad se manifiesten verdaderamente cambios de posición en las relaciones de poder, como puede suceder a consecuencia de diferentes motivos históricos. El derecho puede adaptarse poco a poco a las nuevas relaciones de poder, o bien, como sucede más a menudo, la clase dirigente no está dispuesta a tener en cuenta esta modificación, y se llega al levantamiento, guerra civil, y por ende a la suspensión momentánea de la legalidad, y a nuevas pruebas de fuerza sobre la base de cuyo resultado se instaura un nuevo orden jurídico. Hay además otra fuente de la modificación del derecho, que se manifiesta sólo en forma pacífica, y es la transformación cultural de los miembros de la comunidad, pero esta forma parte de un conjunto de cosas que sólo puede tomarse en cuenta más adelante.

Vemos pues que ni siquiera en el interior de una comunidad se ha podido evitar la violenta liquidación de los conflictos de intereses. Pero las necesidades

y las comunidades que se forman por la convivencia en el mismo suelo son propicias a un rápido fin de semejantes luchas y la probabilidad de soluciones pacíficas, en tales condiciones, aumenta constantemente. Una ojeada a la historia de la humanidad nos muestra sin embargo una interminable serie de conflictos entre una comunidad y otra u otras, entre mayores y menores unidades, territorios cívicos, regiones, tribus, pueblos, Estados, conflictos que casi siempre se deciden mediante la prueba de fuerza de la guerra. Estas guerras se resuelven o en la espoliación o en la total sumisión y conquista de una de las partes. No es posible juzgar con un criterio único las guerras de conquista. Algunas, como las de los mongoles y los turcos, han causado sólo desastres, otras por el contrario han contribuido a transformar la violencia en justicia, en cuanto han creado unidades más grandes, en el seno de las cuales la posibilidad de empleo de la fuerza estaba ahora limitada y los conflictos eran allanados por un nuevo orden legal. Así, las conquistas de los romanos dieron a los países mediterráneos la preciosa *pax romana*. La ambición de engrandecimiento de los reyes franceses creó una Francia políticamente unida y floreciente. Aunque pueda parecer paradójico, se debe confesar que la guerra no sería por lo tanto un medio tan poco apropiado para la instauración de la augurada paz "perpetua", puesto que es capaz de crear esas grandes unidades dentro de las cuales un fuerte poder central hace imposibles nuevas guerras. Pero en realidad no sirve de nada, porque los resultados de la conquista no son, por lo regular, duraderos; las unidades de nueva creación se derrumban de nuevo, en su mayor parte a consecuencia de la insuficiente cohesión de las partes unidas de manera forzada. Además, la conquista no ha podido crear hasta ahora más que uniones parciales, aun cuando sean de grandes proporciones, cuyos conflictos provocan más que nunca la solución violenta. Así, se tuvo como consecuencia de todos estos esfuerzos bélicos que la humanidad sustituyó las numerosas, o más bien incesantes pequeñas guerras, por grandes guerras raras, pero tanto más devastadoras.

Aplicando esta experiencia a la situación de nuestros días, se obtiene el mismo resultado al que usted llegó por un camino más corto. Una prevención segura de la guerra sólo es posible si los hombres se unen para la instauración de un poder central encargado de arbitrar todos los conflictos de intereses. Aquí se combinan evidentemente dos condiciones: que se cree una suprema instancia de este tipo, y que se le confiera el poder necesario. Una sola de las dos no serviría. Ahora la Sociedad de las Naciones es considerada como la instancia arbitral, pero la otra condición no se ha llenado; la Sociedad de las Naciones no tiene un poder propio y puede obtenerlo únicamente si los miembros de la nueva unión, los Estados particulares, se lo ceden. Pero a este respecto por el momento las perspectivas son poco favorables.

No se comprendería en absoluto la institución de la Liga de las Naciones si no se supiese que representa una tentativa como se han hecho pocas en la historia de la humanidad, y tal vez nunca antes en tal medida. Es la tentativa de adjudicar mediante el llamamiento a determinadas imposiciones ideales la autoridad, es decir el influjo coactivo, que de costumbre

es lo propio de la fuerza. Hemos visto que para mantener junta a una comunidad concurren dos cosas: la constitución de la fuerza y los vínculos sentimentales (técnicamente llamados identificaciones) de sus miembros. Si llega a faltar un motivo, puede suceder que el otro mantenga en pie a la comunidad. Los factores ideales, naturalmente, sólo tienen una verdadera importancia si son expresión de solidaridades esenciales de los miembros. Hay que ver pues hasta qué punto son fuertes. La historia enseña que en la práctica han ejercido su efecto. Por ejemplo la idea panhelénica, la conciencia de ser algo mejor que los bárbaros, que encontró una expresión tan fuerte en las anficionías, en los oráculos y en los juegos olímpicos, era bastante fuerte para mitigar las reglas de la guerra entre griegos, pero obviamente no bastaba para prevenir conflictos armados entre los elementos destacados del pueblo griego, y ni siquiera para impedir que una ciudad o una federación de ciudades se aliara al enemigo persa para dañar a una ciudad rival. Tampoco tuvo más éxito el sentimiento de solidaridad cristiana, que sin embargo era más bien poderoso, para impedir en la época del Renacimiento que pequeños y grandes Estados, en las guerras que los oponían unos a otros, recurriesen a la ayuda del sultán. Ni tampoco hay en nuestro tiempo una idea a la que se pueda atribuir una autoridad tan cohesiva. Es claro hasta ahora que los ideales nacionales que hoy dominan a los pueblos tienden a producir el efecto opuesto. Hay algunos que predicán que sólo el general triunfo de las concepciones bolcheviques podrá poner término a las guerras, pero de tal objetivo estamos hoy, en todo caso, muy lejos, y tal vez sólo pudiera alcanzarse tras de espantosas guerras civiles. Aparece pues que la tentativa de sustituir el poder efectivo por el poder de las ideas está todavía hoy condenada al fracaso. Se harían mal las propias cuentas si no se tuviese presente que el derecho fue originariamente fuerza brutal y todavía hoy no puede prescindir del apoyo de la fuerza.

Puedo pasar ahora a comentar otra de sus proposiciones. Usted se maravilla de que sea tan fácil entusiasmar a los hombres para la guerra, y sospecha que actúa en ellos alguna cosa, un impulso hacia el odio y la destrucción, que secunda esta instigación. Una vez más, no puedo sino estar de acuerdo con usted. Creemos en la existencia de semejante impulso, y nos hemos esforzado precisamente estos últimos años en estudiar sus manifestaciones. Pero permítaseme a este respecto exponer una parte de la teoría de los impulsos a la que hemos llegado, con el psicoanálisis, después de muchas vacilaciones y tentativas. Consideramos que los impulsos del hombre son sólo de dos géneros, es decir aquellos que tienden a conservar y unir (los llamamos eróticos, precisamente en el sentido del Eros en el *Símposio* de Platón, o sexuales con voluntaria extensión del concepto popular de sexualidad), y aquellos que quieren destruir y matar: estos últimos los comprendemos bajo la clasificación de instinto de agresión o de destrucción. En realidad, como ve usted, ésta no es sino la transposición teórica del conocido contraste entre amor y odio, que tal vez mantiene con la polaridad de atracción y repulsión una relación de origen que sostiene una parte en el campo que le interesa. Ahora bien, no debemos empeñarnos apresura-

damente en valoraciones de bien o de mal. Cada uno de estos impulsos es tan imprescindible como el otro, y de la acción concomitante y opuesta de ambos resultan los fenómenos de la vida. Pero parece que casi nunca un impulso de un género pueda actuar aisladamente; va siempre unido a cierta dosis de la otra parte, de manera que forma lo que nosotros llamamos una liga, que modifica su objetivo y en ciertos casos sólo ella hace posible su logro. Así por ejemplo el instinto de conservación es ciertamente de naturaleza erótica, pero cabalmente debe poder disponer de la agresión para realizar su propósito. Igualmente el impulso amoroso dirigido a un objeto determinado necesita un añadido de instinto de presa si quiere entrar en posesión de su objeto. La dificultad de aislar los dos géneros de impulsos en sus manifestaciones, precisamente, nos ha impedido así durante mucho tiempo reconocerlos.

Si tiene la paciencia de seguirme todavía un poco, verá que las acciones humanas dejan entrever también una complicación de otro género. Es rarísimo que la acción sea obra de un solo impulso instintivo, que en sí y por sí debe estar ya compuesto de Eros y destrucción. Por lo regular deben combinarse diversos motivos de igual estructura para hacer posible la acción. Uno de sus compañeros de disciplina lo sabía ya; me refiero al profesor G. Ch. Lichtemberg, que en los tiempos de mis estudios universitarios enseñaba física en Gottinga; pero tal vez como psicólogo valía todavía más que como físico. El inventó la rosa de los motivos, porque decía: "Los motivos por los que se hace una cosa podrían ser ordenados como los treinta y dos vientos y sus nombres formarse de modo análogo, por ejemplo: pan-pan-gloria, o bien gloria-gloria-pan."

Así pues, cuando los hombres son incitados a la guerra, puede responder en ellos, consintiendo, toda una serie de motivos, nobles y bajos, de algunos de los cuales se habla en voz alta, mientras que otros se callan. No tenemos posibilidad de ponerlos todos al desnudo. El placer de destruir y de matar está sin duda entre ellos; innumerables atrocidades de la historia y de la vida cotidiana confirman su existencia y su fuerza. La amalgama de estas tendencias destructivas con otras eróticas facilita natural-

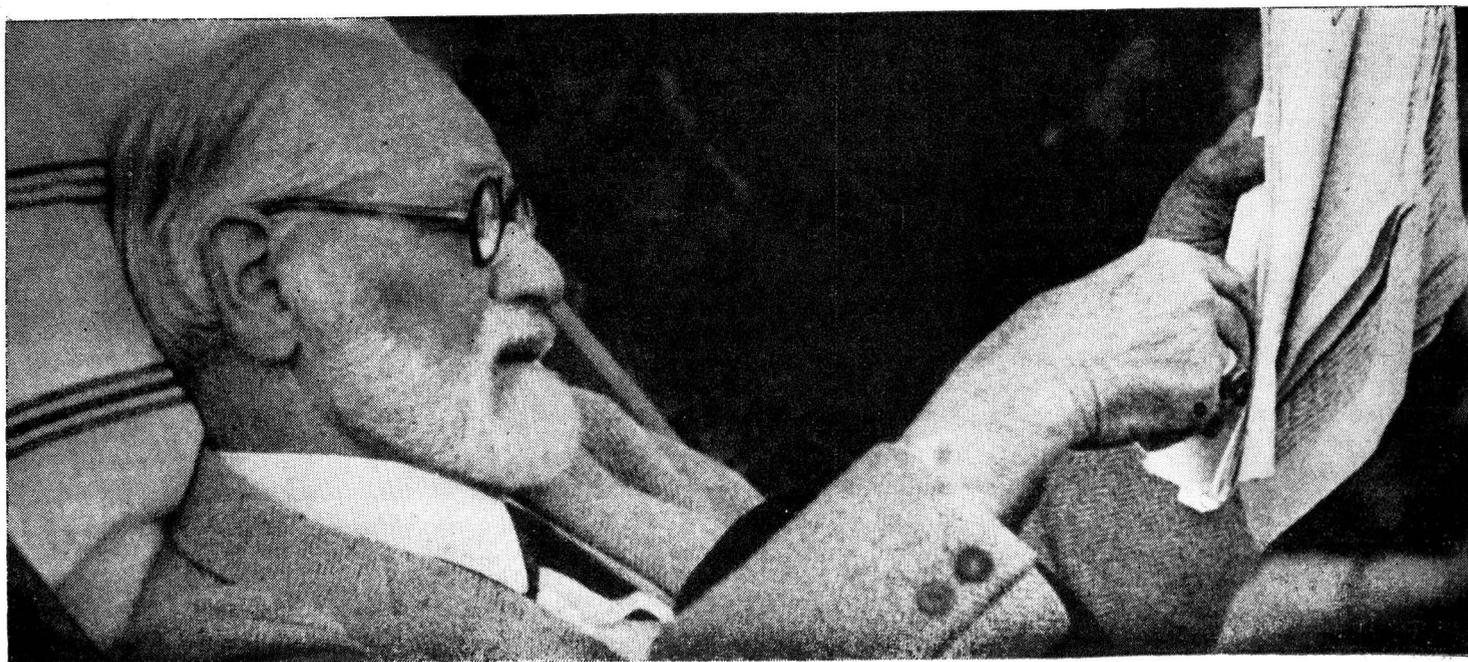
mente su satisfacción. A menudo, cuando oímos hablar de las atrocidades de la historia, tenemos la impresión de que los motivos ideales de la historia, sólo han servido de pretexto a deseos destructivos, u otras veces, por ejemplo ante los horrores de la Inquisición, nos parece que los motivos ideales se hubiesen presentado en el primer plano en la conciencia, pero que los destructivos les hubiesen prestado un refuerzo inconsciente. Ambas cosas son posibles.

Tengo escrúpulos de abusar de su interés, que se dirige hacia la manera de prevenir la guerra y no hacia nuestras teorías. Quisiera sin embargo detenerme todavía un instante en nuestro instinto de destrucción, cuya notoriedad no se compara en modo alguno con su importancia. Después de muchas meditaciones, hemos llegado efectivamente a la concepción de que este impulso actúa en el interior de todo ser vivo y tiene tendencia a conducirlo a la exterminación, a retrotraer la vida a la condición de la materia inanimada. Merecería seriamente el nombre de impulso de muerte, mientras que los impulsos eróticos representan el ímpetu vital. El impulso de muerte se hace instinto de destrucción, cuando, con la ayuda de órganos especiales, se vuelve hacia el exterior, contra los objetos. Se puede decir que el ser vivo preserva su propia vida destruyendo la ajena. Cierta dosis de impulso de muerte permanece sin embargo activa en el interior del ser vivo, y hemos intentado demostrar la derivación de toda una serie de fenómenos normales y patológicos precisamente a partir de esta compenetración del instinto de destrucción. Incluso hemos cometido la herejía de explicar la formación de nuestra conciencia por esta vuelta de la agresión hacia el interior. Se notará que no carece de riesgos, por lo tanto, el hecho de que este proceso pueda llevarse a cabo en medida demasiado fuerte, y esto es más bien completamente malsano; mientras que el volverse de estas fuerzas instintivas hacia la destrucción en el mundo externo proporciona al ser humano un desahogo que debería serle benéfico. Esto debería servir como excusa biológica a todas las tendencias odiosas y peligrosas contra las que luchamos. Se debe reconocer que están más cerca de la naturaleza que nuestra resistencia contra ellas, para la cual tenemos todavía que encon-

trar una explicación. Tal vez usted tenga la impresión de que nuestras teorías forman una especie de mitología, que en este caso no tiene ni siquiera el mérito de ser divertida. ¿Pero acaso toda ciencia natural no desemboca en una especie semejante de mitología? ¿No les sucede esto hoy día incluso a ustedes, los físicos?

De lo que precede deducimos, para nuestros fines inmediatos, que es una empresa casi desesperada querer suprimir las tendencias agresivas de los hombres. Se pretende que en algunas felices regiones de la tierra, donde la naturaleza pone a disposición del hombre, con la máxima abundancia, todo lo que pueda necesitar, hay pueblos cuya existencia transcurre en plena mansedumbre, y que desconocen la coerción y la agresión. Yo me resisto a creerlo, y agradecería mucho mayores informes sobre esa afortunada gente. También los bolcheviques esperan que podrán hacer desaparecer la agresión humana, garantizando la satisfacción de las necesidades materiales y estableciendo por otra parte la igualdad entre los que participan en la comunidad. Pero yo creo que esto es ilusión. Por el momento están armados hasta los dientes y mantienen unidos a sus adeptos sobre todo mediante el odio contra el mundo externo. No se trata, como usted mismo hace ver, de eliminar totalmente la tendencia humana hacia la agresión; se puede intentar ofrecerle derivados suficientes para que no tenga que encontrar su desahogo en la guerra.

Partiendo de nuestra mitológica teoría de los impulsos, nos es fácil encontrar una fórmula que indirectamente abre un camino a la lucha contra la guerra. Si la inclinación hacia la guerra es un desahogo del instinto de destrucción, es lógico recurrir contra ésta al antagonista de este instinto, el impulso erótico. Todo lo que sirve para crear vínculos de sentimiento entre los hombres debe tener eficacia contra la guerra. Estos vínculos pueden ser de diversos géneros. Ante todo relaciones como hacia un objeto de amor, aunque sea sin fines sexuales. El psicoanálisis no tiene que avergonzarse de hablar, en este caso, de amor, puesto que la religión enseña lo mismo: Ama a tu prójimo como a ti mismo. Esto es fácil de pedir, pero difícil de hacer. El otro género de vínculo sentimental se obtiene mediante la identificación en el sentido antes indicado.



Sigmund Freud— "El psicoanálisis no tiene que avergonzarse de hablar, en este caso, de amor"

Todo lo que produce comuniones importantes entre los hombres suscita tales sentimientos de solidaridad, o identificaciones. Sobre ellos se basa en buena parte el desarrollo de la sociedad humana.

De una lamentación de usted sobre el abuso de la autoridad saco una segunda indicación para la lucha indirecta contra la inclinación hacia la guerra. Es un aspecto de la desigualdad congénita e insuprimible de los hombres el hecho de que éstos se subdividan en jefes y dependientes. Estos últimos son la inmensa mayoría, y necesitan una autoridad que tome decisiones por ellos y a la cual someterse lo más a menudo incondicionalmente. Se puede añadir a este respecto que habría que preocuparse más que en el pasado de educar a una aristocracia de hombres capaces de pensar con la cabeza, e inaccesibles al miedo en su lucha por la verdad, a la que debería corresponder la dirección de las masas serviles. No es necesario buscar pruebas de que las usurpaciones de los poderes estatales y el veto de la Iglesia a la libertad de pensamiento no son propicios para la creación de tal aristocracia. La condición ideal sería naturalmente una comunidad de hombres que hubieran sometido su vida instintiva a la dictadura de la razón. No se necesitaría menos para hacer nacer una unión tan perfecta y resistente de los hombres, incluso renunciando a los vínculos de afecto entre éstos. Pero según toda verosimilitud ésta es una esperanza utópica. Los otros caminos hacia una prevención indirecta de la guerra son ciertamente más fáciles de recorrer, pero no prometen un éxito rápido. Es triste tener que pensar en molinos que muelen tan despacio que se podría morir de hambre antes de recibir su harina.

Como usted ve, no se va muy lejos cuando se llama a consulta sobre asuntos prácticos urgentes a un teórico extraño a las cosas del mundo. Es mejor esforzarse en cada caso particular por afrontar el peligro con los medios que están al alcance de la mano. Quisiera sin embargo tratar aún de una cuestión que no está planteada en su escrito y que me interesa particularmente. ¿Por qué nos indignamos tanto contra la guerra, usted y yo y tantos otros, por qué no la aceptamos como una más de las muchas situaciones penosas de emergencia de la vida? Aparece, en todo caso, conforme con la naturaleza, biológicamente bien motivada, prácticamente casi inevitable. No se alarme por mi manera de plantear el problema. Al final de una indagación es lícito tal vez ostentar una máscara de superioridad de la que en verdad no se dispone. La respuesta será que la guerra es inaceptable porque cada hombre tiene derecho a su propia vida, porque la guerra aniquila existencias humanas ricas de esperanza, pone a los hombres individuales en situaciones deshonrosas, los obliga a matar a otros contra su propia voluntad, destruye preciosos valores materiales producto del trabajo humano, y así sucesivamente. Se puede añadir que la guerra en su forma actual no ofrece ya ninguna oportunidad de realizar el antiguo ideal heroico, y que en una guerra futura, como consecuencia del perfeccionamiento de los medios de destrucción, significaría el exterminio de uno o tal vez de ambos adversarios. Todo esto es verdad y parece tan incontestable que lo único asombroso es que la idea de guerrear no haya sido todavía repudiada por acuerdo general de la humanidad.

Se puede en efecto discutir sobre algunos de estos puntos. Es problemático que la comunidad no deba tener también un derecho sobre la vida del individuo; no se pueden condenar en la misma medida todos los géneros de guerra; mientras haya Estados y naciones dispuestos a aniquilar a otros sin escrúpulos, estos otros deben estar armados para la guerra. Pero pasaremos rápidamente sobre todas estas cosas, puesto que no caben en el tema que usted me ha invitado a discutir. Apunto a otra cosa. Creo que el motivo principal por el que nos indignamos contra la guerra es que no podemos dejar de hacerlo. Somos pacifistas porque debemos serlo por razones orgánicas. Entonces se nos hace fácil justificar con argumentos nuestra actitud.

