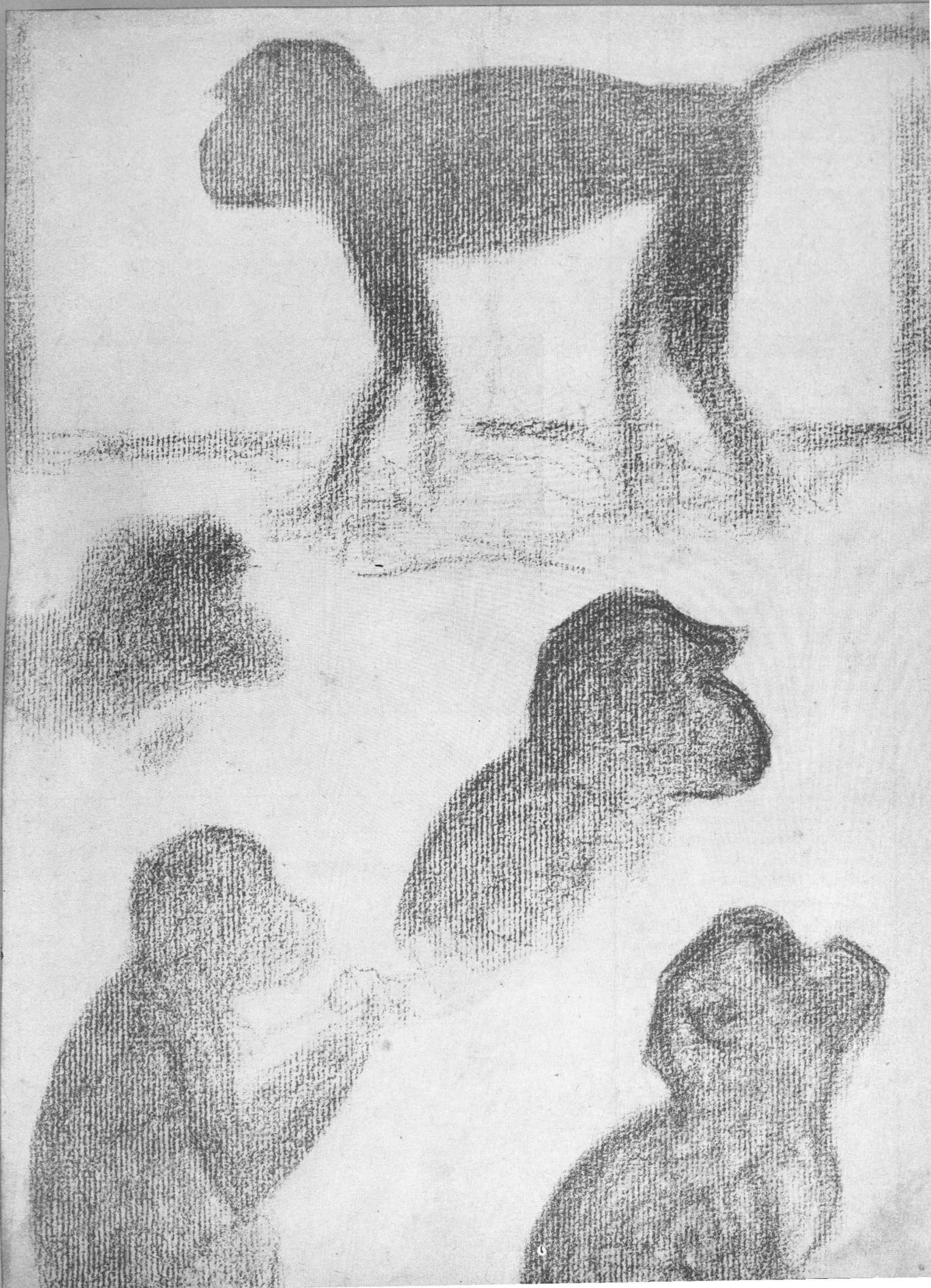


n o v i e m b r e

1 9 5 9

revista de la UNIVERSIDAD de México



Volumen XIV. Número 3

México, noviembre de 1959

Ejemplar: \$ 2.00

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo.

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Secretarios de Redacción:

Juan García Ponce y Carlos Valdés.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

REVISTA UNIVERSIDAD DE MÉXICO

Torre de la Rectoría, 109 piso, Ciudad Universitaria, México 20, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: „ 20.00

Extranjero: Dls. 4.00

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

PATROCINADORES

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

Esta revista
no tiene agentes
de suscripciones

S U M A R I O

EDITORIAL

El ambiente literario de México

Jaime García Terrés

ENSAYOS

El primer centenario de El origen de las especies

Santiago Genovés

La metafísica de Bergson

Ramón Xirau

La tentación del filósofo

Alejandro Rossi

POESÍA

Ser del tiempo

Eugenio de Nora

FICCIÓN

La máscara

Carlos Valdés

INFORMACIÓN

Cuevas, primer premio de dibujo

Ventura Gómez Dávila

SECCIONES FIJAS

Ciencia

Jorge V. Carranza

Humor

A. C. Lejeune

Artes Plásticas

José de la Colina

Música

Jesús Bal y Gay

Cine

Emilio García Riera

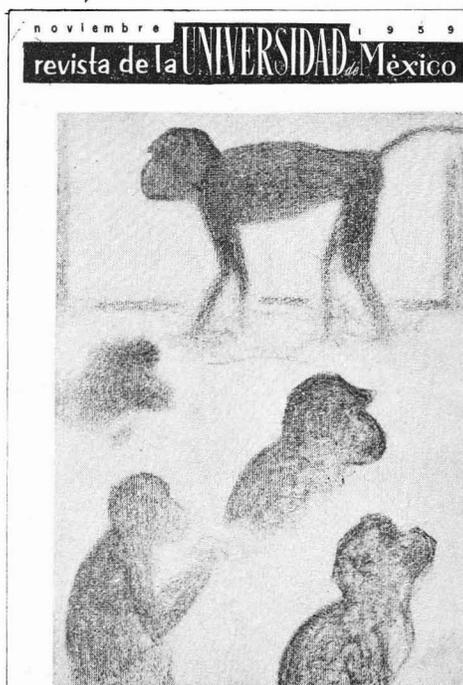
Teatro

Juan García Ponce

Libros

*Jorge Olmo, Julieta Campos, Carlos Valdés,
José Emilio Pacheco y Huberto Batis*

DIBUJOS

Juan Soriano y Pedro Coronel

NUESTRA PORTADA

En el centenario de la publicación de *El origen de las especies*, la "Revista de la Universidad de México" rinde homenaje a Charles Darwin, incluyendo en sus páginas un ensayo conmemorativo del Dr. Santiago Genovés. Nuestra portada reproduce un estudio de Georges Seurat.

EL AMBIENTE LITERARIO DE MÉXICO

Por Jaime GARCÍA TERRÉS
Dibujos de Juan SORIANO

PEDIR A UN ESCRITOR que hable de su trato con los escritores equivale, prácticamente, a pedirle una especie de autobiografía. * A través de las primeras, y de las subsecuentes lecturas, o mediante las diluidas enseñanzas de las tradiciones literarias, cuando no desde la cátedra, o en los contactos personales, son los demás escritores los que, en buena medida, forman y encauzan a cada escritor. La literatura es un mal que se adquiere por contagio. Y no se la concibe nacida porque sí, ni en rigurosa soledad. Un Robinsón que, en medio de una isla deshabitada, decidiera empezar a escribir, tendría al menos el auxilio invisible, indirecto, que le deparasen los almacenes de su memoria; escucharía sin cesar voces ajenas —anónimas a menudo, mas no por ello irreal— capaces de dictarle moldes y de sugerirle imágenes.

De otro lado, la vida literaria no es distinta de "la vida" a secas. Aquella constiuye, si se quiere, un aspecto de ésta. Pero hay aquí un todo indiviso. ¿Cómo decantar una lectura, de las experiencias que la provocan o que le suceden? ¿Cómo distinguir la admiración o la hostilidad hacia un poeta, de las propias inquietudes vitales que nos hacen preferirlo o relegarlo?

En consecuencia, de acatar sin reservas el tema común de este ciclo, la plática presente habría de prolongarse en forma desmesurada. Me vería yo constreñido a hilvanar incontables recuerdos, a rescatar huellas borrosas, a descubrir un vasto acerbo de trivialidades, bordando, por espacio de largas horas, el retrato de mis amigos, el rastro de muchos libros y de muchos maestros; releendo docenas de viejas cartas, y resumiendo mil aventuras cotidianas.

Huelga decir que esto no sería justo para nadie. Charles Péguy gustaba de situar en los cuarenta años la edad de las confesiones. Yo no los he cumplido aún. Sírvame tal excusa para diferir un relato injustificado en quien, como yo, se encuentra a menos de la mitad del camino de sus proyectos, con más sueños que raíces, con más esperanzas impacientes que frutos acabados.

Hoy hablaré de todo un poco. Sí, de algunos amigos, de encuentros y lecturas; pero no centralmente; sólo a manera de ejemplos o de fuentes de información, procurando examinar con semejantes ilustraciones ciertos asuntos que conciernen a la generalidad de los escritores mexicanos.

Me propongo formularme —y tratar de responder— una serie de preguntas: ¿Cuál es el carácter del escritor mexicano? ¿Cuál es la situación del escritor en la sociedad mexicana contemporánea? ¿Qué tareas competen por ahora a nuestros escritores?

*

Igual que en cualquier otra parte del mundo, en México no hay un tipo único de escritor. Basta citar unos cuantos nombres elegidos al azar —digamos: Alfonso Reyes, Octavio Paz, Juan Rulfo, Carlos Pellicer— para reconocer la indiscutible diversidad de temperamentos, de propósitos, de disciplinas. Conviene, pues, proceder con cautela, ad-

virtiendo desde luego que las que aquí se propongan serán generalizaciones mínimas, ninguna de ellas sin excepciones más o menos abundantes, y todas sustentadas apenas en una meditación premiosa.

Comenzaré, inclusive, por partir de esta misma diversidad. ¿No será, en efecto, el excesivo individualismo una de las notas distintivas de nuestro carácter? Sospecho que sí. Porque no se trata tanto de una diversificación natural como de un aislamiento. Entre nosotros,



los grupos suelen obedecer a meras coincidencias provisionales, o a una amistad que rara vez se traduce en auténtica comunión permanente.

Y es que, en rigor, carecemos de eso que podríamos llamar el sentido del diálogo. No somos dados a ver, ni en nuestros amigos ni en nuestros enemigos, posibles interlocutores. Departimos, sí, con unos y otros. Pero no toda conversación es diálogo, así como no todas las palabras que uno profiere responden necesariamente a una idea, a una deliberación sincera, a una voluntad de comunicación. Nos agrada imponer, mejor que convencer: gritar, más que expresar. Rechazamos la humildad del intercambio en aras de la vanidad del monólogo.

Semejante laguna, unida al culto a la improvisación que padece la atmósfera literaria hispanoamericana; mueve con frecuencia a los escritores de México a la construcción de edificios vacíos, verbosos y precarios; a la desconfianza —gratuita, ignorante— de los modelos clásicos; al repudio de la autocritica. Los hace anteponer el dogma a la razón, y las peores frases hechas a la experiencia dinámica del lenguaje.

Repito: no pocas excepciones pueden alegarse. Sin ir muy lejos, los cuatro nombres antes citados designan a escritores que han logrado superar el caos,

la verbosidad y la pobreza ensimismada del ambiente. Pero ellos, y los demás que sobresalen, son —precisamente— excepciones; árboles que presiden —mas no caracterizan— el bosque entre cuyos linderos habitamos.

Tan probable como la carencia del sentido del diálogo, es la falta de otro importantísimo sentido: el del humor.

Ya me parece oír el diluvio de protestas: "¿¡Importantísimo? ¡Bah!, el humor es una cualidad superflua, y no se relaciona con la cultura ni con el pensamiento. Además, los mexicanos tenemos un gran sentido del humor; siempre estamos diciendo chistes, bromeando, tomándole el pelo al prójimo..."

Y sin embargo...

No. El sentido del humor no es una popular habilidad para evadirse del mundo real a través del "chiste". Tampoco ha de confundirse con la burla, ni con la sátira. No es un frívolo "qué me importa" ante los agobios del prójimo. Ni siquiera es lo mismo que la ironía; aunque, cual ésta, tiene el rango de una actitud inteligente frente a la vida.

Tomarse en serio —escribe Jean Lacroix— es subordinarse a aquello que uno hace; perderse en la propia obra; rebajarse al nivel de un objeto. La ironía y el humor, en cambio, representan la supremacía del sujeto, la no sumisión al objeto. Ambos entrañan "formas intelectuales del desprendimiento" (*les formes intellectuelles du détachement*). Son dos maneras de estar interrogando constantemente, de convertir en problema (en cuestión) el ser, el valor, la jerarquía de lo creado; son dos ventanas abiertas a la continua rectificación, a la emienda incesante y perfecta.

Pero la ironía —razona Lacroix— arranca a menudo del orgullo, y puede desembocar en el desprecio. No en vano Kierkegaard temía que ella redundase finalmente en una "negatividad infinita", ya que el punto de vista de la ironía, en tanto que ironía, es el *nil admirari*, el no admirar nada, y, por consiguiente, el no entregarse a nada. Es preciso —para todo espíritu liberal y sediento de progreso— pasar por la ironía, experimentarla; pero también es necesario superarla, dominarla. Y este momento de dominio constiuye, justamente, el humor. El humor es un "desprendimiento" del mundo, no exento de simpatía, de tristeza, de amor. Es el amor, y ya no el orgullo, lo que, en definitiva, inspira el humor. Es un sentimiento de comunidad el que lo matiza y redime; un sutil trasfondo de adhesión, de voluntad participe. En el ironista puro hay siempre una amenaza de autosuficiencia, de incompreensión. El humorista ha triunfado ya sobre la ironía. No duda tanto como espera. Destruye sólo para desvelar los mecanismos más íntimos y más nobles de la conciencia y de la solidaridad humanas.