Esto exige sin embargo una explicación. He aquí cómo lo entiendo yo: desde tiempos inmemoriales se prolonga a través de las generaciones de los hombres el proceso del desarrollo cultural. (Ya sé que otros prefieren llamarlo civilización.) A este proceso debemos las mejores cualidades que hemos alcanzado hoy y una buena parte de los defectos de que sufrimos. Sus causas y sus principios son oscuros, su éxito incierto, algunos de sus caracteres fácilmente individualizables. Tal vez lleve a la extinción del género humano, puesto que daña en más de una manera la función sexual, y ya hoy las razas incultas y los estratos atrasados de la población se multiplican más rápidamente que aquellos que están dotados de una civilidad más elevada. Tal vez este proceso puede parangonarse con la domesticación de ciertas familias de animales; sin duda trae consigo modificaciones fisiológicas; no se está familiarizado todavía con la idea de que el progreso de la civilización sea un proceso hasta tal punto orgánico.

Las modificaciones psíquicas que acompañan el proceso de civilización son evidentes e inequívocas. Consisten en una progresiva desviación de las tendencias

instintivas y limitaciones de los estímulos instintivos. Sensaciones que eran voluptuosas para nuestros progenitores se han hecho para nosotros indiferentes o acaso insoportables; no carece de motivos orgánicos el hecho de que nuestras exigencias ideales en materia de ética y de estética hayan cambiado. Entre las características psicológicas de la civilización, dos parecen las más importantes: el reforzamiento del intelecto, que empieza a dominar sobre la vida instintiva, y la inversión de la tendencia a la agresión, con todas sus consecuencias ventajosas y peligrosas.

Ahora bien, la guerra contrasta del modo más estridente con las actitudes psíquicas que el proceso de civilización nos impone. Por eso debemos indignarnos contra ella, simplemente porque no podemos ya soportarla. No se trata sólo de una aversión intelectual y afectiva, sino que para nosotros los pacifistas es una intolerancia constitucional, por decirlo así una intolerancia agrandada al máximo. Y aparece en verdad que las mortificaciones estéticas de la guerra no intervienen menos que sus atrocidades en nuestra rebelión.

¿Cuánto tendremos que esperar todavía a que también los otros se hagan pacifistas? No es posible decirlo, pero tal vez no es una esperanza utópica que el influjo de estos dos elementos, la actitud cultural y el miedo justificado a los efectos devastadores de un conflicto futuro, pongan fin en una época no lejana al uso de la guerra. Por qué caminos o rodeos, no podemos adivinarlo. Mientras tanto, podemos decirnos que todo lo que promueve el progreso de la civilización trabaja también contra la guerra.

Le saludo cordialmente y le ruego perdonarme si mis elucubraciones han defraudado sus esperanzas.

Suyo  
SIGMUND FREUD

## ANDANZAS DE MOCEDADES

(Viene de la página 2)

entrar en el escenario del mundo de puntillas y ser sorprendido justo en el medio cuando se levanta el telón, y en gesto torpe, de angustia, de azoro ante el mundo.

Si mi "idea" de la filosofía se hubiera realizado en una obra por entonces, en un libro bien escrito y mejor empastado, hubiera llevado este simple título: *¿Qué es la filosofía?*, y hubiera sido atribuido, de aparecer anónimo, a don José Ortega y Gasset.

La filosofía era teoría del mundo, actitud jovial, festiva, entusiasta, descubrimiento sensual e inteligente del mundo. Más tenía que ver con los hombres de mundo que con los curas, y se tendrá sin duda otra idea de la filosofía, si por vez primera se oye hablar de ella a un cura y no a una mujer hermosa. Era todo lo opuesto a un tema de claustro. La filosofía al declararse teoría del mundo tenía por fuerza que contagiarse de mundo, y convertirse en un signo de buena educación. Más cerca estaba de la filosofía el hombre de mundo que el hombre sin mundo.

Después, es cierto, cada quien se fue a su casa, los filósofos y los hombres de

mundo. Estos a sus salones, aquéllos a sus *cubiculos*. Los hombres de mundo terminaron en vendedores de casimires ingleses y los filósofos se convirtieron en profesores, pero en todos quedó una pequeña nostalgia de aquellos momentos festivos en que la filosofía y el mundo armonizaban amablemente en un remedo de ágora griega. De todo esto ya sólo queda el recuerdo. El existencialismo no logró "mundanizar" la filosofía, ya se cernían sobre ella los graves temas de la política, de la pedagogía de un pueblo, o empezaba a empollarse el *chistoso* concepto de la filosofía como filología y lectura de los catálogos de los *antiquariats*, de los *libros de viejo*.

La forma mundana de la filosofía hizo crisis. Vivió poco, aunque vivió bien. Hoy no es ya su forma vigente. El famoso tema del "mundo" es un asunto concluido, archivado por la filosofía. Estaba en Scheler, en Husserl, en Heidegger, en Jaspers y como resaca, lo recoge en sus lecciones Eugen Fink, con el sabor que a un asunto añejo es capaz de dar un alejandrino cuidadoso, elegante, exacto, pero con indiscutible regusto de epígono, de repetidor.

## SOBRE EL TEATRO

DE

BERTOLD  
BRECHT

Por Luisa Josefina HERNANDEZ

EL TEATRO de Bertold Brecht, como teoría dramática nueva, está colmado de premisas, casi de advertencias, cuyo desconocimiento dificulta la apreciación por medio de la lectura sin prejuicio de los textos. No sucede lo mismo con su representación ideal, porque las condiciones necesarias se han cumplido ya, y queda la obra de arte completa, terminada, lista para los ojos y los oídos, como quedaría una sinfonía o un cuadro, sin que sea obligatorio para su contemplación estética el haberse enterado de la especial técnica musical o pictórica.

Estas premisas tienen, entonces, razón de ser en comparación con la tradición teatral anterior, o sea que son puramente diferencias, y diferencias más de énfasis que de esencia, como el mismo autor lo especifica.

Para explicarse, Brecht recurre a una síntesis del teatro inmediatamente anterior al suyo, que llama *dramático*, marcándole características a las que opone las de su propio teatro que llama *épico*.

Así, en su ensayo sobre la *Opera Mahagonny*, primera versión escrita en 1927, nos encontramos con dos columnas, una frente a la otra, con sus respectivos encabezados que corresponden a los dos tipos de teatro. Dichas características, opuestas las unas a las otras, están encaradas bajo diferentes puntos de partida: las hay que se refieren al carácter de los personajes, a la estructura formal de las obras, al objeto perseguido por el autor, al efecto que las obras deben producir en el público, etcétera.

Por ejemplo, en cuanto a la estructura nos dice del teatro *dramático* que una escena prepara la siguiente; del *épico* que cada escena vale por sí misma; explica que en el primer sistema hay un curso lineal de los sucesos mientras que en el segundo éstos toman forma de curva. Del efecto que deben producir en el espectador nos dice que lo *dramático* le consiente sentimientos, y en cambio lo *épico* le arranca decisiones, que por lo tanto en el primero el espectador queda incluido en las acciones, y en el segundo queda colocado frente a ellas...

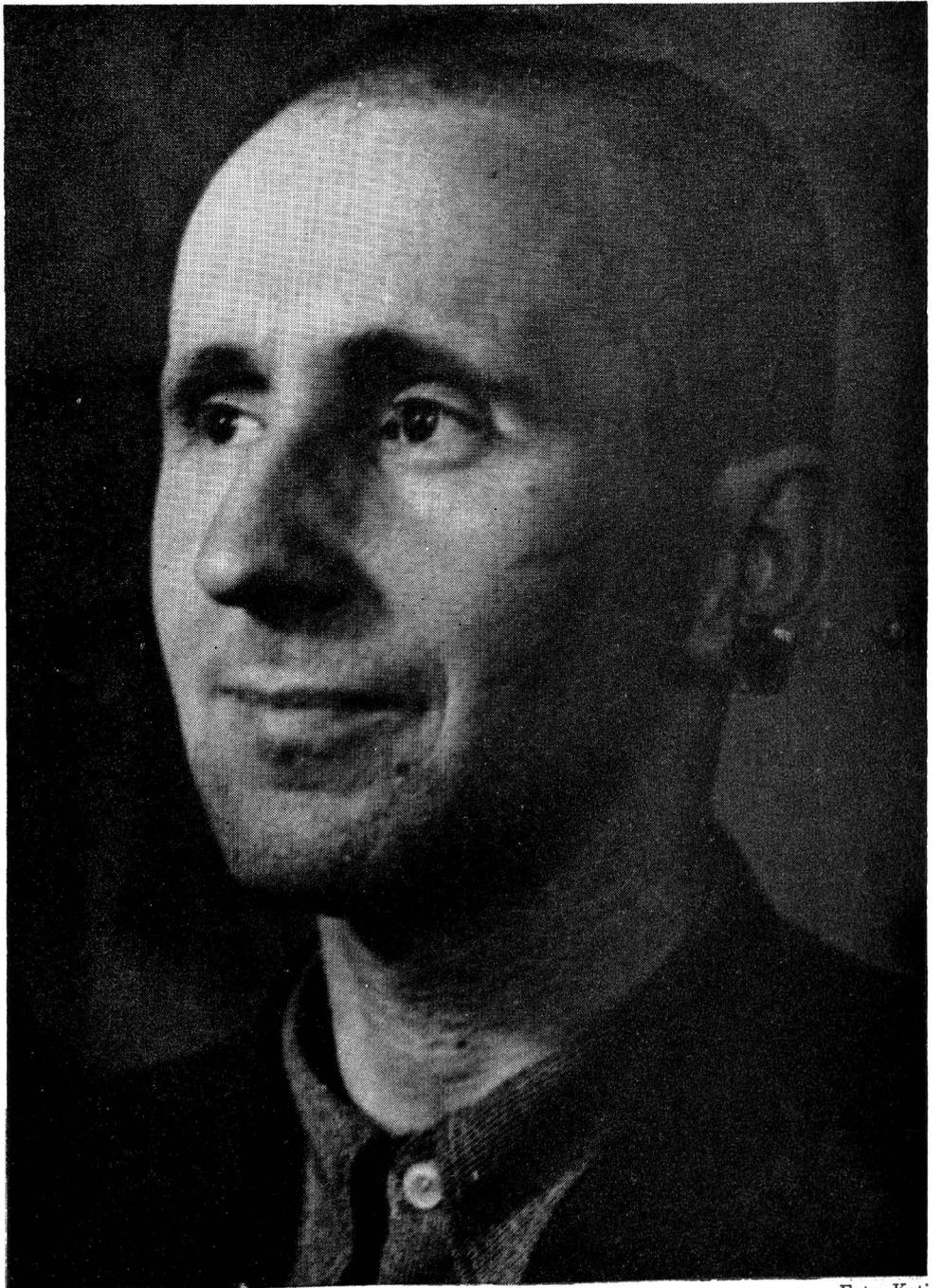
A estas comparaciones podemos acercarnos desde un punto de vista crítico o para hacer un estudio ejemplificado de su realización dentro del teatro de Brecht; todas presentan igual interés, no sólo en la teoría sino en la práctica, o sea dentro de los textos. Para el material de estas notas, me he decidido a subrayar sobre todo el carácter de los personajes, porque en el curso de su lectura he advertido que no es de ninguna manera previsible la forma en que Brecht desarrolla ese carácter, y porque de tal desenvolvimiento se desprenden interesantes datos sobre la ideología del gran autor alemán.

Las anotaciones sobre el carácter que aparecen en sus textos son varias; sólo mencionaré las sobresalientes: 1) los personajes del teatro *épico* son mutables y modificadores, los del *dramático* son inmutables; 2) los personajes del teatro *épico* se guían por motivos, los del *dramático* por impulsos; 3) en el teatro *dramático* el pensamiento determina la existencia del hombre, en el *épico* la existencia social del hombre determina su pensamiento; 4) el personaje del teatro *dramático* tiene definido lo que *debe* hacer, el del teatro *épico* hace lo que *no puede* dejar de hacer.

miento; no pueden concebirse dentro de él ni las peculiaridades psicológicas permanentes, ni las emociones puramente subjetivas, ni la intervención del destino, y por ello la estática queda excluida.

Esta sería una forma de enunciar la teoría. En los textos descubrimos que la aplicación práctica se presenta bajo dos tipos de tratamientos bastante definidos: el personaje que se transforma por medio de la evolución y la estilización simbólica de la doble personalidad. Es conveniente anotar desde ahora que tanto la evolución como la doble personalidad no son forzosamente positivas o para *mejorar*, sino que pueden ser negativas o para *empeorar*; lo que no es motivo de asombro si recordamos que el teatro *épico* no sólo es intencionadamente didáctico, sino muy marcadamente crítico, y que no se extiende exclusivamente sobre lo que debe ser para que se haga sino también sobre lo que no debe ser, para que no se haga.

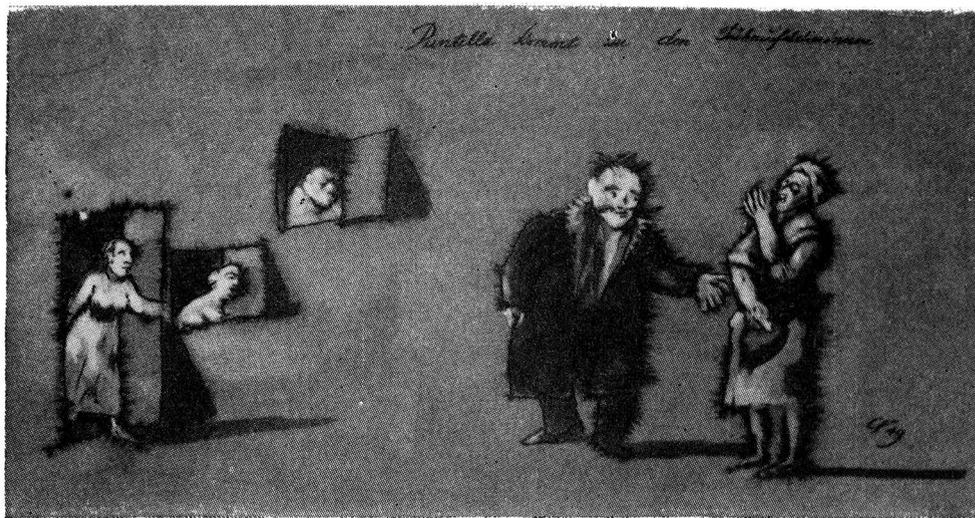
Para ver tanto las dos formas del cambio como sus dos diferentes movimientos contamos con cuatro obras en las que estos sistemas pueden apreciarse con toda claridad: *La madre* (adaptación de la obra de Gorki); *Un hombre es un hombre*, *El alma buena de Sezuan*, y *El señor Puntilla y su criado Matti*.



Bertold Brecht— "el cambio, el movimiento"

—Foto Kati





Boceto para preparar una puerta en escena

BEGBICK: Cien mil. Uno y ninguno.  
GALY GAY: ¿De veras? Cien mil. Y ¿qué comen?

BEGBICK: Pescado seco y arroz.

GALY GAY: Todos lo mismo.

BEGBICK: Todos tienen una hamaca para dormir, pero ninguno la propia. Y trajes de paño para el otoño.

GALY GAY: Y ¿para el invierno?

BEGBICK: De color kaki en el invierno.

GALY GAY: Y ¿mujeres?

BEGBICK: La misma."

Poco después parte Galy Gay y la Begbick nos dice lo que se propone la armada y contra quién:

"BEGBICK: La armada se dirige hacia las fronteras septentrionales. La esperan los cañones que vomitan fuego en las batallas del norte. La armada tiene sed de ir a imponer el orden en las ciudades del norte, tan ricas en seres humanos."

Galy Gay ha dejado de ser lo que era, además nos enteramos de que no se puede dejar de ser hombre sin estar en contra del hombre mismo; su cambio ha sido tan completamente negativo que se ha constituido en elemento de destrucción.

Luego, están las obras de Brecht solución con un juego de doble personalidad: *La buena alma de Sezuán* y *El señor Puntilla y su criado Matti*. La primera trata de la mujer que posee justamente la única alma buena de Sezuán: Shen Té. Shen Té no puede negarle nada a nadie, su generosidad la impulsa continuamente a darlo todo, a soportarlo todo, o sea, que la pone en manos de todos y es continuamente explotada y humillada. En esta forma acabaría seguramente en la cárcel o en lugares peores, si no fuera porque tiene un primo que hace apariciones esporádicas y pone en orden sus asuntos. Como el primo no peca precisamente de generosidad, sus visitas establecen una especie de equilibrio del que resulta la vida normal. En cierta ocasión, Shen Té llega a sentirse tan desesperada que decide irse y dejar a su primo por un tiempo largo atendiendo sus asuntos. El comportamiento del primo es tan mezquino que llama la atención de los dioses, quienes después de una investigación y un juicio averiguan que ¡Shen Té y su primo son la misma persona! Los dioses estudian detenidamente el asunto y sabiamente determinan que el primo de Shen Té puede venir a visitarla una vez al mes, pero que el resto del tiempo es Shen Té quien debe permanecer entre sus semejantes.

Así se llega a establecer una curiosa relación cuantitativa entre el bien y el mal, y la reflexión de que el bien se convierte en el mal para quien lo hace si lo

hace sin juicio y de este mal sale el mal verdadero simbolizado por la presencia del primo.

En *El señor Puntilla y su criado Matti* encontramos un tratamiento parecido. No



El señor Puntilla y su criado Matti

hay dos Puntillas, pero Puntilla sobrio es un capitalista explotador y déspota, mientras que borracho es un hombre absurdamente generoso, simpático y con un

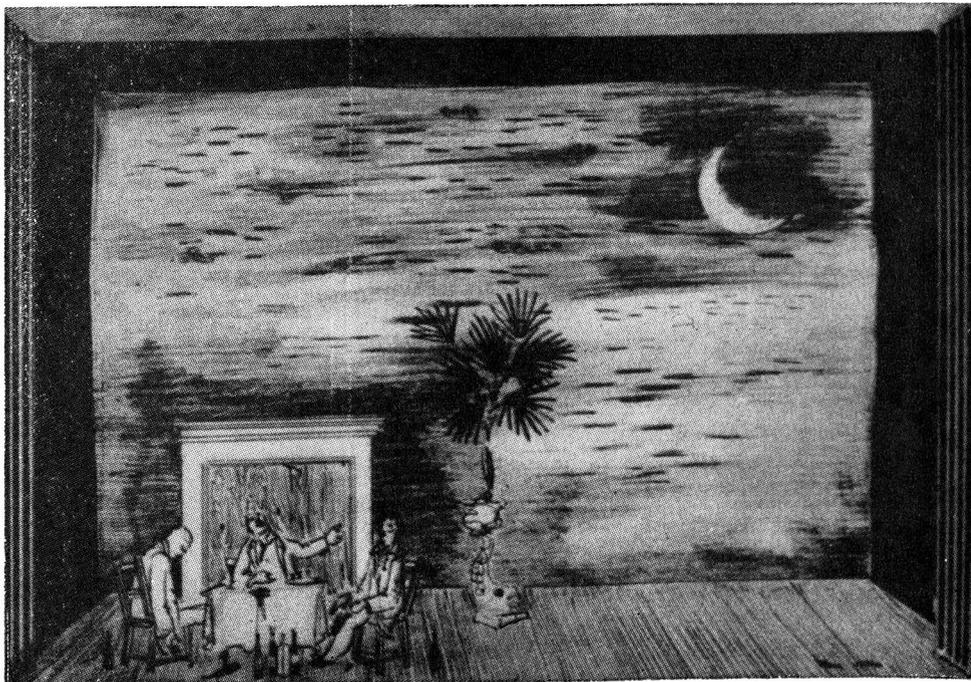
claro sentido de la igualdad de clases. El Puntilla sobrio contradice en tanto que le es posible los ofrecimientos y los enredos del otro y el Puntilla ebrio gasta en extravagancias y en regalos los ahorros del primero. Si bien estos comportamientos satisfacen subjetivamente el yo de Puntilla, sus resultados exteriores están muy lejos de lograr un equilibrio, sino que al contrario suscitan la desconfianza y el desconcierto, lo que nos lleva a la conclusión de que Puntilla, por tener dos personalidades inestables e independientes entre sí, pasa a los ojos de todos como quien no tiene ninguna.

Como se vio en *Un hombre es un hombre*, no se puede ser nada en tanto que sea sino que todo aquello que no es positivamente, se convierte en elemento negativo y de destrucción.

En estas dos obras hay un sistema igual, con un significado parecido, pero el resultado es diferente. Mientras Puntilla se pierde en medio del caos, Shen Té consigue un veredicto de los dioses que le permite seguir adelante. Aquí la única explicación válida es el tipo de motivo que mueve a los personajes y los resultados inmediatos en su sociedad: cuando Shen Té desaparece y aparece su primo, lo hace evidentemente para poder volver, o sea, que es mala un día para poder ser buena el resto del mes y esta bondad de veintinueve días resulta menos en satisfacción para ella que en beneficios para los demás. Puntilla, en cambio, se embriaga por una necesidad personal y ocasionalmente hace el bien para tener el valor de seguir expresando la parte mala de su carácter, o sea que sus generosidades son un lenitivo para su mala conciencia y no hacen bien a nadie.