Claro que no es indispensable el sentido del humor para llevar a cabo una tarea literaria de primer orden. Diversas facultades pueden alcanzar a suplirlo. Con todo, el "tomarse en serio", la ausencia radical de una elasticidad anímica que nos permita elevarnos por encima de lo transitorio o de lo inerte, la imposibilidad de juzgar con libre vuelo y —con alada simpatía— cuanto acontece dentro o fuera de nosotros, constiuye un serio obstáculo al logro de una literatura trascendente y universal. Yo no sé si William Shakespeare hubiera llegado a ser el gigante que fue, de no

* Conferencia leída en el Palacio de Bellas Artes el viernes 6 de noviembre de 1959, dentro del ciclo "El trato con escritores".

haber poseído el don de la sonrisa. Pero si sé de fijo que la sistemática solemnidad que envuelve al escritor mexicano, aun —o sobre todo— al de cuarta o quinta categoría, le impide a menudo consumir una obra valedera.

El escritor mexicano vive sitiado —por así decirlo— en la preocupación de su propia relevancia. Se siente un poco el centro del mundo; o mejor dicho, siente que su obra es el centro del mundo, que de ella están pendientes millares de ojos. Y esta sensación lo orilla a tratar de caminar sobre un terreno seguro (el terreno de las frases adocenadas, de la “moral” aceptada, del dogma sancionado) en vez de luchar con la plenitud de sus energías por una continua renovación de su espíritu, por el redescubrimiento ininterrumpido de las verdades humanas, por el triunfo del hombre sobre la naturaleza y sobre las fuerzas que pretenden inmovilizarlo hundiéndolo en la auto-complacencia. La burla que practica es una burla solemne; y es una burla farisaica, porque aparece sólo como una forma de justificarse a sí mismo, porque en ella se salva dolosamente el burlador, su “rectitud”, su poderío supuesto. Nace de la “buena conciencia”, o, lo que viene a resultar igual, del resentimiento. Ignora que para dar lecciones hay, primero, que recibirlas, y estar dispuesto a seguir recibéndolas.

*

Ahora quiero abrir un paréntesis. Inquestionablemente, la imagen que reflejan mis palabras es una imagen negativa. Y tendrán razón quienes señalen que una caracterización justa debe tener en cuenta las cualidades positivas, además de los defectos, de las lagunas. Ocurre, sin embargo, que en nuestro pequeño universo nacional dista de ser una costumbre el reconocimiento de nuestras limitaciones. Y al contrario, la hipérbole, la enfática manifestación de las pequeñas victorias, son nuestro sustento de cada día. Si he optado por subrayar las deficiencias, ello ha sido porque estimo que ya es tiempo de quitarnos de los ojos las nubes balsámicas que los empañan. En la producción literaria de los últimos años se advierte el amanecer de una más vigorosa postura; los buenos libros se han multiplicado; nuestros jóvenes autores han empezado a ser traducidos a idiomas extranjeros. Pero esto, que puede entrañar el principio de un florecimiento, lejos de envanecernos, ha de despertar en nosotros la asunción de una mayor responsabilidad. Mientras no sepamos considerar nuestras condiciones reales, mientras no aprendamos a conocernos y a ponderar las causas de nuestras imperfecciones, nuestro paisaje seguirá siendo una vasta penumbra con algunos destellos dispersos y efímeros.

Por lo demás, no es mi intención la de formular un “yo acuso”. Examen de conciencia sería un rótulo más apropiado para estos comentarios. En todo caso, es bien traer a cuento la existencia de una multitud de factores sociales que determinan en apreciable medida la condición de los intelectuales mexicanos.

Pero antes de entrar en semejante materia, prosigamos explorando la fisonomía espiritual de nuestros escritores.

*

En ciertos países —desde luego en Francia e Inglaterra— es ya un lugar

común el referirse al mexicano como a un pueblo obsesionado por la idea de la muerte. Obsesión evidente si se atiende a nuestro arte popular, a nuestra historia cultural, a la temática perenne de nuestra literatura. En particular, lo que más sorprende a los europeos, es nuestra aptitud espontánea para jugar con símbolos funerarios: calaveras de azúcar, muñecos o títeres que representan esqueletos humanos, etc. Porque la preocupación de la muerte es un hecho universal. En cambio, la posibilidad de concebir y ejercer esa especie de coquetería con la muerte, jugando con sus signos, declarando implícitamente que el morir es una operación tan inocua como el retozar, como el distraer nuestros ocios con un pasatiempo cualquiera, reviste, a las miradas extrañas, una significación peculiar, intrigante.

A las miradas extrañas, y también a las propias. Sólo que estas últimas, cuando son sinceras, encuentran a poco lo que hay en el fondo de tal fenómeno. Así Octavio Paz ha podido descubrir que “la muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos... Calaveras de azúcar o de papel de China, esqueletos coloridos de fuegos de artificio, nuestras representaciones populares son siempre burla de la vida, afirmación de la nada e insignificancia de la humana existencia. Adornamos nuestras casas con cráneos, comemos el día de los Difuntos panes que fingen huesos y nos divierten canciones y chascarrillos en los que ríe la muerte pelona, pero toda esa fanfarrona familiaridad no nos dispensa de la pregunta que todos nos hacemos: ¿qué es la muerte? No hemos inventado una nueva respuesta. Y cada vez que nos la preguntamos, nos encogemos de hombros: ¿qué me importa la muerte, si no me importa la vida?”

Pero si al mexicano medio no le importa la vida, no por ello deja de tener que vivirla. Y para vivirla, en defecto de una significación intrínseca, se ve obligado a buscar agarraderas que le ayuden a recorrer el trayecto. De allí su propensión a todo género de supersticiones, su debilidad ante las mitologías que acaban por devorarlo e inutilizarlo; su fe ciega en “lo otro”, en cuanto no sea él mismo; su desesperada invocación de valores convencionales, que roza el fanatismo. De allí, parejamente, su agresividad (que es la otra cara de la inseguridad); su nacionalismo (que es la expresión paradójica de una sensación inaceptada de inferioridad respecto de lo extranjero); su inercia mental (que nace de su temor a enfrentar el movimiento de la vida y de la historia).

El intelectual no puede ser considerado, por supuesto, un mexicano medio. Sin embargo, la atmósfera espiritual que nos circunda es tan agobiante, y ha cristalizado en tantas instituciones tan diabólicamente sólidas, que una gran porción de nuestros intelectuales se doblegan ante ella.

Por un escritor que se atreve a ser, a plantearse problemas genuinos, a definir plenas realidades, hallaremos en México veinte o treinta escritores entregados a la consolidación de lo efímero, a la fortificación de la mentira, al cotidiano homenaje al mito, al auto-elogio sistemático, a la degradación de lo valioso y a la entronización del no ser.

Sí, también en este terreno la muerte mexicana es un símbolo. Y conste que no me refiero a esa *Muerte sin fin* expresada en uno de los poemas más her-

mosos de nuestra lengua, y que no es sino el ejercicio constante de una lucha contra la nada. La muerte que nos asedia es, precisamente, una nostalgia de la nada. Y por ello, más que un sentido de la muerte (que no se explica sin una adhesión a la vida) es una tendencia al *desnacimiento*, un querer no haber nacido, o mejor dicho, un no haber nacido del todo.

La creación es un acto de libertad, de afirmación de autonomía. No crea —con auténtica fuerza creadora— quien se halla asido de la tierra, de las circunstancias, del mundo en derredor, como de un vientre maternal infinitamente protector, perfecto en su tutela y, por tanto, no susceptible de ser criticado: pues toda crítica es una profesión de independencia y arriesga cortar aquellas ligas —aquel cordón umbilical— tan celosamente mantenido.

Quienes determinan el ambiente literario mexicano no suelen ver con buenos ojos que alguien experimente valores crecidos en los recintos de las literaturas extranjeras. Alegan la importancia de la tradición, como si la tradición fuera un huerto cerrado, incontaminado, no fertilizable por la absorción de otros hallazgos. Ignoran nuestros nacionalistas que la única tradición importante es la que cada uno recrea, revive, de entre la totalidad del acervo humano. Conviene así, no desvirtuarnos, no forzarnos a ser lo que no somos. Pero si no vamos a repetir a Rilke, tampoco —o menos aún—, hemos de copiar a Altamirano, o Payno o Cuéllar. De lo que se trata es de expresar lo que efectivamente hemos vivido y estamos viviendo, con ayuda de propios y ajenos, aprovechando las luces legadas por unos y otros. Debemos ser fieles a nosotros mismos y a nuestro destino solidario; he ahí lo que importa.

¿Implica algún demérito el que Joseph Conrad haya nacido polaco y escrito en inglés, incorporándose de hecho a la literatura británica? ¿Y el universalismo de Goethe? ¿Y los orígenes brumosos de Apollinaire? Lo importante en esos tres casos es la común fidelidad a la propia vocación, al margen del ámbito y de la tradición elegidos.

Hay que defender y reafirmar lo nacional, pero no en tanto que nacional, sino en tanto que humano. Todo hombre está necesariamente en alguna parte, en un sitio determinado. Se mueve dentro de un grupo de hombres; no puede estar al mismo tiempo en el mundo entero. Y esos otros hombres (sus experiencias, sus problemas, sus intereses) deben ser tenidos en cuenta por cada escritor; pero no porque son sus connacionales, sino porque son, sencillamente, sus prójimos.

Lo curioso es que, al mismo tiempo que decretamos a los cuatro vientos la necesidad de atender “lo mexicano” y sólo lo mexicano, descuidamos una tradición, ésa sí, esencial: la tradición de nuestro idioma. La lectura de los clásicos españoles, que son también nuestros clásicos, puesto que hablamos y escribimos en castellano, está relegada en México, confinada a la escuela, y prácticamente ignorada de la gran mayoría literaria. ¿Resultado? Descartadas, de nuevo, las excepciones, no hemos logrado aún dominar el manejo del lenguaje. Permitimos que éste se contagie sin cesar de impropiedades que lo rebajan; no sabemos en qué forma adaptar a nuestro español inevitables voces (neologismos) extranjeras; propiciamos, en

vez de impedirla, la corrupción del lenguaje del pueblo.

O bien, si creemos pertinente la revisión de los abuelos de nuestro idioma, lo hacemos de un modo estático, como si estuviésemos catalogando momias, fijándonos más en el accidente que en la sustancia, soslayando el mensaje fundamental —creador, permanente— que nos deparan. Así, hacemos a los clásicos odiosos a los demás; los trocamos... en eso: en momias, en fríos especímenes de museo.

*

Nuestra retórica es, aparentemente, muy complicada. Admite diversos matices; aparece ora dramática, ora frívola; ya plañidera, ya grave o dulce. Pero, como todas las retóricas superficiales, es nada más que un método, consciente o inconsciente, de ocultar la verdad, sustituyéndola con "estilos" insinceros y forzados. Nos han dicho que la literatura mexicana *debe ser* exuberante, salvaje, en estrecho contacto con la naturaleza que nos rodea; y dócilmente acertamos a hilar una serie de adjetivos, de truculencias, de irreales "realidades", que acaban por ser grotescos. Nos han dicho que la tradición mexicana exige preocupaciones de índole social (¡Ojalá que fuera así!), y consecuentemente apilamos "machotes" de discursos políticos; repetimos lo que comenzó a escribirse hace un siglo (o hace varias décadas al menos) y sigue siéndonos asestado; sin pensar un segundo en si los actuales problemas son los mismos; sin considerar las probabilidades de su contemporánea verdad histórica.