Termino aquí estas notas, no porque el tema no se preste a un estudio más profundo, sino porque en su calidad de tales tienden más a señalar peculiaridades que a entrar en materia en forma exhaustiva.

Es por demás señalar que Brecht es un autor del que puede hablarse interminablemente desde distintos puntos de vista, pero aquí la única intención ha sido hablar de dos mecanismos de tratamiento para personajes centrales, que podrían completarse largamente y en forma más específica haciendo entrar otros elementos como el diálogo y la presentación particular de cada uno de ellos.



Proyecto de escenografía para el señor Puntilla y su criado Matti, realizado por Teo Ottos

# LAS CONFESIONES DE J. GAOS

Por Alejandro ROSSI

UNA de las características más lamentadas de la labor de José Gaos hasta el presente era la dispersión y el descuido de su obra más personal. Con este espléndido libro que acaba de publicar, José Gaos ha comenzado a hacerse justicia a sí mismo, a la vez que da un mentís rotundo a quienes pudieran haber puesto en duda la unidad temática de su pensamiento. Porque este libro es, precisamente, la historia del origen de "una" idea y la pasión y el entusiasmo de un hombre —de un filósofo, digámoslo de una vez— por afinarla, precisarla y formularla en términos para él satisfactorios. No nos dejemos, sin embargo, engañar por el espejismo, sugerido en parte por el título, de que se trata de una simple autobiografía intelectual o de la exposición de un cuerpo de ideas rodeadas, para hacerlas más amenas e interesantes, de la circunstancia biográfica en que surgieron, como tampoco pensemos que el intento del autor es, llanamente, rescatar su vida del olvido. Estas *Confesiones* tal vez pueden incluir todo lo anterior, pero su propósito fundamental, creemos, es otro. Para Gaos existe una relación esencial entre autobiografía y filosofía que convierte a la autobiografía en parte integrante e indispensable de la filosofía, o cuando menos, de su filosofía. Es el planteamiento y la explicación de su filosofía lo que exige el estilo autobiográfico. La consecuencia es que las *Confesiones profesionales* es un libro de filosofía, de una filosofía, repito, que ha menester de la autobiografía. Es en esta perspectiva como hay que leerlo y juzgarlo.

Ahora bien, la conexión entre autobiografía y filosofía resume el resultado, la conclusión, de una meditación "sobre" la filosofía, siendo necesario mostrar cómo y por qué se llegó a ella. Para Gaos el *factum*, a la vez que el problema de la filosofía, es su historia; la filosofía es dada como historia de la filosofía. El problema consiste en averiguar cómo es posible atribuirle verdad a la filosofía, tomando en cuenta su pluralidad. El dilema lo presenta de la siguiente manera: o bien algunas filosofías son verdaderas y las demás falsas, o bien todas son falsas, o bien son todas verdaderas. La solución es que cada una de las filosofías dice la verdad, es decir, que "toda" la historia de la filosofía es verdadera. Esta conclusión se basa en que el filósofo es el único ente cuyo pensamiento versa sobre la totalidad de la realidad, totalidad que incluye al sujeto pensante, esto es, incluye, también las distintas perspectivas de la realidad de cada uno de ellos, a diferencia de los géometras, por ejemplo, que en aquello de que abstraen, para quedarse sólo con las formas geométricas, está comprendido el sujeto, origen de la pluralidad, con sus diferentes perspectivas de la realidad. Entonces cada uno de los filósofos, cada una de las filosofías, sería la expresión de aquella parte de la realidad universal que le es dada a cada filósofo (pp. 12-13). De ahí que se diga que las filosofías no pueden menos de ser diferentes las unas de las otras, así como lo son las realidades que conceptúan. Pero la verdad que en esta forma se le otorga a la filosofía no es a la que ella ha pretendido: la verdad universal e intersubjetiva, sino justamen-

te la contraria: la verdad personal e in-comunicable, cuyo género adecuado no es el discurso o el tratado a la manera tradicional, sino la confesión, el relato sin pretensiones, íntimo de la explicación que se ha logrado de esa realidad total que se da en forma individual. Es claro, entonces, que la universalidad de la filosofía es una meta inalcanzable; pues su condición sería la igualdad absoluta de los individuos, esto es, algo imposible. Sin embargo la falta de universalidad y, por lo tanto, de comunicabilidad, no afecta a todas las partes de la filosofía por igual, sino únicamente a la metafísica, a los "objetos concebidos", en tanto que de la Lógica, de los objetos físicos, psíquicos, "cabe ciencia". De modo que el problema de la filosofía es el que presentan las diferentes metafísicas, y la confesión, de acuerdo con lo anterior, lo sería sólo de las ideas metafísicas. Es la metafísica la que requiere, en razón de la estructura individual de la realidad, la Confesión.

Ahora, si la individualidad elimina la universalidad de la metafísica, ¿cuáles son las ideas sobre la metafísica sobre su constitución, que justifican considerarla como ausente de verdad universal y, por consiguiente, con el único valor de confesión personal? Para Gaos los objetos propios de la metafísica fueron, antes de serlo de ella, los de la religión y del mito, es decir, se comenzó a hacer ciencia con los objetos de la religión. El resultado de "la aplicación de los métodos de la ciencia a los objetos de la religión" (p. 18) fue la metafísica. Pero los métodos de la ciencia producen ciencia —según escribe Gaos— cuando se aplican a objetos de este mundo. En el caso contrario, cuando se utilizan para conceptuar objetos de la religión, por ejemplo, en las pruebas de la existencia de Dios, el resultado es la pseudo ciencia llamada metafísica, o como puntualiza líneas más adelante, "un híbrido de religión y ciencia", "un producto

de la cultura ya arcaico y de posible extinción" (p. 17). Si la religión es el objeto de la metafísica y los objetos de la religión se refieren a la realidad en su totalidad —Dios concebido como creador de todos los entes o como una substancia cuyos modos serían los demás entes—, religión y filosofía no sólo guardan una relación estrechísima en cuanto que la religión sería el origen de la metafísica, sino que la diferencia entre ambas estaría sólo en la forma como tratan los mismos objetos. Esto es capital; quiere decirse, que la metafísica es ciencia de objetos frente a los cuales sólo puede creerse o no creerse, esto es, ciencia de objetos indemostrables con los cuales es imposible hacer ciencia. El origen de la metafísica, la demostración de su estructura onto-teológica, es la prueba de su fracaso como ciencia. Pero a pesar de haber perdido su valor de verdad objetiva, la metafísica permanece con un valor de testimonio del hombre, de ser una de sus expresiones más profundas y reveladoras. Es en esta perspectiva que cabe preguntar por el origen de la metafísica en el hombre. ¿Por qué el hombre no se satisfizo con la religión y quiso razonarla? El único camino para llegar a una respuesta es estudiar el problema para el vertiente del sujeto, analizar la constitución del individuo. En esto la reflexión de José Gaos se inscribe en lo que pasa comúnmente por ser lo más característico de la filosofía moderna, el estudio del sujeto. Pero con una diferencia sensible: si Kant, por ejemplo, describió la estructura del entendimiento y de la razón del Sujeto Trascendental, con el fin de demostrar por qué la metafísica especulativa tradicional "no había seguido el camino seguro de la ciencia", Gaos, en cambio, estudia el sujeto no para demostrar a partir de él la estructura de la metafísica, y su consiguiente fracaso, sino que admitido éste, por las consideraciones ya resumidas, el análisis del sujeto sirve para aclarar por qué *hace* metafísica. Es decir, la inanidad de la metafísica no se concluye, en Gaos, a partir del análisis del sujeto, sino lo contrario: la actitud negativa hacia la metafísica, justifica y exige el análisis en la dirección que ya apuntamos. De ahí que Gaos proponga una "psicología de la vocación filosófica" que, en cierto modo, es lo mismo que la teoría clásica del origen de la filosofía, de la razón de la filia, de la afición (p. 119). Ahora, una psicología de la vocación filosófica deriva, a su vez, en una auto-psicología de dicha vocación; ya que la vocación filosófica es condicionada, cuando menos en parte, por la esencia de la filosofía, o como dice Gaos, "implica una comunidad de esencia entre la filosofía y yo" (p. 120). El material para una auto-psicología de la vocación filosófica lo suministrará la autobiografía. La filosofía, según dijimos líneas atrás, necesita de la autobiografía.

La tarea, para Gaos, consistirá, entonces, en rastrear a lo largo y a lo ancho de su vida, los motivos por los cuales se dedicó a la filosofía. "Los motivos de la vocación filosófica pueden llamarse, en suma, *los motivos de la filosofía*, sin más" (p. 120). Estos serían, pues, los de Gaos y los de la filosofía en general. En el libro que comentamos el autor resume —en otros escritos suyos los ha desarrollado, en especial el segundo, con la minuciosidad requerida— los móviles fundamen-



tales de la vocación filosófica en dos cardinales: el hedónico, epicúreo, propio de la "teoría", y la voluntad de poder, que es el más radical. Ambos están relacionados con la religión en la medida en que son una reacción contra o frente a ella. El primero, contra el ascetismo —propio a cada religión— que se presenta como lo opuesto al placer, y el segundo, frente a la limitación del poder, presente también en el ascetismo. Ahora, recuérdese que la filosofía, la metafísica, era una pseudo ciencia de los objetos religiosos y que el problema era averiguar la razón del interés del hombre por conceptualarla, o sea, por hacer metafísica. A estas alturas la respuesta es clara: por soberbia, en último término, frente a la religión, frente a Dios. Porque la metafísica, justamente por ser la ciencia de los primeros principios, produce la impresión de dominio de poder: "Es la impresión propia, según la reduje a conceptos más tarde, de la ciencia o disciplina de los *principios*. Todo lo comprendí plenamente cuando leí en Aristóteles que el filósofo es el que sabe de todas las cosas, no porque sepa de cada una de ellas en particular, sino porque es *dueño* de los principios que las dominan y que este saber es realmente un saber de dominación..." (p. 134). Dominio, soberbia por la posesión de los primeros principios. Más aún: soberbia por el dominio y la posesión, mediante el saber, del primer principio, de Dios. La metafísica es el pecado de Satán. En esta forma se ha llegado a una explicación de la metafísica y del sujeto que la concibe, así como también se ha alcanzado lo que para Gaos es la perspectiva en la cual hay que plantear el problema de la filosofía, a saber, la filosofía de la filosofía. Ahora bien, la serie de ideas que hemos reseñado se refieren a la metafísica o metafísicas dadas en la historia de la filosofía. Pero la esencia de una filosofía de la filosofía que da razón de la pluralidad de la metafísica, de su historia, por la irreductible individualidad de cada filósofo, que explica su fracaso como ciencia en base a su estructura onto-teológica, ¿podrá definirse, al igual que la histórica, por medio de la soberbia? "¿Es el pecado de Satán el 'error de perspectiva' que dice Ortega en el prólogo de las 'Meditaciones del Quijote'?" (p. 139).

La perspectiva individual, autobiográfica en que se le presentó a Gaos la filosofía es fundamental para comprender sus reflexiones "sobre" la filosofía. En efecto, su filosofía de la filosofía es la conceptualización de la forma individual y única como se le presentó. Autobiografía y Filosofía se vuelven a encontrar. En la parte estrictamente autobiográfica Gaos nos ofrece la historia, repleta de interés y de calor humano, del auténtico vocado a la filosofía. Es imposible, dentro de los límites de una breve reseña, recordar todas las observaciones y ocurrencias al margen, alguna de ellas magistrales, que Gaos va dejando al narrar su vida y sus ideas. Sólo recogeremos lo que sea capital para la concepción de su filosofía de la filosofía. La historicidad es el común denominador de las relaciones de José Gaos con la filosofía. Lo revela su primer contacto con Balmes en que la filosofía se le dio integrada por su historia, el haber vivido una sucesión de verdades, de prisiones, el haber estudiado y creído en el mencionado Balmes, en el neo-kantismo, en la feno-

menología y en la filosofía de los valores. Cuando conoció el historicismo y el existencialismo ya había escarmentado: comenzó a fraguar la filosofía de la filosofía. Pero además el haberse formado en una época de la vida intelectual española en la cual el afán de novedades, la obligación de estar al día, era uno de sus rasgos dominantes; o sea, la experiencia de haber vivido la verdad de hoy como la falsedad de mañana. Haber sentido la historicidad de la filosofía hasta en las relaciones con sus maestros: conocer un Zubiri fenomenólogo y al cabo de unos años encontrarse con un Zubiri entusiasmado con Heidegger; haberse iniciado en el libro de García Morente sobre Kant y hallarse poco más tarde, en Madrid, con que éste explicaba a Husserl como la filosofía del día. Haber sufrido la historicidad de la filosofía —y esto es notable— hasta en el cambio de una interpretación sobre Heidegger. Toda la vida, todas las experiencias fundamentales le señalan el único y gran problema del cual, los otros, son simples decantaciones: la filosofía y su historia. Y como reverso de la trama ha de sentir la individualidad en su más cruda e incómoda facticidad, como soledad imposible de salvar. "No hay forma de compañía que aniquile la soledad", nos dice casi al final de sus Confesiones (p. 145). Pero también soledad histó-

ca, soledad filosófica. "La vivencia, la experiencia de la soledad intelectual, mental, espiritual, es el agrio meollo de una experiencia específica del intelectual en general, pero esencial, forzosa, del filósofo; la experiencia del no convencer nunca del todo a todos los demás, de no ser comprendido del todo por nadie" (p. 145). La individualidad elimina la soberbia inherente a la dominación de los principios universales e intersubjetivos. La soberbia, la filosofía es un error de perspectiva — según nos los describe Gaos en unas páginas casi perfectas sobre su solitario e incómodo viaje en un camión mexicano. "Porque ¿qué es ser yo, sino este *pensar* —no compartido, no comprendido; este *amar* — sin fusión del espíritu; este *estar* en mi tiempo— a destiempo; este *scr* — en la sola realidad de este Augenblick, del *punto de vista de este momento*?" (p. 163).

Para finalizar quisiera llamar la atención sobre su extraordinaria vocación de profesor, sobre el caso insólito de un hombre que ha reflexionado en cada fase de la enseñanza, en cada frase, en cada gesto dirigido a un alumno. En este sentido el capítulo séptimo es un verdadero modelo de responsabilidad y nobleza pedagógicas. quede la crítica para otra ocasión y que esta nota cumpla la función de una invitación a la lectura de un auténtico filósofo.

## C O M E N T A R I O S A P R O F E S I O N A L E S

Por Ramón XIRAU

(Casi carta a José Gaos)

¿CÓMO hablar de una confesión, cómo discutirla, si es precisamente la revelación auténtica de un espíritu? Podemos discutir lo que piensa una persona cuando quiere presentar aquello que piensa bajo la especie de una verdad objetiva. Pero tratar de discutir el pensamiento íntimo de un filósofo puede parecer, de buenas a primeras, tratar de enjuiciarlo a él, al filósofo, y enjuiciarlo en lo personal y criticarlo como vida más que pensarlo como pensamiento.

Si la intención de estas letras es, a veces, crítica, no lo es en lo personal. Ni podría serlo tratándose de quien se trata en ellas y de quien se decide a escribirlas. Lo que sucede es que el pensamiento que se presenta como personal, al tomar forma escrita, y al hacerse público adquiere la intención de comunicar. Y comunicar, es decir para mostrar, y mostrar es también demostrar, demostrar y exponer los pensamientos, demostrarse y exponerse de tal manera que la comunidad viva formada por todos los que leen alcance a responder, afirmativa o negativamente, a un texto.

No es mi intención preguntarme: ¿quién es don José Gaos? sería ridículo. En muchos aspectos creo conocerlo y este conocimiento se traduce en respeto. Y en aquellos aspectos más íntimos que no publica, que no lo hacen hombre público, es usted, don José, y no yo, quien sabe de qué se trata.

Usted dice en alguna página de su libro, como ya lo ha dicho antes, que la influencia de Ortega fue tan grande que a veces no puede distinguir hasta dónde

lo continúa y hasta dónde se separa de él. Esto, esta compenetración, este intercambio de influencias, de relaciones en lo íntimo intelectual es precisamente lo que forma una escuela. Lo sabré yo, y aun en carne más propia si ello cabe, cuando mi padre fue, antes que nadie, mi maestro. Escuela de Madrid, dicen algunos; escuela de Barcelona, pueden pensar otros. Pero creo que no hay tales escuelas en sentido abstracto. Las escuelas son comunidad y vida, aquí en México, o allá en la España que usted vivió y que ha sido para mi generación más recuerdo que propiamente vida, si es que el recuerdo es menos vida.

Yo no soy un filósofo. La palabra me alarma y me aleja de la filosofía. Me he inclinado más y más a las letras, a la crítica y a la poesía. Dios sabe hasta qué punto esta actitud es una actitud originaria. Creo que lo es. En todo caso es mi actitud. Y usted, don José, sabe también que soy profesor de filosofía, más específicamente profesor de historia de la filosofía. Y el problema que usted *confiesa* es precisamente este: ¿podrá reducirse la filosofía a su historia? Lo cual entraña otra pregunta: ¿será la filosofía válida en algún sentido universal? Todos conocemos su respuesta y conocemos también su actitud personal: la Filosofía es filosofía de la filosofía. Su historia espiritual ha recorrido tantas *verdades* que no puede pensar en ninguna filosofía como verdadera.

¿Cómo contestar esta actitud? La posición socrática —tal vez soberbia por excelencia— daría una respuesta que, en lo vivo, no nos convencería ni a usted, don José, ni a mí. La misma respuesta, en lo esencial, que Husserl daba a los psicólogos: negar la verdad es afirmar ya, por lo menos, la verdad de esta negación.

Negar una teoría es, por lo menos en germen, afirmar la verdad de una filosofía propia, afirmativa en sus negaciones.

Pero no, no es esta la respuesta que yo pensaba darle a usted. En realidad no quería ni tan sólo responder, a no ser que por respuesta se entienda alguna suerte de eco disonante. Quería limitarme a algunas observaciones acerca de la filosofía y su historia.

Y observando el curso de la historia de la filosofía me parece que esta historia puede dividirse en tres grandes momentos.

Permítame que tome el caso de Grecia, o Grecia, sin caso. La época pre-socrática —y aun pre-filosófica— es sin duda una época de acarreo. El agua, océano, el movimiento, el aire, el caos o lo indefinido son descubiertos por filósofos y por poetas. La pregunta acerca del sentido del hombre y de las cosas es de tal magnitud que tan sólo permite, en un principio, respuestas parciales. Pero estas respuestas son un vector dirigido al futuro. La ciudad griega está en pleno apogeo cuando madura la lírica y empieza la filosofía. Pero llega un momento en que la ciudad griega decae. La polis, como diría Kitto, está a punto de transformarse en cosmópolis. En este momento, Platón y, más claramente Aristóteles, realizan la gran síntesis del pensamiento griego, como si quisieran detener el tiempo, como si quisieran evitar la caída de todo el estado de cosas que habían heredado. Buscan, ambos, un mundo exacto, un estado perfecto o, por lo menos, perfectible. Y la paradoja está, precisamente, en que Aristóteles, la gran *summa* del pensamiento helénico, el lugar en que viene a encontrarse todo el pensamiento que le precede está viviendo al borde de la caída de Grecia, a un paso del abismo. Si los pre-socráticos —yo diría acaso pre-aristotélicos— acarrear partes para construir un todo, Aristóteles construye este todo. El pensamiento posterior —epicúreos, estoicos escépticos— falla, en el fondo, porque interpreta el todo por la parte, porque hace de la parte un todo, llámese este placer, resignación o *ataraxia*.

Y este ciclo que es claro en Grecia es no menos evidente en la Edad Media. A una época de acarreo que va de la patristica a San Anselmo, responde, apuntando al Renacimiento, la *Summa* de Santo Tomás. La división de fe y razón en Escoto, en Occam, es una manifestación de caída, una forma de la reducción, que ha de conducir, en el Renacimiento, a un mundo de "persuasiones probables" y aun de probables dudas.

En forma semejante el Renacimiento, el racionalismo, el empirismo, acarrear los datos que llevarán, en el momento de la crisis moderna, a Kant y, más decididamente, a Hegel, *summa* del pensamiento moderno. El marxismo, el vitalismo, el positivismo, etc. . . vuelven a ser filosofías dogmáticas de las partes. Y yo diría que hoy vivimos una época muy similar a la que vivieron los griegos del siglo III al I, o en los últimos linderos de la Edad Media.

En resumen, me parece que en estos tres grandes movimientos de la historia pueden descubrirse tres hechos similares y comunes: 1) que las *summas* (radicalmente Aristóteles, Santo Tomás, y Hegel) acontecen, precisamente, cuando una civilización ha alcanzado su mayor grado de madurez; 2) cuando esta civilización está a punto de transformarse y de cambiar radicalmente, de tal manera que las *summas* son últimas y definitivas tentativas por detener el proceso y el cambio y afir-

mar una verdad eterna; 3) que estas *summas* vienen, fundamentalmente, a decirnos lo mismo.

Antes de precisar, brevemente, este último punto, quisiera hacer otra breve anotación. No puede pensarse que estas *summas* sucedan sólo en el pensamiento filosófico. Son acaso, por una parte, formas del vivir individual. El individuo, en su desarrollo debe, además de nacer, *nacerse* para llegar a este estado que llamamos madurez. Y en ella están los gérmenes de la desintegración. La historia del pensamiento, más lentamente, procede como la historia de los individuos. Por otra parte existen *sub-summas*, *summas* o síntesis previas o posteriores al desarrollo de las grandes *summas*, llámense Parménides, Platón, San Agustín, Averroes (¿hasta qué punto *summa* del mundo árabe?), Escoto Erígena, Descartes, Espinoza, Bergson o Whitehead. Finalmente, las *summas* poéticas proceden mediante distintos medios hacia un mismo fin (Homero, Cervantes, Goethe, ¿Tolstoi?). Y, en muchos casos (Homero y los cantares de gesta y tal vez Goethe), estas *summas* poéticas preceden y son intuiciones necesarias para las síntesis o *summas* filosóficas. Aquí la intuición precede al pensamiento como creo que así sucede en todo método, en todo camino, en toda historia.

El tercer punto, arriba señalado, se refiere al problema de la verdad. El escepticismo griego, post-medieval y moderno es una manera de lavarse las manos. Así podría hablarse del Poncio Occam o del Pilato Carnap.

¿Cuál es la verdad? No me siento capaz de contestar en forma radical. Para el hombre creo que ha sido siempre la misma: Dios. Lo que nos dicen Aristóteles, Santo Tomás o Hegel es que Dios es. Y en ello son la síntesis sistemática de un deseo común a todos los hombres y la confirmación sistemática de lo que han visto los místicos, los poetas y los artistas.

Evidentemente nada de esto significa que Hegel haya ido más lejos que San Juan de la Cruz. Para mí tal vez se ha quedado mucho más cerca. San Juan tiene el privilegio, como lo tienen los grandes poetas y los grandes místicos, de *ver* la verdad. Aristóteles o Hegel tienen que razonarla.

Este punto me parece crucial. Más allá de lo histórico de la historia está algo que la trasciende y creo que hay dos muestras de esta trascendencia. Por un lado, lo más contingente, lo más débil en el pensamiento de los grandes filósofos es su ciencia, porque la ciencia sí cambia. Y esto es especialmente exacto en los casos de Aristóteles, Santo Tomás y Hegel. Lo más constante es la metafísica que cambia, en el fondo, muy poco. Por otra parte los filósofos sucesores de las grandes *summas* también buscan lo absoluto, buscan a Dios en una forma limitada de la realidad o, como Kierkegaard, se salen de la filosofía. Así Feuerbach que quiere que el hombre sea su propio dios; así Nietzsche que al renunciar a Dios necesita del superhombre; así Comte ve en la Humanidad a la divinidad perdida, así un poeta como Mallarmé niega el mundo para poder crearlo y ser un poco el que va a escribir El Libro — como él mismo dice, es decir ser Dios.

Sin duda podría aducirse que la necesidad de algo indica que este algo se necesita pero no que existe. ¿Qué responder? No se me ocurre más que esto. Decir, con William James y con Bergson: ¿por qué si creemos en los datos de la física

no hemos de creer —no más inobservables por las mayorías que la física— en los datos de la mística, la fe y la intuición? Diría además: ¿por qué dudar de que el objeto de la metafísica —Dios, en concreto— existe, cuando todas las necesidades del hombre tienen su fin?

Me doy cuenta aquí de que estoy en estado interrogativo. ¿El mismo del *pari* de Pascal?

Sí. Estoy de acuerdo con usted. La filosofía es esencialmente teología. Y, añadiría, tal vez, teleología. Debo confesarlo: la única *prueba* de la existencia de Dios que se aproxima a lo verosímil es la prueba finalista: en Platón o en Rousseau.

Decía Kierkegaard: "Yo quisiera escribir un libro: *sobre la posesión demoníaca en los tiempos modernos* y mostrar cómo la humanidad *en masa* se da por entero al mal, como, en nuestro tiempo, esto sucede, en masa". Kafka escribió este libro. Pero la frase me parece significativa —no digo exacta— porque da pie para hacer un comentario a la soberbia. Ve usted que el filósofo es esencialmente soberbio. Ve como esta soberbia nace de un hedonismo del pensamiento que conduce a lo que Kierkegaard llamaría la seducción dentro del estadio estético del hombre.

A esta idea del filósofo soberbio se me ocurren las siguientes acotaciones: 1) Todos los hombres son soberbios; todos llevan en sí el germen del pecado original o, si se quiere prescindir de términos religiosos, de una culpa primaria, una limitación, un decaimiento, un sentimiento de caída. Pero creo que aquí hay que distinguir entre 1) los que pretenden ser Dios; 2) los que quieren conocer a Dios. La primera actitud es de orgullo, y de soberbia, y suele acabar en la locura. La segunda es una actitud posible. Los que quieren ser Dios —Nietzsche cuyo ataque a Hegel es envidia a Cristo y no tanto a Hegel— Comte, que acaba por fundar la religión de la humanidad, o el pobrecillo de Enfantin que pensaba ser el mismo Cristo, están tal vez poseídos por el orgullo. Pero el que duda, el que titubea, el que afirma a Dios no es necesariamente soberbio (¿lo es o no lo es Hegel?).

El Paraíso perdido nos persigue. Algunos quieren encontrarlo —con impaciencia— en esta tierra; otros lo ven como añoranza; otros lo sienten como deseo —en el fondo lo mismo. Lo que veo de esencial en su libro —más allá de muchas apariencias bruscas— es el deseo de encontrar esta primera forma de la inocencia que todos llevamos dentro. Veo en usted, en su magisterio, en su titubeo mismo, en su dedicada profesión de fe profesoral e intelectual, a un descendiente directo del romanticismo que, con Herder, encontraba en la inocencia de los pueblos, la virtud. Hay un dejo de romanticismo en lo que usted llama la "soledad histórica". Y, claro, no lo veo solamente yo. Lo ve usted muy claramente. "Este mi modo de vivir la soledad ¿no es algo perfectamente a contratiempo de este mi tiempo, tan social, tan de publicidad, tan de masas? . . . ¿No soy un epígono del romanticismo . . .?"

Díganle, díganme, que todo esto ya ha sido dicho. ¿Por qué no? Cuando pienso en la repetición recuerdo aquella frase de Mairena, de Machado, de Machado Mairena:

"—Siempre está usted descubriendo mediterráneos, amigo Mairena.

"—Es el destino de todos los navegantes, amigo Tortólez."

# ARTES PLASTICAS

## ¿PINTURA INTERAMERICANA?

Por Jorge Del OLMO

EN LA PORTADA del catálogo, un encabezado más bien pomposo: Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado. Al hojearlo, una larga, casi interminable lista de pintores. Veinte países representados (veintuno con Argentina, que no aparece en el catálogo), más "Exposiciones retrospectivas en homenaje a...", más "Artistas huéspedes" (¿huéspedes de quien? ¿no todos los artistas son huéspedes de la Bienal?; o ¿es que éstos son huéspedes de su propio país? No importa). La perspectiva es alentadora. Se penetra en los vastos salones cubiertos de cuadros, en una forma que parece indicar que la técnica elegida para exhibirlos es el desorden, con el aliento retenido, una vaga emoción y una amplia sonrisa. No cabe duda: América es tierra de promisión... y de pintores. Es gozosamente alentador que los veinte países catalogados cuenten con un número tan satisfactorio de artistas con la suficiente categoría para representarlos en una Bienal. Catorce bolivianos, trece brasileños, veinte canadienses y así todos, más o menos, siguiendo un orden rigurosamente alfabético. Y en el grabado: lo mismo. América tiene tantos buenos grabadores como pintores. Adelante, entonces.

### PRIMERA IMPRESIÓN

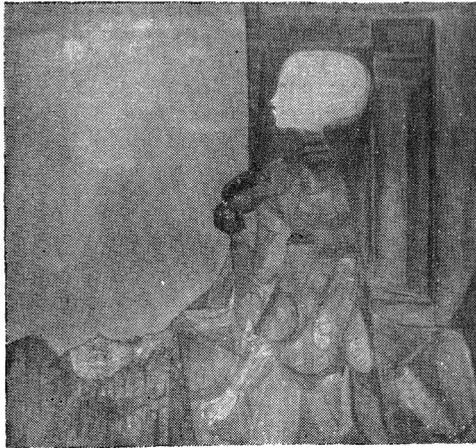
Después de un recorrido un tanto cuanto precipitado por pasillos misteriosos que conducen a entresuelos inesperados o se abren a amplios salones, después de subir y bajar innumerables escaleras que llevan a buhardillas escondidas o a corredores interminables, se ha tomado conocimiento de los cuadros expuestos en la Bienal. Aún se retiene el aliento; pero ahora es de cansancio y la sonrisa y la emoción han desaparecido por completo. Se han visto cuadros, sin lugar a dudas, realizados en América, por americanos; pero la pintura, la verdadera pintura no aparece por ningún lado. La mayor parte de los trabajos exhibidos carecen por completo de calidad artística. Sin embargo, es posible equivocarse. Hay que volver.

### IMPRESIÓN DEFINITIVA

La sospecha se ha convertido en certeza. ¿Qué puede decirse de la Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado? Si excluimos los nombres de seis o siete pintores, es imposible negar que, como suceso artístico, es un completo fracaso. La inmensa mayoría de los cuadros que representan a los nombres incluidos en el catálogo carecen en definitiva de elementos que permiten expresar el más temido elogio. Puede hablarse de influencias, de los modelos que se han seguido casi literalmente, de un mayor o menor acierto en la realización de pastiches o de cuáles son los artistas reconocidos que son imitados con mayor frecuencia; pero casi nunca de buena, de verdadera pintura. Puede decirse que en algunos países los pintores siguen los modelos europeos, que otros, en cambio, parecen preferir a los americanos reconocidos mundialmente y

que hay dos o tres que no siguen modelos (posiblemente porque ni siquiera los conocen) prefiriendo equivocarse sin antecedentes directos; pero todos carecen de un estilo propio capaz de formar —por sus valores intrínsecos y porque la sigan un número lo suficientemente importante de pintores— una escuela determinada.

La pintura americana, como tal, no tiene el suficiente valor para alimentar por sí misma una Bienal, que difiera por sus características especiales de las que podrían realizarse en cualquier otro continente; sino que, al contrario, basa su prestigio en unos cuantos nombres aislados, pero cuyos estilos difícilmente podrán relacionarse entre sí. De allí que resulte totalmente incongruente la realización de una Bienal exclusivamente interamericana.



—Foto Salazar  
Felipe Orlando. El Globo



—Foto Depto. de Artes Plásticas I.N.B.A.  
Cándido Portinari. Lavanderas

### LOS PAÍSES

Como se ha dicho antes, éstos pueden clasificarse, globalmente, en cuatro grupos fundamentales: a) los que siguen modelos europeos b) los que imitan a pintores americanos; c) los que pretenden tener una escuela propia; d) los que carecen de pintores verdaderamente profesionales. A esta clasificación puede agregarse una influencia casi general: Picasso, que tiene por lo menos un imitador en la mayor parte de los países representados. Y debe agregarse también que a algunas naciones los pintores se dividen adhiriéndose unos a la clasificación "a" y otros a la "b".

Entre los directamente influidos por las escuelas europeas hay que incluir a Canadá, Uruguay, Argentina, Chile y, en parte, Brasil y Costa Rica, que tienen algunos pintores que podrían incluirse en la segunda. Puerto Rico, Panamá y Cuba parecen estar muy claramente en la segunda clasificación. Perú, Colombia y El Salvador participan de las dos, por igual. Paraguay, Venezuela, Bolivia, Honduras y Haití, con dos o tres excepciones, no llegan a tener pintura realmente profesional, sería. Por último, México y los Estados Unidos son los que pretenden tener escuela propia.

Los pintores canadienses parecen inclinarse generalmente por el paisaje y un cierto tipo de interiores, algunas veces con figuras humanas, como temas favoritos. Estos temas son abordados siguiendo francamente al impresionismo o al post impresionismo, aunque eso no impide que uno o dos primitivos se cueen en la selección y un remedo de Buffet aparezca de pronto junto a un interior que presenta todas las características de un Bonnard. En Uruguay y Argentina, los grandes contemporáneos franceses ejercen un influjo definitivo. La mayor parte de los cuadros enviados por estos dos países presentan temas y soluciones de Picasso, Braque, Matisse, Leger, aunque de vez en cuando aparezca también Klee —en el

primero— y Mondrian o los abstractos estadounidenses — en el segundo. Sin embargo, en la selección enviada por Uruguay, Echave da la sorpresa con un “Pescadores” que en lugar de Picasso o Braque, recuerda ligeramente a Portinari, y en la Argentina, Raquel Forner logra apartarse del simple pastiche mediante una interpretación más personal de los elementos que forman el cubismo figurativo. En el salón de Costa Rica, un cuadro recuerda a Munch, otro a Rivera y dos o tres a los pintores surrealistas, aunque éste sea un surrealismo sumamente cursi y amanerado. De los cuadros enviados por Chile, destaca, muy por encima de los demás, el firmado por Roberto Matta; pero de él hablaremos más adelante. Entre los demás no hay nada notable, aunque pueden mencionar las naturalezas muertas de Inés Puyo. Brasil combina el abstraccionismo más extremado, con un poco de cubismo y unos cuantos ejemplos semi-realistas; pero de todos los cuadros que ha enviado, sólo puede tomarse en cuenta el titulado “Mercado de pájaros”, de Karl Plattner, que, a pesar de que no tiene el necesario equilibrio entre fondo y figuras, posee un cierto atractivo debido al buen dibujo y acertada composición del grupo que se sitúa alrededor de la jaula que sirve de eje al cuadro.

Puerto Rico ha enviado una serie de cuadros que recuerdan a Rivera, Tamayo, ligeramente a Siqueiros y un poco a Orozco, además de uno, notable por su tamaño, que es una extraña combinación del Picasso de Guernica y Wilfredo Lam, artista cuyo influjo se percibe en uno o dos países más. En la sala de Panamá, llama la atención la súbita presencia de una especie de Rodríguez Lozano y un cuadro más que aceptable: “Mesa verde”, de Alfredo Sinclair Ballesteros. Con un tema por demás sencillo y de magnífico gusto: una mesa y, sobre ella, unas botellas, un frutero, una servilleta; Sinclair Ballesteros realiza un espléndido cuadro, equilibrado, bien resuelto, con una textura muy firme y un apropiado uso del color como elemento de la composición. “Mesa verde” es el cuadro más notable entre los enviados por Panamá y uno de los pocos que puede verse en toda la Bienal, con positivo gusto. Cuba es un caso aparte. Uno de los artistas verdaderamente notables

entre los que han concurrido a esta Bienal, es un cubano: Felipe Orlando y, por otra parte, la pintura cubana parece tener dos o tres pintores con personalidad bien definida, aunque los cuadros que los representan no sean muy satisfactorios. El defecto que impide a Cundo Bermúdez y Servando Cabrera —exceptuando a Orlando, los dos más interesantes— realizar los buenos cuadros que parecen estar muy cerca de lograr, es su desmedido afecto a los colores brillantes, aplicados con demasiada libertad, lo que convierte su pintura en algo que se acerca demasiado al simple cartelismo, a pesar de que tienen una composición muy correcta y temas sugestivos. Los demás pintores cubanos incluidos en el catálogo no difieren en casi nada de los de otros países y tampoco parecen haber logrado aún nada que deba tomarse en cuenta. Desgraciadamente no pudimos encontrar ningún cuadro de Wilfredo Lam, que sin embargo aparece en el catálogo como uno de los “artistas huéspedes”. Del Salvador sólo pueden mencionarse dos pequeños cuadros de Carlos González: “Jaula” y “Pez” que, sin ser nada notable, poseen una cierta gracia y sentido de humor, cualidades que, dada la situación general de la pintura en este país, no pueden pasarse por alto. En Perú los pintores alternan el cubismo con una especie de realismo que se acerca al practicado en México; pero fuera de esta particularidad no hay nada más sobre qué detenerse. Colombia, en cambio, tiene pintores más “hechos” que los de otras naciones, entre ellas a Guillermo Silva Santamaría, que es uno de los pintores realmente destacados, sobre el que también nos detendremos más adelante, y a Judith Márquez, cuya “Sinfonía en amarillo y naranja” —a pesar del leve influjo de Klee— demuestra que la pintora posee una técnica efectiva y maneja el color con justeza, buen gusto y sentido del equilibrio, logrando en esta composición, mediante la distribución del color y el uso de algunos elementos figurativos, un tono poético y sugestivo que resulta bastante personal y muy apreciable. De Paraguay, Venezuela, Guatemala, Haití, Honduras y Bolivia, nada puede decirse. Algunos cuadros primitivistas tienen un encanto muy relativo, pero su pintura, como ya se ha dicho, no puede ni siquiera considerarse realmente profesional.

Llegamos así a los dos países en los que vale la pena detenerse un poco más, no porque su pintura sea definitivamente valiosa en la actualidad, sino porque el primero de ellos, Estados Unidos, parece estar en camino de crear una escuela: el expresionismo abstracto o abstraccionismo expresionista, como se prefiera, estilo dentro del cual se expresan sus pintores más característicos; y el segundo, México, tiene sin lugar a dudas grandes pintores y pretende haber creado ya una escuela.

La selección enviada por Estados Unidos puede dividirse en tres partes principales: los cuadros de Jack Levine; los pintores que siguen aún dentro del abstraccionismo frío o geométrico creado por Mondrian, principalmente; y los representantes del ya mencionado expresionismo abstracto. De Levine no puede decirse que carezca de personalidad; pero tampoco puede afirmarse que es realmente un pintor. Los dos cuadros que lo representan en la Bienal están mucho más dentro de la caricatura que dentro de la pintura. Son excelentes caricaturas, es indudable; caricaturas que incluyen la sátira más efectiva y que realizan una auténtica crítica de costumbres, pero nada más. El paso de la simple sátira al arte es muy grande y, requiere una serie de elementos que Levine no posee. De los pintores que siguen el abstraccionismo geométrico no hay uno solo que agregue algo nuevo o que presente una obra realmente sugestiva dentro de lo que ya conocemos; todos ellos se limitan a repetir fórmulas agotadas ya por los maestros de este estilo. En cuanto al abstraccionismo expresionista, que parece ser el movimiento más fuerte y productivo en este país, tiene un cierto poder sugestivo y hace concebir esperanzas; pero es evidente que se encuentra aún en un período excesivamente experimental y que ningún gran cuadro se ha realizado ya dentro de este sistema. El movimiento es ambicioso y no carece de interés, pero no parece ser tiempo aún de enjuiciarlo correctamente.