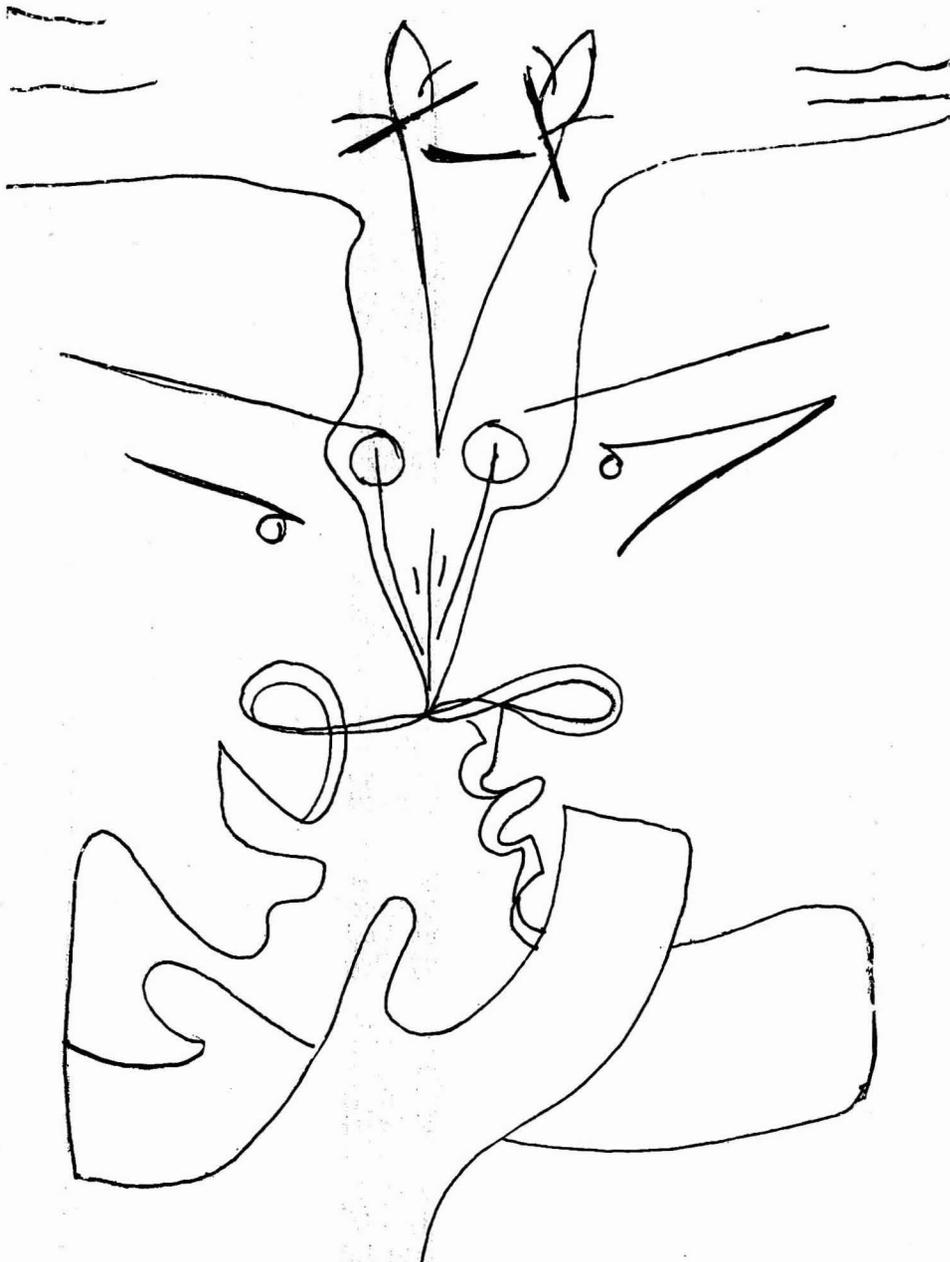
¿Cuántos de nuestros "escritores sociales" se han acercado efectivamente a nuestro pueblo? ¿Cuántos son sensibles a las verdaderas exigencias humanas de uno de nuestros campesinos, de uno de nuestros obreros? ¿Cuántos son capaces de prestar una voz universalmente inteligible a nuestra situación política? Sin duda, muy pocos. ¿Para qué se han de molestar en redescubrir lo ya infinitamente descubierto? Es mucho más cómodo seguir las fórmulas verbosas, "para todos los usos", de nuestros implícitos recetarios políticos y electorales.

Nuestros "escritores cristianos", por su lado, no son menos vanos. ¿Quién de ellos podría asegurar, como Bernanos, que ha vivido en carne propia cada una de las palabras que escribe? Son imitadores de Pemán, o de los imitadores de Pemán. Fustigan, anatematizan o encomian, lo convencionalmente fustigable, anatematizable o encomiable. Para ellos, el reino de Dios no está en el hueco de su mano, sino en los prontuarios que se les ofrecen por otros varones igualmente prudentes y rectos. Lo importante es velar por la decencia, preservar las "buenas costumbres".

Claro, después de todo, ése es el ejemplo que todos ellos ven dondequiera. A pasos agigantados, estamos construyendo una cultura hueca; una literatura de "escenografía", de pura apariencia; una doctrina política dictada por una *realpolitik* primaria e indigente. Y de esto somos responsables, no Fulano o Zutano, sino todos nosotros, toda la sociedad mexicana.

*

¿Y nuestra crítica literaria? Ah, ¿pero es que existe en México una crítica literaria? Sí, existe; por lo menos de he-



cho. Lo cual no impide que no sirva para nada. Cuando no el resentimiento, o el deseo de hacer favores a los amigos (dos extremos que se tocan), la inspira la impreparación.

Un crítico literario no se improvisa. La crítica es una disciplina que requiere disposiciones naturales, claridad de visión, ecuanimidad; conocimientos amplios y profundos, y no sólo de una literatura, sino de varias; un pensamiento congruente; cultura general, sistema, comprensión plena.

¿Qué encontramos en cambio, a grandes rasgos? Demagogia, gratuidad, incongruencia, incomprensión, temor de expresar la verdadera opinión, ausencia de fundamento, arbitrariedad, confusión, ignorancia. Un panorama contradictorio. Y estéril.

De vez en cuando, aparece un buen trabajo crítico —en pro o en contra de una obra—. Pronto se llena de impropiedades a quien firmó ese trabajo; por los amigos o los enemigos del autor en cuestión: depende del caso.

*

Ni el resentimiento ni el farisaidismo son cualidades peculiares del escritor mexicano; dondequiera se les halla. Pero es que aquí se les ha entronizado; se les ha dado carta blanca en varios principales instrumentos de expresión. No están mal los combates literarios; con frecuencia redundan en envíos de savia nueva a las

letras. Mas ¿a qué puede conducir la negación por la negación misma, sin argumentos honrados, sin tener nada que oponer a lo que se intenta destruir?

México es la tierra de los "antis". Hay demasiados antis y muy pocos pros. Encontramos anticomunistas, antiarte-puristas, antirrealistas, antisurrealistas, antirreligiosos. Incluso —lo recuerdo a guisa de dato de nuestro folklore— llegó en uno de esos años a aparecer una revista que tenía por exclusivo objeto el atacar a uno de nuestros más distinguidos escritores. En contraste, a la hora de exponer las creencias positivas, metas, ideales o principios, entonces nos quedamos perplejos. ¿Será que, como se temía Daniel Cosío Villegas en su "Crisis de México", somos más aptos para destruir que para construir?

Neguemos, destruyamos, que buena falta nos hace. Pero dediquémonos a la negación y al exterminio de los mitos, de las falsedades; y esforcémonos siempre por que nuestras negaciones sean correlativas de afirmaciones. Y comencemos la limpia por la propia casa, aceptando que somos falibles, y perfectibles.

*

¿Cómo son los escritores en otros países?

En Francia, a pesar de haber vivido allí durante más de un año, no traté personalmente sino a unos cuantos escritores franceses. (En cambio, conocí en

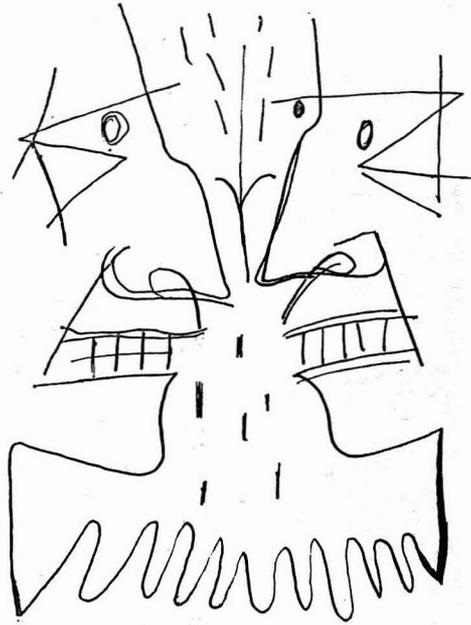
París a Octavio Paz, a la sazón segundo secretario en la Embajada de México; y, años antes de que publicara su primera colección de cuentos, a Carlos Fuentes.) Pero no hace falta el conocimiento personal de sus figuras literarias, para *experimentar* el ambiente literario francés; cada uno de los barrios parisienses constituye una reliquia literaria; aquí vivió Balzac, más allá Baudelaire; las sombras de Villon, de Flaubert, de Proust, de Apollinaire, ¡qué sé yo!, de mil más, lo persiguen a uno en las calles, en los jardines, en las tabernas. Y uno se da cuenta, a la vez, de que aquellas presencias latentes nutren y abonan la creación literaria. Las revistas especializadas son numerosas y alcanzan apreciables tirajes y una duración decorosa, cuando no prolongada. Los escritores, es cierto, aparte los autores de "bestsellers" (los Sagan, los Peyrefitte, etc.) no ganan mucho dinero; en todo caso escriben y publican en abundancia, y a no pocos de ellos se les dispensan atenciones insólitas en nuestro medio.

Hay también —¡quién lo duda!— poderdumbre, adulación y mezquindad; y frivolidad, y falsos ídolos. Pero las oportunidades para decir lo que se piensa no son escasas; los intelectuales no desaprovechan las tribunas, ni se dejan atemorizar fácilmente por los eventuales riesgos de la expresión. Hombres de la talla de Mauriac llenan con sus opiniones —certeras o no, siempre valientes—, las planas de los periódicos. Uno siente que, en mayor o menor medida, la inteligencia está viva y se mantiene operante. Las inconformidades se manifiestan; las aventuras se asumen; las palabras comprometen. Se estimula el comercio literario. Se propicia y difunde, por diversos canales oficiales, la literatura nacional.

Francia atraviesa en la actualidad por una época de evidente crisis. Sin embargo, en este México que sin cesar se nos presenta como tranquilo y estable, ¿sería posible la actividad de un Jean Paul Sartre, capaz de gritar sus verdades —si no siempre "la verdad"— caiga quien cayere? ¿Sería posible la edición de una revista como *Esprit*, aunque no oficialmente católica, sustentada por una mayoría de intelectuales católicos, y en cuyas páginas se comenta con serena audacia el presente político, filosófico y aun expresamente religioso? ¿Sería posible una actitud como la de todos esos intelectuales que han sacrificado seguridad y bienestar, por defender sus convicciones?

En París se incautan, con cierta frecuencia desdichada, libros y periódicos. En México, no... porque en México no se producen ese tipo de publicaciones "confiscables".

Inglaterra es otra nación de rico ambiente literario. En 1957 una generosa invitación del British Council me permitió incursionar en sus intimidades. Conversé en Cambridge con Kathleen Raine, Edwin Muir (el poeta escocés recientemente fallecido) y Willa Muir, su esposa; con John Halloway y John Press, ambos jóvenes, poetas y ensayistas, y tomé una copa de jerez en compañía del también hace poco desaparecido J. B. Trend. En Oxford hablé con Elizabeth Jennings, promisorio valor en la poesía de la última hornada, y con va-



rios estudiantes empeñados en labores teatrales. En Londres visité los innumerables departamentos del British Council y del Arts Council, y Stephen Spender tuvo la gentileza de invitarme a almorzar, en el Greek Club, "lo mejor de Inglaterra" (son palabras del anfitrión): ostrás y faisán. En todas partes encontré pareja hospitalidad, deseo sincero de oír críticas sinceras, un eficaz reconocimiento del rango de la cultura, curiosidad e interés por lo ajeno.

Inglaterra es uno de los pocos países en donde un escritor puede vivir, en exclusiva, de su pluma. Los editores están en condiciones de mostrarse abiertos y no regatean oportunidades ni siquiera a los poetas primerizos. Los grandes periódicos publican grandes suplementos literarios cada semana; suplementos equiparables a las mejores revistas. La radio y la televisión incluyen día a día programas culturales, en los que los intelectuales devengan honorarios más que decorosos. Varias instituciones descentralizadas se preocupan por el porvenir de los hombres de letras y propagan por todo el mundo sus frutos.

Y de todas partes del mundo, asimismo, se aceptan renuevos y lecciones. El *Times Literary Supplement* no tiene inconveniente alguno en reseñar, junto a los ingleses, libros extranjeros. Más de un volumen de autor mexicano ha recibido allí el justo comentario —apoyado en razones y no en prejuicios; distintivo de lo malo y de lo bueno, y no arbitrariamente unilateral— que en México no obtuvo.

En México no existe ninguna institución oficial, o descentralizada, que proteja sistemáticamente al escritor en tanto que escritor. El renglón del presupuesto dedicado al fomento de la cultura es irrisorio. Por educación se entiende, casi de modo privativo, la alfabetización; esfuerzo que estaría muy bien si fuera efectivo, y si a su lado se reconociera que la formación y el mantenimiento de una élite cultural es tanto o más importante que una vaga tentativa de enseñar las primeras letras a un pueblo por lo demás cargado de miseria. El Colegio Nacional es un organismo estático e insatisfactorio. El Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a pesar de los buenos deseos de quienes lo manejan, apenas si cuenta con fondos suficientes para cumplir una

fracción mínima del programa que parecería señalarle su naturaleza.

¿Y en las otras esferas?

Nuestro periodismo es una empresa industrial, en la más estricta de las acepciones de esta frase. Si no cierra las puertas al escritor honrado, por lo menos limita fundamentalmente su libertad de expresión, condicionándolo a las exigencias dictadas por determinados intereses económicos. Los dirigentes de nuestra radio y de nuestra televisión sólo entienden el lenguaje de los pesos y de los centavos. Nuestra cinematografía, salvo las excepciones que todos conocemos, se ahoga en un estrecho mercantilismo. Nuestra sociedad considera que la cultura es un artículo de lujo. Para ella el escritor es un tipo curioso, fuera de la realidad y destinado —predestinado por sus inclinaciones masoquistas— a morir de hambre.

Y claro está: el escritor mexicano no hace fortuna... a menos de que deje de ser un escritor, o se burocratice, o siga puntual y ventajosamente las consignas de la retórica oficial, o supedite sus obras al mercantilismo ambiente, etc.

Pero no nos engañemos. Semejante deplorable marco sólo atenúa —no excluye— la responsabilidad del escritor. No todo en aquél es desfavorable para quien está dispuesto a cumplir su vocación. Si la situación es más dura, puede también, en cierto sentido, tornarse más fecunda. Sencillamente porque es una situación de lucha, y ésta es el mejor fermento para realizar una literatura viva. Lo que urge es no conformarnos; perseguir sin descanso la declaración de nuestra verdad; marchar a contracorriente, y no resignarnos a que nos arrastren las aguas turbias de la mediocridad y el disimulo. No permitir que nuestra conciencia duerma tranquila en el limbo de las frases hechas.