Finalmente llegamos a la sala de México. ¿Qué puede decirse de los pintores mexicanos seleccionados? Por principio de cuentas, que sólo uno de ellos demuestra ser capaz de hacer buena pintura: Juan Soriano, cuyo “Pájaro alucinado” es otro de los cuadros realmente notables que se encuentran en el concurrido concurso. Por lo demás México aparece tan totalmente desprovisto de buenos pintores como los demás países. El fracaso de la llamada “escuela mexicana” es notable. Si exceptuamos al ya mencionado Soriano ¿qué encontramos en la sala de México? Encontramos a Goytia, que podrá tener un aspecto físico muy interesante y ser, como persona, una figura todo lo sugestiva que se quiera, pero que como pintor sólo ha realizado un buen cuadro, que no es desde luego nada extraordinario. La obra de Goytia en general no representa más que los restos del naufragio del academismo de fines del siglo pasado y principios de éste, al que se le han agregado algunos elementos barrocos. Los temas que Goytia escoge para sus cuadros (paisajes agrestes, retratos que todavía pretenden extraer el interés del mero aspecto exterior, interiores con iluminación efectista) carecen de interés y la solución que le da a estos temas representa un estilo puesto fuera de circulación hace mucho tiempo. De los cuadros que lo representan en esta ocasión, uno es el más notable que ha realizado: “Tata Jesucristo”, que tiene una



Raúl Anguiano. Hilanderera

—Foto Salazar

composición correcta, está iluminado con efectividad y no carece de dramatismo ni de profundidad psicológica, características indudablemente valiosas pero que son las de cualquier buen pintor realista y no bastan para convertir el cuadro en un "gran cuadro" ni al autor en un "gran pintor" porque no sólo no representa nada nuevo en ésta, ni abre nuevas posibilidades, sino que se limita a seguir las reglas aceptadas con una elogiada —pero nada más— exactitud. El otro "Paisaje de Santa Mónica", que representa muy bien el tipo de pintor que es Goytia, corresponde a la clase de pintura que se practicaba con mucho más acierto en la selección del tema, el uso del color y la composición, hace más o menos cien años y que ahora sólo puede considerarse pintura apropiada para reproducirla en calendarios. Esto en cuanto a Goytia, en el que nos hemos detenido un poco más porque el jurado, inexplicablemente, le ha otorgado el premio más importante; pero al recordar a los otros, ni Anguiano, ni Chávez Morado, ni Orozco Romero ni ninguno de los demás parecen haber logrado nada especialmente significativo. "La hilandera" y "El penitente", de Anguiano, adolecen de un increíble estatismo, cuando el autor parece haber intentado precisamente lo contrario, carecen de "realidad", están muy mal dibujados y tienen un color extraordinariamente pobre y deficiente, lo que los anula como obras de arte. Chávez Morado y Orozco Romero incluyen en sus cuadros temas de un simbolismo pedestre y elemental que pretenden señalar un atavismo racial, pobre, retórico y sobre todo, cursi, que, por otra parte, no tiene nada que ver con la pintura como arte, a la que excluyen de sus cuadros por sus deficiencias en el uso del color — la composición. Meza carece de la interpretación personal necesaria para dar valor a los temas que escoge. O'Higgins dibuja muy mal, defecto que, agregado a una composición deficiente hace que sus cuadros, más que tales, parezcan deformadas fotografías de una situación real, pero fragmentaria, escogida al azar. Ricardo Martínez intenta ser más personal, pero no logra hacer clara, ni valiosa, la intención que lo anima. González Camarena se olvida de la pintura en beneficio de la retórica. El retrato de Diego



Juan Soriano. Pájaro alucinado

—Foto Salazar

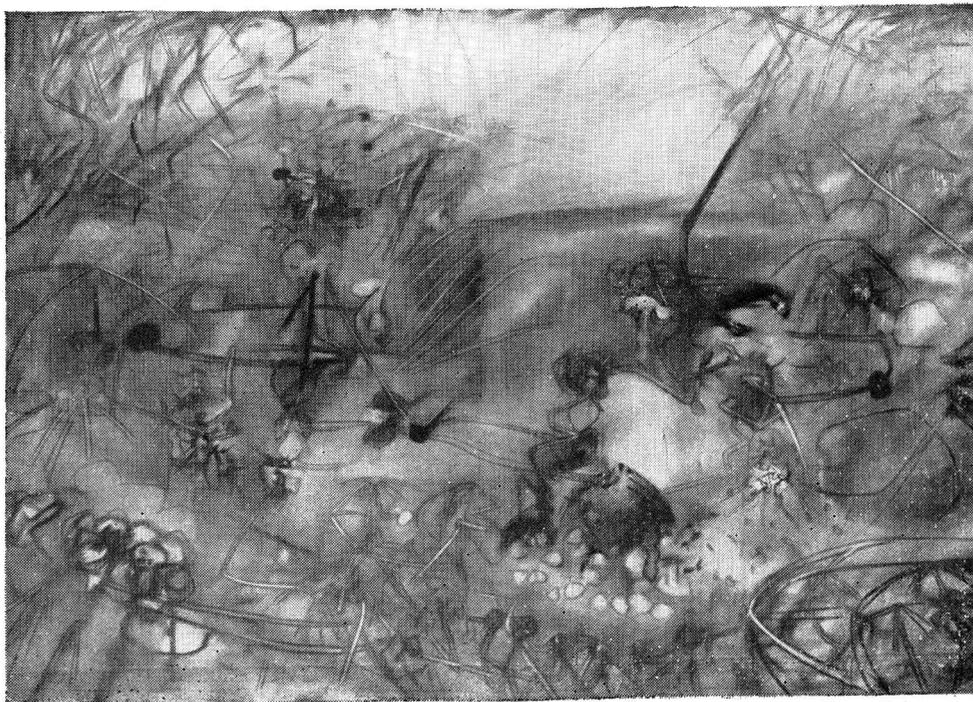
Rivera que firma Roberto Montenegro excluye la profundidad psicológica y la fuerza de composición, supliéndola por un naturalismo detallista totalmente estéril. El resto de los pintores escogidos participan de uno o más de los defectos señalados o acumulan figuras innecesarias o se limitan a fijar, con un dibujo bastante deficiente, un fragmento o una actitud cualquiera, reduciendo su participación como pintores a agudizar el tono de los colores observados, para producir un efecto chillón y desagradable. Esto es todo lo que puede decirse de la "escuela mexicana". La ausencia de realizaciones valiosas es absoluta.

#### CUATRO PINTORES

Entre los innumerables desaciertos y cuadros mediocres de que está llena la Bienal, los firmados por Felipe Orlando, Juan Soriano, Roberto Matta y Guillermo Silva Santamaría destacan muy claramente en sus respectivos países, en particular, y en toda la exposición, en general. Los dos primeros están por encima de los segundos, pero a los cuatro se debe particular atención.

"La jaula" y "El globo", los dos cuadros firmados por Orlando, a pesar de que están colocados muy deficientemente, lo que dificulta la correcta apreciación del magnífico uso que hace del color este artista, revelan a un pintor dueño de una temática personal y efectiva, a la que da una solución muy particular. Orlando ha construido estos dos cuadros tomando como base unos cuantos elementos figurativos y una leve posibilidad anecdótica, que sugiere una intención capaz de realizarse en el ambiente creado por el pintor. Pero tanto las figuras u objetos, como la anécdota y el ambiente pertenecen exclusivamente a la realidad del cuadro, que es el lugar de expresión del artista y supeditan todos sus valores a las necesidades de éste. En esta forma los cuadros de Orlando resultan totalidades, formas completas, en las que los volúmenes, el color, la iluminación y la posible anécdota son tan sólo partes de una intención general; hacer un cuadro, crear formas plásticas puras. El éxito de este intento se basa entonces, en la capacidad del artista para lograr un equilibrio exacto entre estos elementos; y la de Orlando es muy notable; lo que convierte sus cuadros en aciertos absolutos, capaces de proporcionar un auténtico goce del espectador, que se encuentra ante un artista que retrata, que da una imagen de la "pintura", como valor absoluto y lo hace con particular acierto.

El "Pájaro alucinado" de Juan Soriano presenta características totalmente opuestas; pero igualmente valiosas. Para Soriano la pintura funciona en cuanto encierra la posibilidad de expresar una serie de sensaciones, de experiencias vitales que tienen valor en sí mismas. La pintura de Soriano es absolutamente personal y tiene que conectarse directamente con el mundo interior del artista, que la obliga a ejercer una doble función: la de expresarlo a él, como individuo, y a través de esta expresión, realizarse como obra de arte. De este modo la temática de Soriano es totalmente anímica, depende en absoluto del sentimiento o del estado de ánimo que el pintor haya intentado revelar. La forma en sus cuadros es francamente intuitiva y depende no del rigor con que el artista haya aplicado una serie de reglas o conocimientos adquiridos antes del momento de la creación, sino de la inspiración que se presente durante ella. De la efectividad



Roberto Matta. Amanecer en América

—Foto Salazar

de este sistema, en el caso de Soriano, es muestra evidéntísima este "Pájaro alucinado" que transmite con singular precisión una alegría explosiva, un mundo verdaderamente alucinante, logrado por medio de la aplicación libre del color que se convierte en un valor definitivo, gracias al buen gusto y el equilibrio con que el autor ha mezclado una riquísima gama de azules, verdes, amarillos, grises y ocre para sugerir formas y proyectar sensaciones, que encuentran en este cuadro su exacta equivalencia plástica.

La pintura de Roberto Matta —representada en esta Bienal por un cuadro de generosa dimensión: "Amanecer en América"— presenta características muy semejantes a las de Soriano, con la diferencia de que en el pintor chileno el color carece de la fuerza expresiva que hay en Soriano, está usado con más timidez y se apoya, aunque muy relativamente, en formas determinadas. "Amanecer en América" tiene una textura mucho más diluida que "Pájaro alucinado", parece más trabajado, realizado con más rigor; pero carece de la fuerza, la violencia de éste, lo que no le impide ser una espléndida muestra de este tipo de pintura.

El tríptico de Guillermo Silva Santamaría, formado por tres cuadros independientes que el autor denomina "Cilindro", "Vendedor de pájaros" y "Serenata", es un magnífico ejemplo —que podría servirle a varios de los pintores mexicanos— de cómo pueden usarse elementos vernáculos para realizar buenos cuadros. Silva Santamaría extrae sus temas, en este cuadro, de una realidad circunstancial y directa: la simple observación de unos cuantos tipos o situaciones muy populares y determinadas; pero transforma estos hasta dar su equivalente en valores plásticos y ofrece una interpretación personal que refleja no a estos elementos, sino la visión artística que el pintor tiene de ellos. Esta transformación hace más efectiva la imagen de esta realidad, transmite mucho más poderosamente su valor anecdótico y evita que el éxito de los cuadros como tales depende en exclusiva del valor del tema por sí mismo, lo que no corresponde al arte, que debe ser interpretación y no copia de la realidad. Aparte de esta particularidad, el cuadro, o los cuadros, tienen una composición muy justa y un color exacto y efectivo, cualidades que determinan la presencia de un buen pintor.

#### EXPOSICIONES RETROSPECTIVAS

También cuatro pintores, según los organizadores de la Bienal, se han hecho merecedores del homenaje de una exposición retrospectiva: Orozco, Rivera, Siqueiros —mexicanos— y Cándido Portinari —brasileno.

De estos cuatro pintores el que presenta más interés por ser poco conocido en México, es Cándido Portinari. Los cuadros que representan al pintor brasileno son sin lugar a duda excelentes. Portinari revela en ellos un profundo conocimiento del valor del color como elemento de contraste y medio de expresar carácter, además de un dibujo firme y expresivo, que por otra parte, usa con una parquedad y exactitud muy notable.

En general la temática de sus cuadros proviene de la observación directa de los tipos y costumbres, la realidad inmediata de la vida de su país; pero a ésta observación inicial, Portinari le agrega una interpretación personalísima, por medio de la cual el material elegido deviene obra de arte. Así, por ejemplo, su serie de músicos —entre los que destaca "Tocador de flauta"— no son más que retratos, pero no de individuos, sino de tipos, de tipos por demás característicos, a los que un tratamiento que se basa esencialmente en el contraste que el artista establece entre el color, muy brillante, del fondo y los tonos, generalmente sombríos, de la figura que, en esta forma, aparece situada en el espacio y adquiere un carácter muy especial —acentuado por la línea del dibujo— que la convierte en símbolo. Ese sistema es seguido con fidelidad, pero también con riqueza tonal, en casi todos los cuadros espuestos: "La lavandera", "La red", "Fieras", "Matrimonio", etc. Vemos entonces, que Portinari es un pintor esencialmente anecdótico; pero que a esta característica agrega un tratamiento en extremo eficiente, que enriquece el tema original hasta convertirlo en el círculo perfecto que debe ser todo buen cuadro, mediante la justa aplicación del color, el buen trazo del dibujo y el ritmo general de la composición, elementos que en su pintura se integran con precisión.

Los cuadros de Orozco elegidos para este homenaje no son siempre los mejores ni los más representativos, a pesar del impresionante "Sacrificio humano", del magnífico "Guerreros indios y españoles",

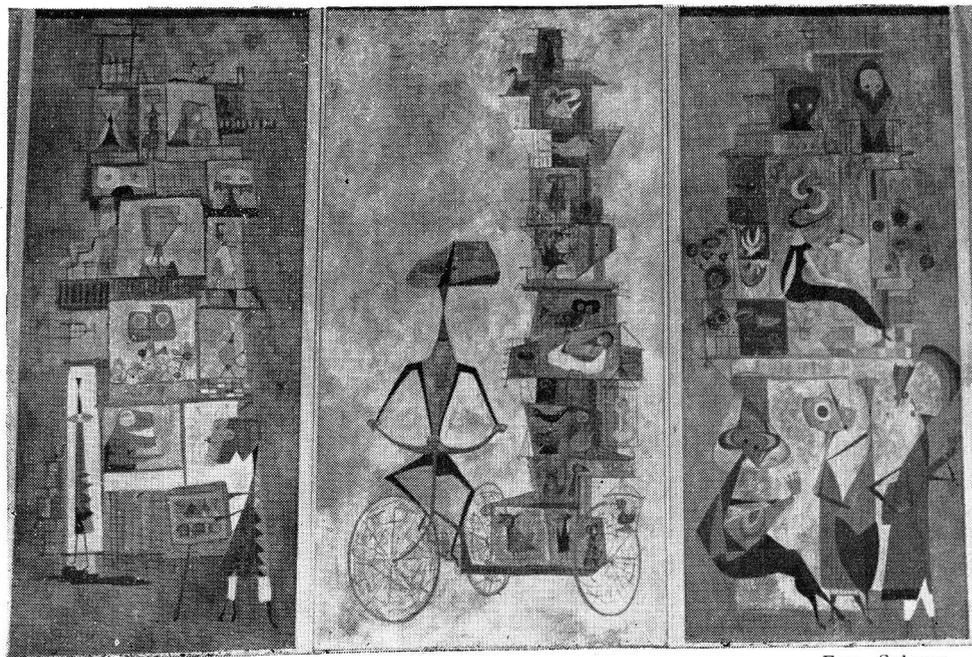
de "El desmembrador", del conocido "Zapatistas" y la genial serie de los dictadores y tiranos en la que el extraordinario pintor muestra todo su poder expresivo. Además de esos cuadros tan significativos, después de repasar la exposición en general, resulta por demás interesante detenerse ante el que tal vez sea el mejor de los cuadros expuestos y que nos hace pensar en el rumbo que estaba tomando la obra de Orozco. Este cuadro es el titulado "Resurrección". Ante la total desintegración de la figura, la violencia del trazo y los medios plásticos de que se ha valido el pintor para expresar la idea que el título sugiere, no se puede menos que pensar muy seriamente si Orozco no es en realidad el primero y el más significativo de los pintores que han practicado el abstraccionismo expresionista del que hablábamos al referirnos a algunos de los cuadros enviados por Estados Unidos. La forma en que Orozco había ido evolucionando en busca de una forma cada vez más expresiva y firme, permite suponer que es muy probable que este genial pintor hubiera llegado a la abstracción total que tan claramente está a punto de alcanzar en varios de sus cuadros más significativos.

Junto a la altura y la trayectoria siempre ascendente de Orozco, la pintura de Rivera pierde calidad en una forma bastante alarmante. Siguiendo la fecha en que han sido realizados los diferentes cuadros de Diego, expuestos en esta ocasión, puede decirse que Rivera deja de ser no ya un gran pintor, sino también un buen pintor en 1939. Después de esta fecha —la de la realización de "Danza de la tierra"— toda su producción es positivamente deleznable. Retratos cursis, composición deficiente, pobreza de color, falta de profundidad, repetición continua parecen ser, en resumen, las características principales de los cuadros pintados posteriormente. Resulta consolador poder volverse hacia atrás y encontrar el "Retrato de Lupe Marín" (1938) que es de una calidad indiscutible o con el hermosísimo "Matemático", o el "Viaducto" y el pequeño "Paisaje" pintados entre 1920 y 1930 cuando Rivera era un gran pintor; pero de allí en adelante, nada. Si juzgáramos a Rivera por la producción de los últimos 18 ó 19 años, tendríamos que llegar a la conclusión de que no era más que un muy mediocre pintor comercial.

De Siqueiros casi es mejor no hablar. Lo que en Orozco es drama, en él es melodrama; lo que es poder expresivo en aquél, en este es truco efectista. Lo que en Rivera es alegría y sensualidad, en Siqueiros es pobreza conceptual. Basta con recordar el cuadro más reciente entre los expuestos, que lleva el ridículo título de: "Determinación: por una industria mexicana para los mexicanos", o algo por el estilo, y que podría fácilmente servir de anuncio a cualquier fábrica de overoles, para llegar a la conclusión de que si alguna vez hubo un buen pintor en Siqueiros, éste lleva muchos años de muerto y enterrado y actualmente está en completa descomposición.

#### AUSENCIAS

Es muy de lamentar la inexplicable ausencia en esta Bienal de pintores tan imprescindibles como Rufino Tamayo, Carlos Mérida y Guayasamín, entre los consagrados, y también la de varios jóvenes con muchos más méritos que la mayoría de los pintores seleccionados para representar a México.



Guillermo Silva Santamaría. Tríptico

—Foto Salazar

# M U S I C A

## L A S F O R M A S Y L A F O R M A

Por Jesús BAL Y GAY

SE CUENTA que un día de principios de este siglo, Debussy censuró la música de su amigo Satie como "falta de forma", reproche al que éste respondió pronto, con su buen humor habitual, componiendo los célebres "Trois Morceaux en Forme de Poire." Asombra que Debussy haya podido censurar en ese sentido la música de Satie. Eso sería propio de un d'Indy o de un Saint-Saëns, compositores siempre respetuosos para con las formas musicales establecidas, pero no del autor de "El mar" y de "Pasos en la nieve." Porque, por un lado, Debussy no podía asustarse de que alguien hiciese a un lado aquellas formas, y, por otro, su agudísima intuición no debía cesarse hasta el punto de no percibir las altas cualidades formales que caracterizaban, precisamente, la música de Satie. Seguramente esto mismo pensó Satie, y por eso tuvo la humorada de titular sus nuevas piezas "Tres trozos en forma de pera", como si le dijera a su amigo que no comprendía a qué clase de forma se estaba refiriendo, si no sería que estuviese pidiendo peras al olmo de la música.

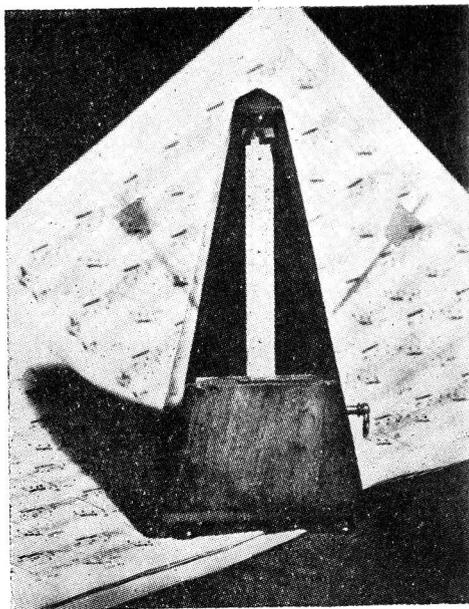
Porque en la música hay formas y forma. Las formas constituyen el conjunto de moldes que aparecen descritos y prescritos en los manuales de composición y de análisis: la fuga, la sonata, el rondó, etc. La forma, eso es otra cosa, y no hay quien pueda darnos una receta para lograrla. Las formas pertenecen a la artesanía; la forma, al arte. Las formas son como una especie de tipos raciales dentro de la música; la forma es nada menos que la personalidad de un determinado individuo musical. Y quizá no anduviésemos muy lejos de la verdad si nos arriesgáramos a definirla como el alma de cada obra, en el sentido en que la escolástica considera al alma como la forma del cuerpo.

Para los académicos, así como para cierto tipo de compositores en agraz, las formas constituyen una garantía de unidad, de cohesión, de lógica para la obra en proyecto, moldes reiteradamente probados y aprobados a lo largo de la historia, en los que el compositor puede verter sin ningún temor el ardiente metal de sus ideas. Pero la verdad es que no garantizan ningún buen resultado. De ahí que tantas obras nazcan muertas, a pesar de su impecable estructura de fugas o sinfonías, ya sea porque las ideas carecen de la fuerza expansiva necesaria y suficiente para llenar el molde, ya porque, al contrario, les sobra y hace que se asfixien.

El proceso de la composición musical no sigue una línea única. Unas veces el compositor inventa una melodía o un simple motivo —en una palabra, lo que se llama un *tema*—, se prenda de él y le busca en seguida la forma musical que más adecuadamente pueda servirle. Otras veces la primera idea que le viene a las mientes es la de una forma determinada,

y entonces la segunda etapa del proceso creador consiste en inventar el tema o temas que puedan colmar aquella forma. En ambos casos la obra —mejor o peor— nacerá viva, porque materia y forma se encontrarán acordes. Y esa concordancia se habrá debido a la lucidez del compositor, a su no dejarse arrastrar por un impulso ciego, de esos que llevan a querer lo imposible.

Pero también se dan casos en que semejante lucidez falta y el compositor, ena-



"moldes reiteradamente probados"

morado de un tema, lo utiliza dentro de una forma que de ningún modo le conviene —por defecto o por exceso, como dije más arriba—, o bien se enamora de una forma y mete en ella el material temático que primero se le ocurre. Por eso no faltan en la música ni chozas de mármol ni catedrales de adobe.