Ningún patrocinio, oficial o no, puede suplir la falta de voluntad productiva, la incapacidad de indignación. El hecho es que nos agrada encogernos de hombros, mentirnos a nosotros mismos. En fuerza de ser "realistas", nos hemos desentendido de la realidad. Lo mismo en la derecha, que en la izquierda, que entre los políticamente neutros (si los hay), la gran mayoría de los escritores mexicanos hemos aceptado durante largo tiempo unas cuantas fórmulas estereotipadas, como si fueran nuestra raíz y nuestro límite.

Demasiado cómodo resulta echar la culpa de todo a la circunstancia. Cualquier pretexto es bueno si justifica nuestra apatía, nuestro conformismo, nuestra perezosa repetición de recetas caducas e inoperantes. Nos consolamos pensando que no podría ser de otra manera. Y cuando alguno, por excepción, alza la voz e intenta llamar las cosas por sus nombres, nosotros mismos nos encargamos de recordarle que eso es un simple romanticismo adolescente, que hay que vivir con los pies en la tierra, y que toda protesta —o toda denuncia franca— es un acto de insufrible pedantería, producto de una mentalidad inmadura, si no de oscuros, escondidos rencores.

Tengo presente el cuadro de Irianda, que me pintó un día, en Dublín, el novelista Melvin Wall, secretario del Arts Council de la República Irlandesa. No hubiera podido ser más deprimente. Aquella tierra, grata y hermosa como

pocas; aquella gente, alegre y loca y profunda, se encuentran al parecer cercadas por un puritanismo fanático, por un clericalismo morboso que se complace en el estrechamiento de la vida. Las letras han de soportar el peso de una censura cuyos cerebros directores estiman —informes textuales— que Graham Greene es un peligrosísimo hereje, y que Georges Bernanos no estuvo nunca en su sano juicio. Por lo demás, Irlanda es un país pobre: ("Lo único que podemos exportar son irlandeses", me decía un jovial universitario dublinense). Y sin embargo, Irlanda ha producido una de las literaturas más importantes de la edad moderna. Poetas como William Butler Yeats; dramaturgos como Sean O'Casey, Synge y Lady Gregory; novelistas como James Joyce; cuentistas como Frank O'Connor. (Para sólo mencionar a los principales entre los más recientes.) Todos ellos han debido sortear indecibles barreras y conflictos; algunos hubieron de expatriarse a fin de poder proseguir su tarea. El caso es que la gran literatura irlandesa está allí para demostrar el triunfo final de sus creadores.

Ahora bien, no pretendo que la situación irlandesa sea asimilable a la situación mexicana; ni que los elementos y los factores sean iguales en una y otra especie. Lo que sí juzgo probado es que, dondequiera, la circunstancia condiciona, tamiza, mas no determina

inexorablemente, ni cabe el usarla como una disculpa radical.

El impulso hacia la verdad y la belleza, hacia el enriquecimiento de la vida humana, parte —tiene que partir— de cada uno de nosotros. No lo consumaremos solos. Nuestras vidas se entretejen, se intercomunican de mil suertes. El universo humano es un universo de relaciones constantes. Pero aun condicionados, limitados —agobiados, si se quiere— son los hombres quienes hacen la historia. Y los hombres somos... nosotros. Yo, tú, él, ella. Nosotros. Todos, y cada uno. No valen fugas; no valen soslayos indiferentes. El hombre es un animal responsable. Si hay una culpa, ella descansa sobre nuestros hombros; y su peso no nos permitirá encogerlos.

Convengamos: no es buen escritor el que quiere, sino el que puede. Pero agreguemos, para ser exactos, que nuestro infierno nacional está empedrado de escritores que pudieron ser buenos, y no se atrevieron.

Hay más: a veces puede el que no lo pretende. La literatura mexicana contemporánea registra un caso notable. El de un antropólogo que se dio a redactar un documento fiel; un estudio descriptivo, al margen de las ambiciones literarias, de la vida en un pueblo indígena ignorado por muchos y explotado por unos pocos. Sin dejar de ser documento ni perder su fidelidad, el libro así originado trascendió las fronteras previstas, y,

andando el tiempo, se ha convertido en una de las obras más indiscutibles en la historia de nuestra prosa.

Me refiero, por supuesto, a Ricardo Pozas, autor del *Juan Pérez Jolote*, biografía de un indio chamula.

¿Es esto una casualidad? No lo creo. Veo en ello, al contrario, la confirmación de una antigua sospecha: No hay que pensar demasiado en la literatura al hacer la literatura. Tratemos de lograr una expresión honesta de nuestro ser, de nuestras inquietudes, del infinito debate humano en que nos hallamos situados. Tratemos de comprenderlo y de transformarlo, y lo demás vendrá por añadidura.

No. La cultura no es un lujo. Es una necesidad fundamental, y sus flaquezas son nuestras flaquezas. Cuando palidece es que no hemos sabido impartirle poderío. Su derrota será la de todos. Pero si despierta, será también que nosotros hemos despertado.

¡Y cuánto precisa México salir de su sueño, de ese letargo que lo congela y anula! Si no es seguro que el puro abrir los ojos nos redima, sí lo es que sin abrir los ojos, sean cuales fueren nuestras facultades, no iremos jamás a ninguna parte.

¡Abrir los ojos! Abrámoslos al presente y al futuro, renunciando a las sombras caducas que nos obseden. Abrámoslos a ese México nuevo que ya despunta en el horizonte y que un día no remoto se impondrá definitivamente. Que no crezca a nuestras espaldas. Florezca también en nuestra voz. Seamos heraldos de lo que viene, y no parodias anacrónicas de lo que fue; no testigos inmóviles de una lívida agonía.