Y, en fin, también se dan casos de rebeldía —una rebeldía que suele ser máscara de la ignorancia o de la impotencia— según la cual el compositor deja volar su fantasía, en una especie de escritura automática, a lo que salga, sin ninguna preocupación formal, con el resultado —salvo que ocurra un milagro— de una obra amorfa en que lo mejor de las ideas

—si algo de bueno tuvieron al nacer— se desvanece o evapora por falta de paredes formales que las contengan. Y no será porque no se hayan alzado de vez en cuando —de Goethe a Stravinsky— voces que nos adviertan que en el arte la libertad absoluta es prenda segura de lo caótico.

El molde preestablecido no garantiza excelencia alguna para la obra que se vaya a escribir. Como queda dicho, puede convenir o no al material temático de que disponga el compositor. Pero eso no excluye el imperativo de una forma, de alguna forma. Encontrar ésta, cuando el material ha sido inventado, es tarea ineludible del compositor, si la obra ha de tener algún sentido, alguna razón de ser. Y puede que se la encuentre entre las ya establecidas; pero puede también que pertenezca al mundo de las que están por inventar. En este segundo caso el compositor se encontrará corriendo la gran aventura de la verdadera creación, llena de riesgos, pero también prometedora de máximos y seguros galardones, si hay en él lucidez y esfuerzo suficientes.

Bach, Chopin, Debussy, Satie y Stravinsky nos ofrecen ejemplos preclaros de esa búsqueda esforzada y lúcida de la forma. La materia, es decir, las ideas melódicas o motivicas les fueron llevando a plasmar formas convenientes, satisfactorias, lógicas que no hallamos catalogadas en los tratados de composición al uso: una creación, la suya, de dentro a fuera, podríamos decir. Ahí "el alma es la forma del cuerpo", y por eso cada una de esas obras maestras es un ser vivo y no una estatua.

Pero por eso también su forma será inalienable, incapaz de servir para otras obras futuras, esquivo al análisis de los teóricos y perturbadora de los tratados académicos. Forma, pero no molde. Así se explica mucho de lo que escribió contra Chopin en su época y muchos de los ataques de que fueron objeto Debussy y Stravinsky. Así se explican también muchos de los extravíos en que incurren los jóvenes que se lanzan a componer *libremente*, tomando como ejemplo —pero parcial, superficialmente— a aquellos compositores. No ven en ellos sino la ausencia de moldes clásicos. El rigor, el respeto para la lógica interna de la obra, los imperativos de la materia que se maneja, todo eso les pasa inadvertido. No se percatan, o no quieren percatarse, de que el rechazo de moldes preestablecidos está justificado en aquellos maestros por una apasionada voluntad de forma. No ven, o



Dibujo de Cocteau. Stravinsky interpretando *La consagración de la primavera*.

no quieren ver, que tales moldes no han sido repudiados por afán de facilidad, de comodidad, sino, al contrario, por una actividad heroica, pues la senda que aquéllos ofrecen es infinitamente más ancha y suave que la que se ha de seguir para encontrar la forma inédita. En el origen de "El mar" o de las "Gimnopedias" hay muchísimo más esfuerzo y clarividencia que, por ejemplo, en el de la "Sinfonía italiana", una obra, advirtamos, no menos perfecta.

Lo importante, lo vital no son, pues, las formas, sino la forma, a.í, en singular, ese sentido inefable de los imperativos de la materia musical de las proporciones, del equilibrio, de la textura, etc. Uno de los placeres musicales —e intelectuales— más altos es, por ejemplo, seguir la marcha de ciertas obras de Chopin. Al principio parece que la música va a discurrir por cauces formales conocidos; de pronto nos encontramos con una grave anomalía —un error, un defecto, un traspies, pensamos—; pero más adelante el contexto, con otra anomalía, se encarga de justificar, de iluminar como lúcida-mente premeditada, la primera; la forma comienza a surgir como cosa nueva e individual, hasta que por fin nos convencemos de que allí no se trata para nada del molde que al principio habíamos supuesto: el perfil de la obra tiene una belleza palpitante y única que no podrá repetirse.

De lo dicho hasta aquí podría deducirse que la forma es cuestión de líneas generales, de concepto panorámico de la obra, pero la verdad es que también abarca —y cómo!— el detalle. "El detalle no existe en la obra de arte", escribió Valéry, y con toda razón. Eso que llamamos *detalle*, si no es esencial a la obra, sobra; si es esencial, no es tal detalle. Cuando ensalzamos una obra por la minuciosidad con que están trabajados sus detalles, lo que realmente estamos elogiando es la perfección e integración de todos sus elementos, su perfecto *acabado*. En Chopin, por ejemplo, encontramos el clásico *bajo de Alberti* —tópico del clasicismo vienes— transformado de radical manera, ya sea por la dilatación inaudita de sus intervalos, ya por el uso de apoyaturas que producen una sabrosa disonancia. Eso, se diría, constituye un detalle curioso, o una manera curiosa de cuidar los detalles. Pero si lo consideramos, como está, inserto, y mejor que inserto, integrado en el concepto general de la música chopiniana, tendremos que admitir que el dictado de detalle no le conviene en ningún sentido. Constituye una fiel correspondencia a la amplitud y al cromatismo iridiscente de la melodía y de la estructura tonal. Su ausencia habría significado una incongruencia grave con respecto a esos rasgos esenciales.

Cuando se examina de cerca una música así, se descubre que lo que pudo creerse en un principio fruto del capricho se ha erigido realmente en un imperativo para el compositor, porque la tensión que el primer *detalle* sorprendente produce se mantiene —y quién sabe a costa de cuánto esfuerzo y rigor— a lo largo de toda la obra, mediante correspondencias lógicas no siempre fáciles de lograr. Y la forma adquiere una dignidad y belleza que nada tienen de fortuito, belleza y dignidad singulares que son el esplendor de la realidad de la obra.

# E L C I N E

Por J. M. GARCIA ASCOT

EL HOMBRE QUE VENCIO AL MIEDO (*A man is ten feet tall*) de Martin Ritt.

HACE aproximadamente dos meses pasó durante *tres días* en el cine Ariel la primera película de Martin Ritt: *El hombre que venció al miedo*. Tuve ocasión de verla en privado hace pocos días. Es una película extraordinaria, una de las más importantes que Hollywood nos haya mandado en los últimos tres o cuatro años. Con recursos económicos muy reducidos esta producción independiente ha conseguido realizar una obra que, sobre un tema algo similar, es netamente superior a *Nido de ratas*. Película profundamente humana, noble y generosa, demuestra las posibilidades de un nuevo cine norteamericano bien orientado y el empuje de los jóvenes directores que lo están realizando.

La dirección es magistral, no por un superficial juego de imágenes sino por su *selección* de las mismas. Un toque rosseliniano nos las hace siempre inolvidables. Otro toque de fondo —un lejano eco brooklyniano de Conrad (algo de Lord Jim, el personaje de Malik y el tratamiento mismo del desarrollo)— hace latir en cada escena una profundidad poco usual y pone en cada palabra de un diálogo soberbio una resonancia de grave e importante *verdad*.

Pero esta dirección que sabe *escoger* las reacciones más definitivas cuenta también con una ayuda decisiva: la actuación. Sidney Poitier (el negro), poniendo toda la intensidad de su vida en cada escena, ya sea trágica, grave, fraternal o sencilla y alegremente cotidiana, merece un Gran Premio de actuación en cualquier festival mundial. El principiante John Cassavetes (Axel) logra imponerse como uno de los grandes actores jóvenes de hoy a base de contenida emoción y finísima sensibilidad. Las dos mujeres y el inmundo Malik consiguen mantener el nivel impuesto por los anteriores, que ya es decir. Y por si fuera poco en dos breves escenas el padre y la

madre estrujan el corazón con una interpretación extraordinaria, construida sobre el íntimo y desesperado temblor de su angustia.

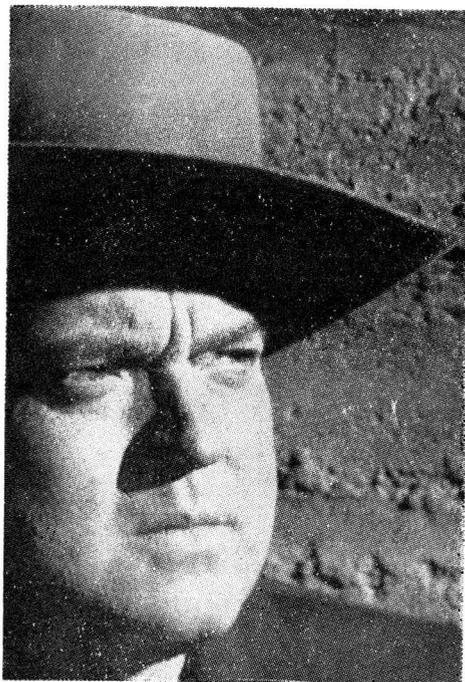
Honor, pues, a un gran director: Martin Ritt, y un aviso a todos los que buscan gran cine: algún día volverá a pasar esta película en algún cine de segunda. No importa lo lejos que esté, ni lo malo que sea: vayan a verla sin falta, no dejen de verla por ningún motivo.

NOCHE LARGA Y FEBRIL (*The long hot summer*) de Martin Ritt.

Sobre un guión original de William Faulkner —basado en un cuento y parte de una novela y cuyo estilo consigue atravesar la traducción a imágenes e imponer por momentos su borrosa presencia— Martin Ritt ha realizado esta película, una de las primeras de su incipiente carrera (Ritt forma con Sidney Lumet y Stanley Kubrick la nueva generación de directores norteamericanos.)

A lo largo de la obra Ritt oscila entre dos valores, los cuales corresponden a dos esencias de la propia literatura estadounidense. Por un lado un tratamiento exterior: acción, movimiento, palabras, actitudes por medio de los cuales los intérpretes sitúan y asientan su *individualidad*. Pero esto sólo no hubiera bastado. O por lo pronto no en una obra de Faulkner para el cual no basta el transparente sobrentendido del espíritu que puede aplicarse a un Hemingway y un Dos Passos por la índole de sus estilos. No, eso no bastaba en la película. Ya hemos visto muchas veces personajes semejantes y situaciones análogas. Por eso Ritt, con mucha inteligencia, al llegar al límite aceptable de la visión exterior pasa al tratamiento opuesto: una visión repentina de la interioridad de los personajes. Estos se definen entonces no sólo en tanto *individuos* sino como *personas*. En forma retroactiva todo su comportamiento se vuelve entonces coherente, se adhiere a una interna corriente y queda preñado de significado, de sentido humano. La acción —que parecía acción por la acción misma— se interrumpe, los movimientos se paralizan, las actitudes se fijan, las palabras titubean al luchar por la expresión personal. Llegamos a una verdadera confesión: lo anterior se vuelca para opacar —y transparentar a la vez— el actuar del personaje. Y no se trata de una confesión basada en temas psicoanalíticos baratos o en motivaciones gratuitas o desmesuradas. Ritt nos lo deja temer por mucho tiempo, pero cuando descubre el velo vemos algo más profundo de lo que esperábamos. No más complejo, ni más monstruoso, ni más inimaginable. No, sencillamente algo más profundo y como tal más naturalmente humano.

Este vuelco de lo exterior a lo interior ocurre en las escenas en donde cada personaje se revela: cuando el padre (Orson Welles) habla de su mujer muerta, cuando la amiga solterona expresa sus deseos, cuando el joven elegante resulta impotente para otorgar su amor, cuando Jody (Anthony Franciosa) suplica a su padre un trato distinto, cuando la hija (Joan



Orson Welles— "de lo exterior a lo interior"

Woodward) explica en un solitario picnic lo que entiende por humana dignidad y cuando Ben (Paul Newman) habla de su infancia y de su padre incendiario.

Estos momentos, grandes y graves momentos de cada vida, rescatan a la película de un estilo de tipificación exterior absolutamente insuficiente. Y si le dan sentido a los personajes y a sus vidas, también le dan sentido a la propia realización cinematográfica.

En un ambiente con influencias *kazaneskas* se mueven grandes actores. Ante todo Paul Newman y Joan Woodward, grandes y personales. Y también Orson Welles que puede parecer hipertrofiado en su actuación pero que consigue dar a su típico —y manido— personaje unos matices y un sesgo que lo individualizan (y si no, imaginemos lo que hubieran sido en el mismo papel —y hace algunos años cualquier director convencional los hubiera utilizado— un Lionel Barrymore o un Edward Arnold). Anthony Franciosa en otro de los difícilísimos papeles que siempre le tocan sigue demostrando que es uno de los mejores actores con que cuenta Hollywood, aunque en esta ocasión no explota a fondo el personaje.

*Noche larga y febril*, desigual y sin redondear, no aprovechada totalmente y con un final abominable, nos ofrece sin embargo momentos que permanecen en el recuerdo como muestra de un innegable talento, el mismo talento del realizador que supo darnos *El hombre que venció al miedo*, que sigue y seguirá siendo por mucho tiempo su película.

#### LOS DIABLOS DEL AIRE (*The tarnished angels*) de Douglas Sirk.

Otra obra de Faulkner. Y esta vez en lugar de un guión original, la adaptación de una de sus novelas: *Pylon*.

Un tema espléndido y unos personajes soberbios. Conociendo el barroquismo de Sirk podía esperarse uno de esos aciertos —en él muchas veces involuntarios— que nos diera una obra inolvidable, aunque sólo fuera por algunas secuencias. De hecho *Pylon* debiera dar una de las grandes películas del cine moderno.

Sin embargo no es así. Ni mucho menos. La opinión más natural sería la de considerar a esta película como el asesinato de una gran obra. La impresión que nos queda no es tan absolutamente negativa: es la de una película salvada en parte por cierta grandeza inherente a su propia materia prima.

Por un lado Douglas Sirk no se preocupa de la *esencia* de la historia: del juego del mal y la bajeza, de los amargos caminos de la ambigüedad. Esto se revela claramente en el tratamiento (que es un fracaso) de las tres secuencias clave: la confesión de la esposa (Dorothy Malone) al periodista (Rock Hudson), el juego de dados entre la esposa y los dos aviadores (Robert Stack y Jack Carson), y la petición del as aviador para que su mujer le consiga un avión.

Todo el cuidado de Sirk se vuelca por lo contrario a lo exterior. Y aquí interviene lo involuntario. Al lograr cierto muy personal barroquismo consigue entonces por momentos rozar más allá de la corteza y darnos un vislumbre de lo que nos negó anteriormente, de lo que hubiera podido y debido ser. Montaje y encuadres son excelentes y están llenos de sugerente riqueza. Y hay hasta algunos *morceaux de bravoure* a veces logrados (el primer ac-



R. Stack— "dos o tres recursos manidos"

cidente, algunas escenas de la feria, las dos carreras de aviones) y a veces truncados o fallidos (el carnaval, el salto erótico en paracaídas, la sexualidad en general, etc.).

Algo hubiera podido rescatar la esencia humana de la historia independientemente del descuido de Sirk. Y es la actuación. Pero aquí es donde todo se desploma. Rock Hudson, con cierto sentido de responsabilidad, se refugia en la ultrasobriedad y resulta absolutamente insuficiente frente a su personaje. Robert Stack echa mano de sus dos o tres manidos recursos (que no tiene más, y además los tiene malos) y fracasa lamentablemente. Extraña que un actor con tantas posibilidades como Jack Carson resulte aquí tan gris y tan por debajo de un personaje para el cual estaba bien escogido (el único bien escogido en toda la película). Pero la palma se la lleva Dorothy Malone. Su actuación es sencillamente inenarrable. Dudo que se haya logrado nunca una interpretación más falsa y artificial. Y toda la obra gira en torno a ella...

De todo esto algo queda. Quizá, como va dije, la sombra de lo que hubiera debido ser una película extraordinaria. Es lástima que el cine dependa tanto de las finanzas. Habría que volver a filmar

*Pylon* con otro director (Kazan, Aldrich, Kubrick) y con otros actores (Franciosa, Brando, Fonda, Woodward...).

#### OTRAS PELICULAS

#### SANGRE EN EL ASFALTO (*Checkpoint*).

Esta película es el clásico resultado de una operación también ya clásica entre los productores (los malos). Para aprovechar el creciente interés público que han despertado los grandes premios automovilísticos se prepara un argumento sobre una gran carrera (las *Mille Miglia* italianas en este caso). Pero luego, temiendo paradójicamente la falta de interés de este tema, se le quita casi todo lo automovilístico y se substituye por una absurda historia policiaca que se liga con coches como se puede. Intriga y deporte se reducen entonces para dar cabida a un *romance*. Este se va acortando para desarrollar un *carácter poderoso e inolvidable* de potentado. Y no queda absolutamente nada, exceptuando lo que milagrosamente subsiste de la idea primera y que son unas poquísimas escenas documentales de la famosa carrera. Lo demás es verdaderamente inaguantable.

#### MAREJADA DE PASIONES (*Flood tide*) de Abner Biberman.

Un primer tercio deja concebir esperanzas de una buena película de categoría B. Pero a partir de este momento el guionista se asusta ante la fascinante perspectiva de un Vampiro de Dusseldorf al revés y el argumento es cuidadosamente lavado, pasteurizado y pasado por agua de rosas. El mal, palpitante fondo de promesas, desaparece como por encanto. El resultado llega a alcanzar también lo intolerable. Sólo emergen de este puré sentimental el espléndido rostro y la magnífica actuación —llena de sensibilidad y de ternura— de Cornell Borchers. He aquí a una actriz que merece mucho más de lo que hasta ahora le han dado (*Oasis*, etc.). Una actriz que puede ser una de las *grandes* del cine actual.

### LA NUEVA CONCIENCIA DEL MEDIO ORIENTE

“EL OCCIDENTE (o más bien, ciertas potencias occidentales) todavía no se ha dado cuenta de que el nacionalismo árabe es un nacionalismo popular. De este último hecho resulta que algunos individuos a quienes aquellas potencias habían sabido atribuir una autoridad o una influencia particulares sobre los acontecimientos en determinados países árabes, han visto su importancia desvalorizada en un grado considerable.

“Me atrevería a decir que esas potencias occidentales se guían en el Medio Oriente por una política de inspiración y expresión feudales. X, Y o Z se veían investidos de una autoridad imposible de ejercer, fuera de sus oficinas privadas, sin la protección de las bayonetas. Tales individuos, tales gobernantes fantoches, tales agentes ejecutivos, no representan en manera alguna a su pueblo. Mejor dicho, representan intereses ajenos a los de su pueblo. Y además, lejos de servir realmente a sus amigos o protectores occidentales, tuvieron

que inducir a éstos al error. De allí que, por más paradójica que pueda parecer la afirmación, ellos han sido y son los factores de la rápida erosión que han sufrido las bases de toda política occidental en el Medio Oriente. Ya no hay sitio para ellos en un mundo dentro del cual han acabado por convertirse en extranjeros...

“El Occidente —cierto occidente— no nos ha ofrecido, a menudo, sino su antaonismo, su enemistad, y la perspectiva de un vasallaje disfrazado. Nuestro rechazo ha sido, de algún modo, calificado de insubordinación y tratado como tal...

“Hemos tendido la mano, y siempre se nos ha ignorado. Porque ‘entenderse’, para el occidente, significa demasiado frecuentemente ‘imponer’. Para nosotros, entenderse es vivir en la dignidad y en el respeto.”

(Declaraciones del coronel Saroit Okacha, colaborador íntimo del presidente Nasser, al semanario francés *L'Express*, número del 24 de julio.)

# T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

## EL PEQUEÑO CASO DE JORGE LÍVIDO

CON ESTA OBRA, Sergio Magaña, que había guardado silencio los últimos tres años, vuelve a hacer notar su presencia en el teatro mexicano con seguridad y firmeza. *El pequeño caso de Jorge Lívido*, detrás de su superficial apariencia de obra policíaca, revela un tema importante, sugestivo, poderoso y magníficamente tratado: la relatividad del bien, su incapacidad de ser encerrado dentro de reglas morales fijas, el sentido auténtico de la bondad y la generosidad por encima de los actos exteriores y el valor del perdón y la comprensión más allá de cualquier congelado y árido concepto de la justicia.

Para desarrollar este tema, Magaña ha elegido una anécdota muy sencilla y que puede efectivamente calificarse de policíaca; en la misma forma en que puede aplicarse tal denominación, guardada la necesaria distancia, a las anécdotas de *Crimen y castigo* o *Los hermanos Karamazov*, por ejemplo. Es evidente que los incidentes que forman la trama de *El pequeño caso de Jorge Lívido* dan a la pieza todas las características exteriores de una obra policíaca; la obra no pertenece, sin embargo, de ninguna manera a este género, porque el autor no se apoya exclusivamente en los sucesos, en el mero acontecer exterior (característica fundamental del teatro policíaco), sino que se vale de éstos para dar forma a los personajes cuyas peculiaridades psicológicas son el auténtico sostén de la pieza. Lo importante en *El pequeño caso de Jorge Lívido* no es lo que va a pasar sino la manera en que van a reaccionar los personajes ante los acontecimientos y el por

qué de estas reacciones. A Magaña le interesa la postura vital de sus personajes, sus sentimientos, su verdad más recóndita y las conclusiones que pueden sacarse de su conducta, determinada por la forma de reaccionar ante el desarrollo de la anécdota. El acierto o fracaso de la obra se basa, entonces, en la efectividad que el autor demuestra para solucionar, primero, y recrear, después, un cierto número de individuos de cuyo choque debe salir el conflicto real de la obra, que será un conflicto de orden conceptual que permita examinar y juzgar diferentes posturas vitales. Y en *El pequeño caso de Jorge Lívido* tanto la selección como la recreación posterior son absolutamente acertadas. Los personajes adquieren carácter desde el primer momento y este carácter evoluciona, cambia o se revela, de acuerdo con el desarrollo de la anécdota con una verdad y una firmeza definitiva.

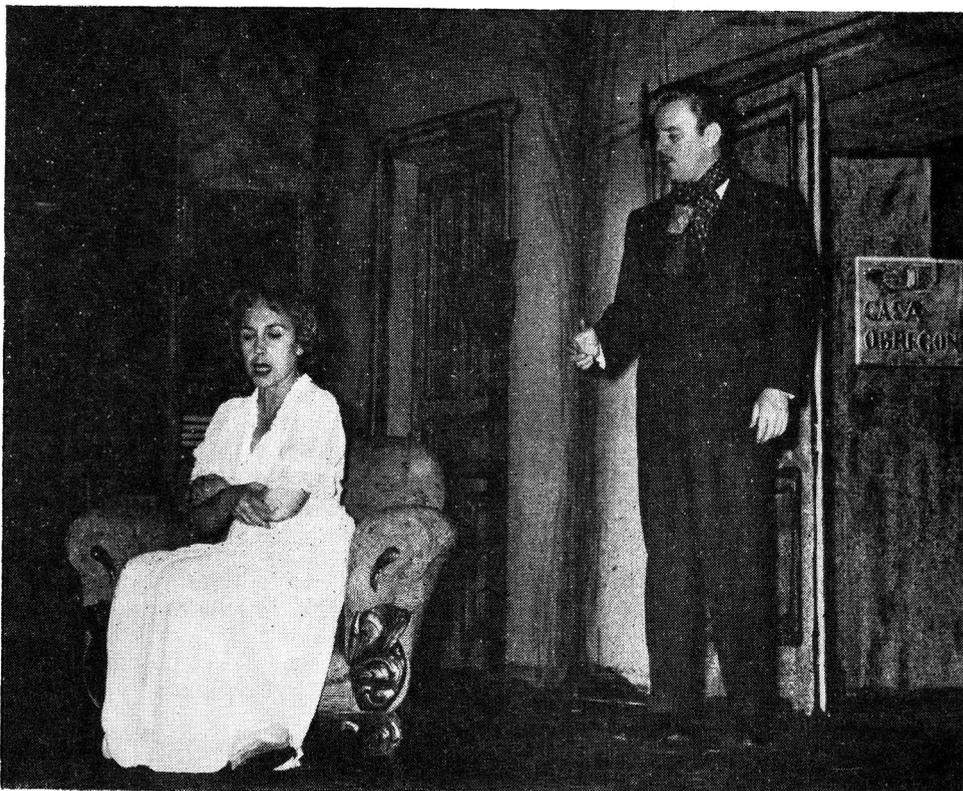
Resulta así que la pieza tiene en realidad dos líneas de acción: una en la que se presenta como base del conflicto un caso criminal y se llevan los sucesos hasta el momento en que éste se resuelve, y otra en la que se presenta originalmente un grupo de personajes que han perdido, o no han llegado a adquirir, el sentido de vivir y que vegetan, dejando pasar el tiempo, en una oscura, casi miserable, casa de huéspedes, incapaces de realizarse como individuos, y aceptar la vida y extraer un sentido positivo de ella, pero que, de pronto, impulsados por la presencia de un nuevo huésped que parece ser portador de toda una serie de revelaciones positivas y poseer un muy apreciable poder de convicción, producido por su simpatía natural, adquieren una nueva presencia de ánimo, aceptan los preceptos que

les expone, se reconocen a sí mismos y se lanzan a la vida, confiados en su bondad, con tal valentía que, algunos permanecen fieles a ellos, a pesar de que descubren que este personaje no apega su conducta al sentido vital que les ha revelado, debido a que tiene un deformado sentido de la justicia y supedita a él todos sus impulsos, lo que le impide actuar con verdadera humanidad y falsea su escala de valores.

De estas dos líneas de acción, la primera, que es la que encierra la anécdota propiamente dicha, carece de importancia y, como ya se ha dicho antes, sirve tan sólo para armar la obra, para dar marco a las ideas del autor. Sin embargo está magníficamente realizada y su desarrollo es interesante, justo y equilibrado. La segunda, en cambio, espléndidamente realizada también, revela a un autor dueño de un pensamiento profundo y original y que posee el poder expresivo y la técnica necesaria para traducir en términos teatrales este pensamiento. La serie de conclusiones que se desprenden de esta segunda línea de acción son valiosas y convincentes y hace que *El pequeño caso de Jorge Lívido* demuestre que en Sergio Magaña el teatro mexicano tiene un magnífico autor. Magaña logra hacer evidente por medio de éste que él denomina "pequeño caso", el absurdo en que vive una sociedad que ha equivocado su escala de valores o, mejor dicho, que vive sin ellos. Jorge Lívido —el personaje que llega hipócritamente a remover los sentimientos de los demás huéspedes— no es un caso aislado, es un símbolo y un ejemplo, representa al individuo que cree sinceramente que sirve a la sociedad, porque se siente justo, que tiene siempre a mano una larga serie de conceptos muy dignos, que cita de continuo a Dios, a la religión, a la moral establecida; pero que se ha olvidado de lo más importante: de ser humano, de ser verdaderamente un hombre. Magaña, al llevar hasta la destrucción a este ridículo pelele, ha dado un vigoroso golpe a todos los que viven tranquilos y seguros dentro de una cómoda decencia y limpieza moral y ha transmitido un mensaje generoso y amplio haciendo evidente el valor del amor, la generosidad y la comprensión —encarnados por Polita, Gonzaga, Fanny, y aun, Ruiz— por encima del árido concepto del bien que simboliza Jorge Lívido.

Por desgracia esta tesis no es asimilada por el respetable público del teatro Insurgentes que en general, prefiere limitarse, cómodamente, a seguir el desarrollo de la anécdota. Pero esto no debe preocupar al autor, que ha realizado, tanto en el aspecto artístico como en el humano, una obra espléndida.

Sería injusto, sin embargo, dejar de señalar algunas deficiencias que aparecen en la realización de la obra. Magaña ha fijado con un positivo acierto el carácter de Jorge Lívido. Fanny, Pablo Gonzaga y Polita; pero en cambio, obligado por la necesidad de dotar de un conflicto particular a cada uno de los personajes, puso en boca de Ruiz, el menos importante de ellos, una serie de revelaciones de gran efecto, pero que resultan un tanto fuera de lugar y que, tal vez porque son reveladas en un lapso de tiempo demasiado corto, parecen excesivas y se apartan de la línea central del conflicto. Dejó también un tanto difuso el destino



El pequeño caso de Jorge Lívido— "tesis no asimilada por el respetable público"

Empiece a formar desde hoy el Patrimonio de su Carrera



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



RECIBIMOS DEPOSITOS DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

**Mido Powerwind**



**INDESTRUCTIBLE!**

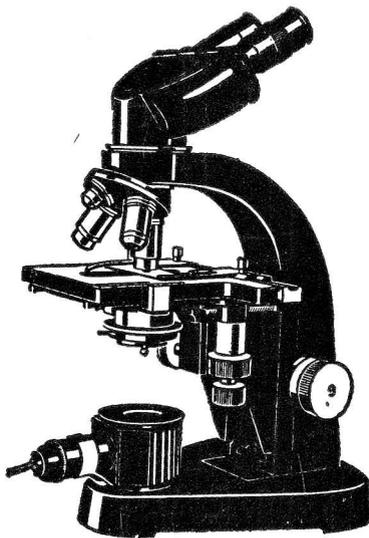
- Super Automático
- 100% Impermeable
- Protegido Contra Golpes
- Antimagnético
- Cuerda Irrompible

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

**Leitz**

MICROSCOPIOS  
MICROTOMOS  
MICRO-PROYECTOR  
RES  
POLARIMETROS  
etc., etc.

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



MICROSCOPIO BINOCULAR LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

**COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.**

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

**¡HOY TAMPOCO ME HABLÓ!**



**GRACIAS A COLGATE**

DESPUES

DESDE QUE USO COLGATE LUIS ME HABLA TODOS LOS DIAS

POOR QUE NO CONSULTAS A TU DENTISTA

COMO TE ENVIDIO LUIS TE INVITA A SALIR TODOS LOS DIAS

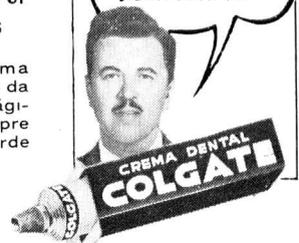
LA CREMA DENTAL COLGATE ES AHORA MAS EFICAZ PARA AYUDAR A PREVENIR LOS DIENTES PICADOS Y COMBATIR AL MAL ALIENTO. SIGA EL METODO COLGATE: LAVE SUS DIENTES DESPUES DE CADA COMIDA CON COLGATE. SU RICO SABOR DEJA SU BOCA FRESCA Y PERFUMADA DURANTE TODO EL DIA.

Ahora Colgate con su Nueva Fórmula da a Ud. la **Máxima Protección** que ha ofrecido hasta ahora contra el Mal Aliento y los Dientes Picados

Use la Crema Dental Colgate Su nueva fórmula perfeccionada es ahora más eficaz para ayudar a prevenir los dientes picados y combatir el mal aliento

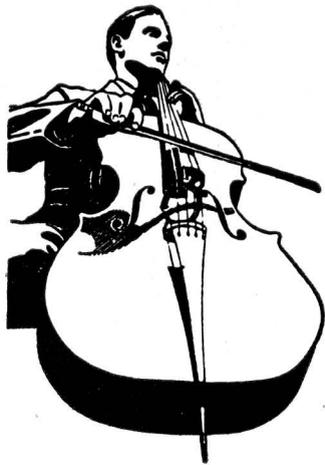
Colgate es crema blanca y pura que da a sus dientes mágica blancura Compre Colgate y recuerde que COLGATE AL MAL ALIENTO COMBATE

- COLGATE**
- ✓ LIMPIA SUS DIENTES
  - ✓ EMBELLECE SUS DIENTES
  - ✓ PERFUMA SU ALIENTO
  - ✓ AYUDA A EVITAR LOS DIENTES PICADOS



**COLGATE AL MAL ALIENTO COMBATE**

Reg No 42248 S S A Prop No B-9468/56



**XELA**

**830 Kcs**

**BUENA MUSICA  
EN MEXICO**

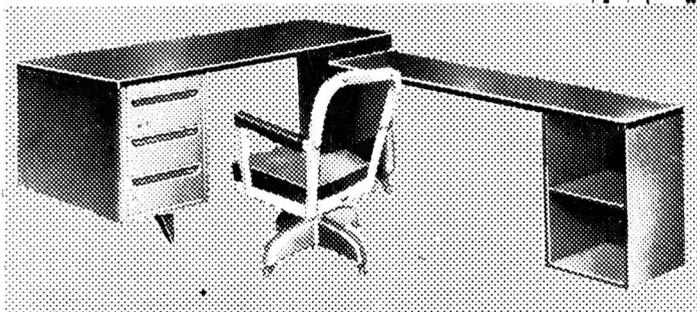
**modernícese...**

con Muebles de Acero

*Steele*

**SECCIONALES**

LINEA **4000**



**Funcionales Duraderos Económicos**

con 47 piezas básicas se logran fácilmente hasta 200 combinaciones muy útiles y prácticas.

Visítenos y compruébelo



*H. Steele y Cia., S.A.*

**DIV. EQUIPOS DE OFICINA**

OFICINAS GENERALES  
MARIANO ESCOBEDO Y LAGO ALBERTO  
TEL. 25-75-00 MEXICO 17, D. F.

SALA DE EXHIBICION  
ESQ. JUAREZ Y BALDERAS  
TEL. 18-04-40 MEXICO 1, D. F.

## FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA: *Cuentos completos y otras narraciones.* (Biblioteca Americana. Prólogo, edición y notas de E. K. Mapes. Estudio preliminar de Francisco González Guerrero. Empastado. 480 pp. \$ 48.00).

JOHN P. POWELSON: *Contabilidad económica.* (Economía. Empastado. 540 pp. \$ 70.00).

E. H. SCHELL: *Técnica del control ejecutivo.* (Colección de "Administración y Dirección Industrial". Empastado. 248 pp. \$ 38.00).

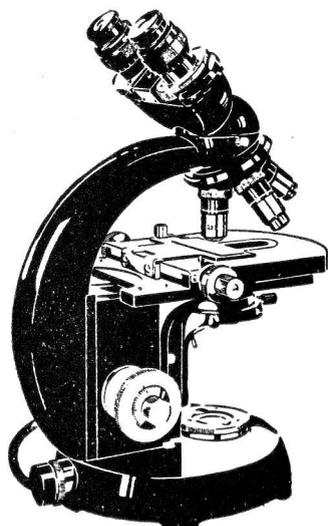
A. TORRES-RIOSECO: *Ensayo sobre literatura latinoamericana.* (Tezontle. 206 pp. \$ 18.00).

GUSTAVE COHEN: *La vida literaria en la Edad Media. La literatura francesa del siglo IX al XV.* (Lengua y Estudios Literarios. 360 pp. \$ 40.00).

ANDRE SIEGFRIED: *Suiza, un ejemplo de democracia.* (Política. 204 pp. \$ 20.00).



**MICROSCOPIOS**



REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

**CASA A. SCHULTZ, S. A.**

Gante 15

Desp. 116-119

Teléfonos: 12-38-68 y 36-03-07

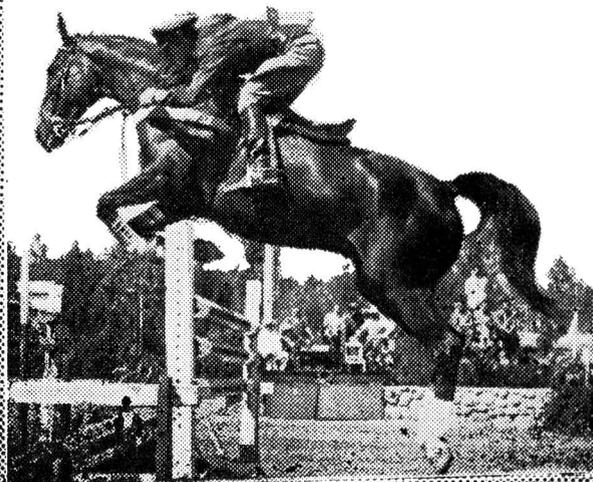
México, D. F.

## AZUCAR

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

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

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



**Su ceguera lo llevó a las  
puertas de la muerte ...**



**MISTERIO**

**MISTERIO**

**MISTERIO...**

**ES EL NUEVO TITULO DE**

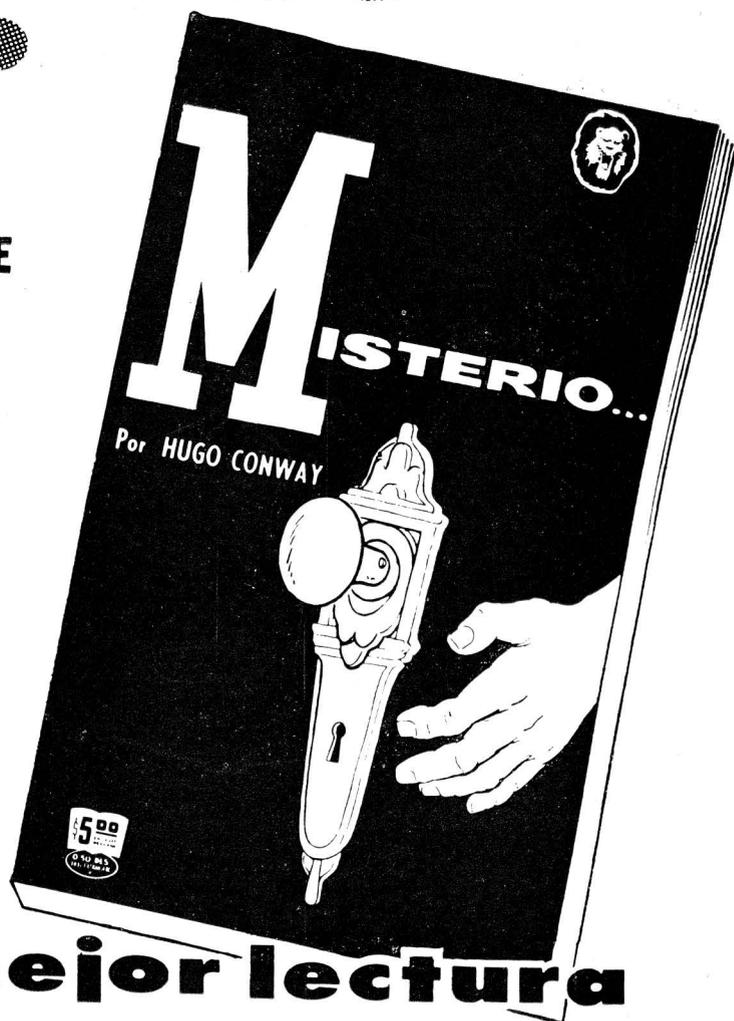
**Populibros**

**LA PRENSA**

**★ YA ESTA A LA VENTA ★**

**UNA HISTORIA DE  
VERDADERO SUSPENSO  
DEL NOTABLE ESCRITOR**

**HUGO CONWAY**



**más y mejor lectura**

**DANZA**



# **MEXICO EN LA CULTURA**

El tema de la danza y el ballet son motivo de constante comentario y fomento en MEXICO EN LA CULTURA. Siendo una de las manifestaciones del arte más sutiles, que abarca desde los mitos autóctonos hasta la moderna literatura, sus colaboradores ponen esa atención que merece tan apasionante disciplina para satisfacción de sus asiduos lectores.

**DE VENTA EN LIBRERIAS  
Y PUESTOS DE PERIODICOS**

**COMPRE LO  
CADA LUNES**

**50¢**

**UTILICE ESTE CUPON PARA SUSCRIBIRSE:**

**CUPON**

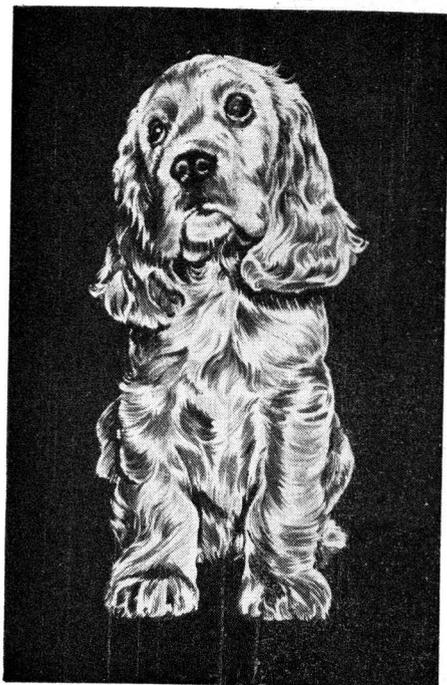
**"NOVEDADES" EL MEJOR DIARIO DE MEXICO  
BUCARELI 23 MEXICO 1, D. F.**

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

**ESTE ES MI NOMBRE** \_\_\_\_\_

**ESTA ES MI DIRECCION** \_\_\_\_\_

**CIUDAD** \_\_\_\_\_ **ESTADO** \_\_\_\_\_



# FIDELIDAD

QUALIDAD INDISCUTIBLE DE

**XEOYFM** \*

100.5 megaciclos de

FRECUENCIA MODULADA

(la emisora de las Grandes Obras Musicales)

\* creación de

*Radio Mil*

último de Fanny, de la que nos gustaría saber, en una forma más completa, qué va a ser en el futuro y hacia dónde la lleva la crisis final. También descuidó en algunos fragmentos la forma del diálogo, al que le falta riqueza verbal y le sobra retórica. Pero en cualquier forma estas pequeñas limitaciones no son suficientes para deformar la trama, ni le restan importancia a la obra.

El hecho de haber elegido esta pieza para representarla en el teatro que él administra, hace acreedor a Manolo Fábregas de toda clase de felicitaciones. Ha sido un gesto muy positivo, que puede señalar un nuevo rumbo (mucho más valioso) para el teatro comercial y que por lo tanto, no puede pasarse por alto.

La dirección, a cargo del mismo Manolo Fábregas, es muy efectiva en cuanto a movimiento y permite seguir con claridad la anécdota, pero carece de profundidad. Tiene ritmo, pero le falta intención, tono. Manolo Fábregas no logró hacer lo suficientemente clara la evolución interior de los personajes. Todo es demasiado alegre, demasiado limpio desde un principio y en esta forma se falsea uno de los elementos de la obra: el ambiente. La dirección le dedica una excesiva atención a los sucesos, a costa de los personajes, particularidad que, aunque es superada en el tercer acto en el que la línea de los caracteres se hace más evidente, impide que el primer y el segundo acto sean suficientemente apreciados. A pesar de esto su trabajo es correcto y si bien, no puede decirse que haya enriquecido el texto, tampoco puede acusársele de haberlo falsificado, sino que al contrario lo ha servido con una fidelidad muy satisfactoria.

De los actores, destaca por encima de todos Isabela Corona. El papel que le tocó interpretar es sumamente generoso, pero ella ha sabido sacar todo el provecho de esta generosidad proyectando todas las características de Fanny que adquieren en sus manos una conmovedora intensidad. Manolo Fábregas muy correcto como Jorge Lívido, aunque su composición del personaje resulta un tanto exterior, lo que lo hace aparecer frío. A Marta Mijares le falta dolor, sinceridad y le sobra corrección en el vestuario, que carece de la pobreza que le era necesaria, impidiéndole proyectar toda la ternura de Polita, a la que sin embargo comunica muchas veces la debida espontaneidad. Julio Aldama empieza inseguro, se afirma en el transcurso de la obra y alcanza un magnífico nivel en el tercer acto. Antonio Bravo presta la debida seguridad al un tanto desconcertante señor Ruiz y el resto del reparto cumple satisfactoriamente.

La escenografía de Julio Prieto es muy hermosa y espectacular; pero tal vez por esto mismo, carece de la sensación de pobreza que debería proyectar. Las continuas alusiones a las cucarachas, a la suciedad, resultan un tanto incongruentes en escenario tan lujoso. La escenografía hubiera sido mucho más correcta, si hubiera sacrificado un poco más la belleza propia en servicio del texto.

## EL CASTIGO SIN VENGANZA

Entre las más singulares, bellas y redondas obras del múltiple y asombroso teatro de Lope de Vega, *El castigo sin venganza* ocupa uno de los sitios más des-

tacados. Independientemente del tiempo que haya invertido el autor en realizarla, de la atención que le haya dispensado y de los motivos que le impulsaron a escribirla, es indudable que en ella se encuentran todos los elementos que llenan de grandiosidad la literatura del Siglo de Oro, en general, y el teatro de Lope de Vega, en particular, tanto en lo que se refiere a la forma, como al contenido.

En dicho texto se recoge, como muy pocas veces se ha dado el caso en la literatura universal, todo el impulso vital y el sentido social de un ciclo histórico que al autor le tocó vivir cuando entraba en decadencia. *El castigo sin venganza* ofrece, no sólo un determinado conflicto dramático a desarrollar, sino la imagen completa de toda una época. En ella aparecen las costumbres, los sentimientos, los preceptos morales y el ambiente que le sirve de marco a una sociedad determinada. Esta amplitud de tema, esta completísima visión es, aparte, y además, de los valores intrínsecos del lenguaje, uno de los méritos fundamentales de la obra. Los personajes, que por otra parte son probablemente los más bien trazados del teatro de Lope, piensan y actúan como hombres del siglo XVII español y representan maravillosamente las costumbres y aspiraciones, las pasiones y líneas de conducta de dicho siglo, sin que importe en absoluto el lugar y la época en la que esté situada la obra, subterfugio del que frecuentemente se vale Lope para poder tratarlos con mayor libertad. El profundo desgarramiento vital que comenzaba a presentarse en esa época, como resultado del desplome de todo un mundo espiritual, y que hace que tan frecuentemente los personajes de Lope, Tirso o Calderón confundan la vida con el sueño, la realidad con la fantasía, está presente en ellos:

*Bien dicen que nuestra vida  
es sueño y que todo es sueño...*

confiesa Federico en el primer acto. Está presente también el concepto del honor, vara con la que se miden todas las acciones posibles y que determina los premios y castigos:

*¡Ay honor, fiero enemigo!  
¿Quién fue el primero que dio  
tu ley al mundo...?*

se lamenta el duque hacia el final de la obra. Está, sobre todo, el amor, ese amor en el que el deseo, la fantasía, los celos, la duda y el desengaño se unen en una totalidad mágica y poderosa que hace decir a Federico, desesperado:

*En fin, señora, me veo  
sin mí, sin vos y sin Dios:  
sin Dios, por lo que os deseo;  
sin mí, porque estoy sin vos  
sin vos, porque no os poseo.*

Finalmente está, también, incluido con notable desparpajo y habilidad, una parte del mundo literario de la época, ya que Lope se aprovecha de los incidentes de la trama para incluir algunas puyas a su eterno enemigo: Góngora, al que ataca en las primeras escenas de la obra con gracia y buen gusto:

*poca tienen caridad  
hablando cultidiablesco*

dice uno de los graciosos, que antes ha comentado:

*que yo sé quien a la luna  
llamó requesón del cielo*

Por otra parte, la obra posee una de las estructuras más firmes y correctas de todo el teatro de Lope, que generalmente es un tanto descuidado a este respecto. La acción se desenvuelve con una suavidad y exactitud poco comunes y los personajes están dotados de una profundidad psicológica y una firmeza de trazo que tampoco es muy frecuente en él.

Para representarla en el Teatro Triunión, Alvaro Custodio tomó esta obra entre sus manos y la despojó, con notable facilidad, de la mayor parte de sus valores. Su adaptación no sólo es deficiente, teatralmente hablando, sino que adolece, además, de falta de buen gusto en los cortes. Es imperdonable que las obras se presenten cortadas (el caso de *La Celestina* es diferente, porque la obra no está concebida para la escena y se explica que para presentarla allí se intente sintetizarla); pero resulta incomprensible que un director que se supone posee un cierto buen gusto y sentido escénico, adopte una obra (que no necesita adaptación por otra parte) con tan poca habilidad. Custodio ha mutilado con imperdonable ligereza, hasta hacerlo casi desaparecer, uno de los más bellos primeros actos de la literatura mundial y, al hacerlo, no sólo privó al espectador de la oportunidad de gozarlo, sino que deformó totalmente la caracterización de los personajes y desequilibró los motivos del conflicto. El primer acto de *El castigo sin venganza* se inicia con una escena en la que Lope, con genial facilidad, da todo el ambiente en el que va a desarrollar la anécdota y caracteriza a uno de los personajes principales: el duque. Custodio, sin motivo aparente, suprimió esta escena. Pero eso no es nada. Un poco más adelante, tiene lugar una de las más hermosas escenas del teatro de Lope, y esto quiere decir: una de las más hermosas del teatro en general; aquella en que Casandra, perdida, entra en escena por primera vez en brazos de Federico, hijo bastardo del duque y, por tanto, su futuro hijastro. Situación deliciosamente ambigua y que está absolutamente dentro de la tónica de la obra; además de que en ella estos dos personajes se atraen mutuamente por primera vez, lo que dará lugar al conflicto a desarrollar, y expresan esta atracción en versos de increíble belleza. Casandra le dice a Federico:

*Dicha ha sido haber errado  
el camino que seguí  
pues más presto os conocí  
por yerro tan acertado.  
Cual suele en el mar airado  
la tempestad, después della  
ver aquella lumbre bella,  
así fue mi errar la noche,  
mar el río, nave el coche,  
yo el piloto y vos mi estrella...*

A lo que ésta contesta con versos como éstos:

*... para nacer con alma  
hoy quiero nacer de vos;  
que aunque quien la infunde es Dios,  
hasta que os vi, no sentía  
en qué parte la tenía...*

Después, Casandra confiesa a su doncella que le hubiera gustado que su futuro marido fuese Federico y no su padre, confesión importantísima, pero que, sin

embargo, junto con las escenas anteriores, fueron suprimidas en la versión de Custodio.

Con ser estos errores tan imperdonables, no son todos los que tienen la adaptación. En el segundo acto, guiado por un raro afán de suprimir personajes, Custodio hace que Casandra se queje de la conducta del duque, ante Aurora, la sobrina del propio duque, y no ante la doncella como el autor marcó. Es decir: Custodio ha puesto en boca de una dama noble, los parlamentos de una doncella de servicio. Y puesto que además, Aurora ha revelado antes de esta escena que tiene un gran afecto por su tío el duque, la licencia que se ha tomado el adaptador es incomprensible. Finalmente, en el tercer acto, se ha suprimido también la escena en la que se da la noticia de la evolución que ha sufrido el carácter del duque y eliminado varios parlamentos más, de igual importancia.

Sometida a este tratamiento, de *El castigo sin venganza* no ha quedado más que el esqueleto, un esqueleto que no permite apreciar la riqueza de la obra y que elimina de esta representación la mayor parte de la belleza y el sentido del texto original.

A esta adaptación tan deficiente hay que agregar una dirección equivocada y pobre, debida también a Alvaro Custodio. El hizo que los actores declamaran su breve síntesis de *El castigo sin venganza*, con un extremado tono plañidero que no sólo resulta monótono en extremo, sino que anticipa indebidamente los sucesos. Así, por ejemplo, Federico no tenía por qué hablar como si supiera de antemano lo que Casandra le va a contestar (cuando le declara su amor a ésta), pues en su siguiente parlamento aclara que él esperaba otra cosa; ni tampoco Aurora tenía por qué aparecer desde el primer instante con una expresión de dolor tal que hace suponer que sabe todo lo que va a ocurrir, ni ninguno de los personajes masculinos tiene por qué diluir la natural gallardía con que los ha dotado el autor, en un continuo suspirar y quejarse que no corresponde en lo absoluto ni a su carácter ni a su situación.

Aparte de esto la obra está movida con evidente pobreza, lo que hace que las escenas parezcan siempre las mismas a excepción de las del primer acto, en las que los personajes principales dan continuamente la espalda al público, impidiendo que éste advierta sus reacciones. Además, Custodio sigue durante toda la obra el sistema de dar énfasis a las situaciones haciendo que los actores subrayen con movimientos lo que expresan con palabras, lo que en un caso como éste, hace que el énfasis se duplique y las situaciones pierdan su natural poder dramático. Esto es igualmente aplicable a todos los monólogos y a varias de las escenas de amor, que en la versión que el Teatro Español de México ofrece, han perdido gran parte de su belleza.

De los actores sólo puede mencionarse a Carlos Bibriesca, a quien su natural presencia escénica y hermosa dicción salvan, en parte, del fracaso en el que cayeron los demás, víctimas de la dirección o de su falta de recursos.

La escenografía y el vestuario, excesivamente recargados, resultan demasiado evidentes y por lo tanto no funcionan debidamente.

# LIBROS

BEATRIZ ESPEJO, *La otra hermana*. Cuadernos del Unicornio. México, 1958, 20 pp.

Juan José Arreola se ha lanzado a su tercera empresa editorial: "Cuadernos del Unicornio." La presentación tipográfica del cuaderno que encabeza la serie es magnífica (alabar el buen gusto de Arreola es un pleonasma). Parece que Arreola tiene algo de mago; lo que toca lo reviste de una atmósfera mágica. Asociar los nombres de Arreola, El Unicornio, Espejo, se antoja un conjuro. Pero nuestra conciencia de críticos nos salva de la fascinación. *La otra hermana* es un texto interesante, al cual debemos hacer justicia. Las virtudes y los defectos de la autora pueden aplicarse a un buen sector de nuestra literatura. Seremos estrictos, porque en ella quisiéramos escarmentar a la generación perdida; pero indulgentes, porque los pecados de Beatriz Espejo son los de muchos de nosotros.

En su brevedad, esta obra casi constituye una promesa. La autora da señales de gran habilidad literaria (no mencionaré las influencias, por haber sido justamente asimiladas: sería tonto y mezquino citar nombres); un escritor consagrado no se avergonzaría de firmar algunos de estos fragmentos. Su pluma, precisa y brillante, apunta sorprendentes caligrafías; pero su trazo degenera en rasgos tan finamente subjetivos, que nos hacen temer por su porvenir. Desde la primera página plantea una problemática que sólo puede desembocar en el silencio, o en círculos viciosos. La autora, con entusiasmo adolescente, desnuda su espíritu (la malicia está en razón directa al exhibicionismo). Nos muestra un sentimentalismo malsano, con los indispensables elementos de crueldad y de prematuro desencanto ante la vida. No predicamos el optimismo; sólo señalamos los riesgos de luchar contra todo, sin darse cuenta que existen algunas cosas buenas. Cuando el escritor pretende ridiculizar, primero necesita descubrir las cosas respetables. Donde todo es ridículo, se pierden los puntos de referencia. Ha habido grandes escritores pesimistas; pero en medio de sus tormentos psicológicos supieron firmar un pacto con su conciencia, y pudieron realizar una obra fecunda. En cambio, los pequeños endemoniados, de obra estéril y casi siempre olvidada, fueron incapaces de distinguir la chispa que encierra toda tiniebla. Este problema es muy personal y trascendente. Nadie puede señalarle el camino al escritor; él mismo debe probar su coartada para justificarse ante su conciencia; de otro modo, fácilmente se frustra la maravillosa aventura literaria.

C. V.

PABLO MAX YNSFRÁN, *La expedición norteamericana contra el Paraguay*. 1858-1859, t. II. Editorial Guaranía, México, 1958, 278 pp.

Veinte buques en total —once vapores y nueve veleros— artillados con docientas bocas de fuego, al mando del comodoro William Braford Shubrick, navegaron hace cien años con rumbo a Asunción del Paraguay. Fue aquélla la más

poderosa escuadra que hasta 1858 zarpara de puertos norteamericanos.

¿Por qué todo aquel imponente aparato de guerra? ¿Cuáles fueron las razones que determinaron al gobierno del presidente James Buchanan a dar a su plenipotenciario, el juez James Buttlet Bowlin, las enérgicas instrucciones que éste traía, y al almirante Shubrick la orden de usar la fuerza a su mando contra las de la pequeña república sudamericana en caso de que el presidente Carlos Antonio López rechazara las exigencias del Departamento de Estado?

Los antecedentes de la sonada expedición constituyen el tema del primer volumen, aparecido años atrás, de la obra de Pablo Max Ynsfrán. El tomo de que aquí nos ocupamos, historia el debate sobre la expedición en el senado norteamericano, la composición y partida de la escuadra, la agitación internacional que ésta, al ser despachada, suscitó en el Hemisferio, y el desenlace feliz del que pudo ser un cruento drama. (Todo esto sucedió —e Ynsfrán no lo olvida en su libro— no mucho antes que los Estados Unidos y el Paraguay, respectivamente, se vieran arrastrados a las guerras más sangrientas que registra la historia de las Américas.)

La obra total consta de veintidós capítulos, seis apéndices, una copiosa información de las innumerables fuentes consultadas, en diversos idiomas, y un índice alfabético de los dos volúmenes, inserto en el segundo. Está también ilustrada con numerosos grabados que reproducen fotografías de estadistas, de hombres de guerra, de los buques de la escuadra y de documentos de vario jaez.

Pablo Max Ynsfrán, hombre de estado, publicista e historiador de brillante actuación en su país, el Paraguay, hoy profesor de la Universidad de Tejas, ofrece con esta obra el fruto maduro de largos años de afanoso estudio. Tanto por el estilo claro, limpio, directo, como por el método historiográfico en ella seguido, la obra de Ynsfrán puede servir de modelo a las de su género.

Nada hay más opuesto a la índole intelectual del profesor Ynsfrán que la "brillantez", la retórica huera y fácil, la conclusión o tesis temeraria o la afirmación gratuita. Tampoco hay "patriotismo" en Ynsfrán. El historiador censura o elogia a compatriotas y extranjeros con imparcial ecuanimidad. Y eso que entre los personajes históricos que él hace revivir en sus páginas, hay varios que han sido objeto de las apreciaciones más apasionadas y menos sensatas.

Por otra parte, no por escrupuloso, crítico y reflexivo, ha desdeñado Ynsfrán las exigencias del arte literario en sí. Los dos volúmenes son todo amenidad, buen gusto, fácil lectura. Los hechos que él relata han sufrido una reviviscencia a base de infinitos documentos iluminados por una recreadora imaginación. Y una corriente de fina ironía pasa por sus páginas como para mostrarnos que la Historia, la más *objetiva*, la más preocupada en decirnos cómo los hechos *realmente* han sido, puede también sonreír sin perder su rigor y decoro.

H. R. A.

MOMENTOS CULMINANTES EN LA VIDA DE UN CIUDADANO EJEMPLAR, EN 47 AÑOS DE CONQUISTAS REVOLUCIONARIAS:



CADA SEIS AÑOS, OTRO MENU

LA GASTRONOMIA, COMO LA MODA, HA IDO CAMBIANDO DE ACUERDO CON LA POLITICA; ESTOS QUE SIGUEN SON LOS CUATRO ESTILOS DE COMER EN LOS CUATRO ÚLTIMOS SEXENIOS.



LOS TAPADITOS

LO MALO NO ES QUE HAYA UN TAPADO EN NUESTRO FUTURO; LO MALO ES QUE HAY TAMBIÉN MUCHOS "TAPADITOS"--MIRE USTED:



EL CHARRO MATÍAS ES UN DECIDIDO PARTIDARIO DE LA NUEVA MODA FEMENINA: LA CHEMISE. — SEGÚN DICE, LA CHEMISE PUEDE SER LA SALVACIÓN DE LA PATRIA.



V EL DESMESURADO AUMENTO DE LA POBLACIÓN DE MÉXICO, UNA DE NUESTRAS TRAGEDIAS — SEGÚN MATÍAS — SE DEBE PRECISAMENTE A QUE LA MUJER MEXICANA ES DEMASIADO BONITA.



EN CAMBIO, SI TODAS LAS MUJERES MEXICANAS USAN CHEMISE, SE TRANQUILIZARÁN LOS ANIMOS Y SEGUIMOS HABIENDO ESPACIO PARA TODOS EN ESTE BELLO PAÍS — TAL COSA OPINA MATÍAS.

SIN NOVEDAD EN EL FRENTE

EN CASO DE ESTALLAR OTRA GUERRA — SE DICE EN LOS CÍRCULOS BÉLICOS MEXICANOS (LOS CAFÉS DE BOLÍVAR) — MÉXICO NO PODRÍA ESCAPAR A LAS HOSTILIDADES.



LOS COMUNISTAS DICEN QUE DEBEMOS LUCHAR POR LA EMANCIPACIÓN DEL PROLETARIADO Y POR UNA SOCIEDAD SIN CLASES... IDEAL HERMOSO, EN VERDAD...



PERO, ¿POR QUÉ LUCHAN LOS COMUNISTAS Y LOS DEMÓCRATAS? — ¡POR EL PETROLIO DE IRAK! — V NOSOTROS, DE TONTOS, LUCHANDO POR LOS IDEALES...

'DETRÁS DE LA AGITACIÓN CONTRA MI — DIJO EL LÍDER SAMUEL ORTEGA — NO HAY UN HOMBRE, HAY UN PAÍS: RUSIA.' — Y DEBE USTED TENER RAZÓN, ESTIMADO SR. ORTEGA...



NIKITA KRUSHCHEV EN PERSONA DIRIGE LAS OPERACIONES Y DICTA LA ESTRATEGIA — PERO NO SE APURE USTED, DON SAMUEL, PUES LA RUSIA ROJA FRACASARÁ EN SU ATAQUE.



ES POR ESO QUE EL PUEBLO DE MÉXICO — MUCHO MÁS DÉBIL QUE RUSIA — NI SE METE. — YA SABE QUE DONDE ESTÁ EL PRI NO HAY MÁS QUE DOBLAR LAS MANOS...

EL AVION, LA VACA Y RIPLEY

EXCELSIOR DE HOY TRAE UNA CURIOSA NOTICIA: UN AVIÓN CHOCÓ CONTRA UNA VACA. — EL HECHO OCURRIÓ EN OAXACA Y, POR NO HABER LEÍDO MÁS QUE EL ENCABEZADO, NO PUEDO DAR MAYORES DETALLES...



PERO EL HECHO DE QUE EN MÉXICO OCURRAN COSAS COMO ESAS ES PARA ENORGULLECERNOS, PUES ESO DEMUESTRA QUE TENEMOS VACAS Y AVIONES EN ABUNDANCIA.



¡RIPLEY NO LO VA A CREEER! BUENO, TAL VEZ CREA LO DEL CHOQUE, PERO LO QUE NO VA A CREEER ES QUE TENEMOS VACAS Y AVIONES EN ABUNDANCIA...