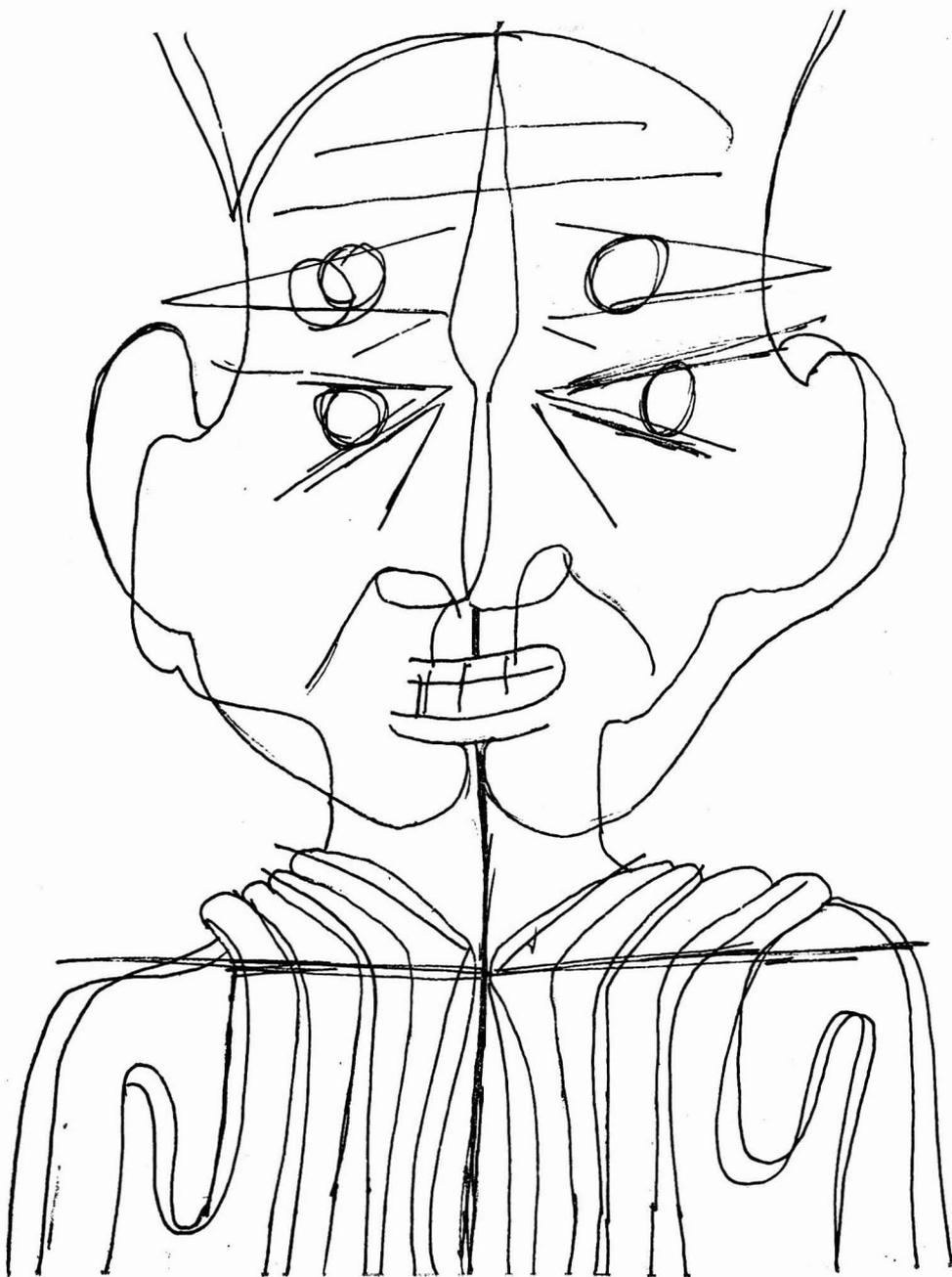
Yo sé que no es fácil superar un ambiente hostil. Pero ¿desde cuándo la literatura trascendente se ha realizado sobre lechos mullidos? Vivimos una etapa dramática y no hay por qué abdicar de ese dramatismo. Sepamos estar a su altura, sin vanas evasiones ni trucos defensivos. Si aguardamos a que desaparezcan todos los obstáculos del camino, ya podemos continuar aguardando indefinidamente.

Hemos permanecido con los brazos cruzados. Presas de los matices crepusculares que nos envuelven como una maldición. Ha llegado la hora de hablar claro, con palabra rotunda.

Pero no confundamos la voz con la vociferación. Distingamos el diálogo, del impropio escueto. El grito es una simple máscara de una derrota anticipada. La pasión genuina no necesita de la interjección vana. Energía no significa demagogia. *G r i t a r* inarticuladamente equivale a confesar una ausencia de razón, o de razones.

No mayores vanidades, sino obligaciones mayores, corresponden a los intelectuales. Deberes de comprensión, de higiene espiritual, de solidaridad consciente. Deber de satisfacer las exigencias que reclama el momento actual del mundo entero, y, particular mas no exclusivamente, de esta pobre nación enferma que ya empieza a atisbar posibilidades de salud. De esta comunidad hundida todavía en mendaces brumas, en fragilidades grotescas; en ruidos que suenan a palabras, pero que nada dicen; en una pasividad moral disfrazada de cristianismo; en una rectitud de labios afuera.

Dejemos atrás a los fantasmas. Atrás a la inercia que nos solicita. Rompamos lanzas en contra de nuestra secular tibieza. Abramos, abramos bien los ojos,



EL PRIMER CENTENARIO DEL ORIGEN DE LAS ESPECIES

Quand il l'élabore, la perfectionne, la rectifie, c'est sans aucun égard pour une opinion quelconque. Le travail fini, il pose sa loi devant l'humanité: qu'elle en veuille, ou n'en veuille pas, c'est tout un. E pur si muove.

Jules Romains. *Les Créateurs*. Vol. XII de *Les Hommes de Bonne Volonté*.

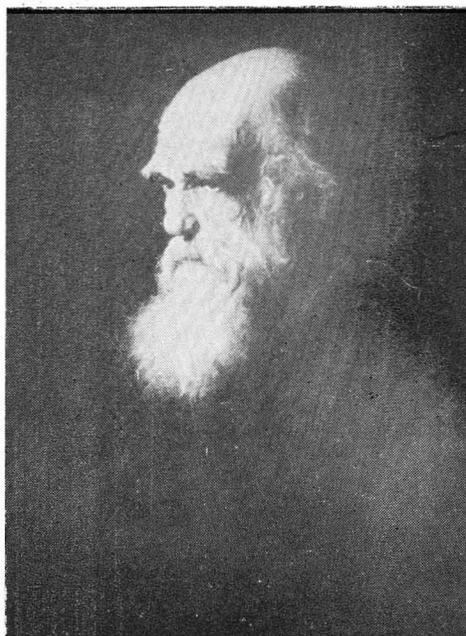
EN TODO EL MUNDO se celebra con reuniones, conferencias, publicaciones, etc., el centenario de la 1ª edición de *El origen de las especies*. La Sociedad Mexicana de Historia Natural ha declarado 1959 "Año de Darwin", organizando a su vez una serie de conferencias sobre temas "darwinianos", y la Universidad se dispone a lanzar en este mes una nueva y fiel edición en castellano —que buena falta hace— del famoso libro.

Ya con anterioridad, y ahora naturalmente por las mismas razones, pero con mayor abundancia, surgen libros en los que se "exalta" la personalidad de Charles Darwin llegándose en algunos casos casi al mismo error que comete Blanco Moheno en su *Crónica de la Revolución Mexicana* y que tan acertadamente señala L. Villoro (ver *El Espectador*, vol. I, Núm. 1, mayo 1959), esto es, pensar que "nunca el gran hombre es resultado [sino], siempre causa". Entendámonos, Darwin recoge una cantidad de material verdaderamente asombrosa, lo analiza, describe e interpreta, en un momento en que las ideas evolutivas flotaban ya en el ambiente. Su libro genial sintetiza pensamientos, ideas y hechos que vienen a explicar lo hasta entonces inexplicable. De entre todas las formas de actividad —escribía el historiador Herbert Butterfield— la más difícil de inducir es el acto de manejar el mismo bagaje de datos que con anterioridad se ha utilizado, pero situándolos en un nuevo sistema de relaciones al proporcionarles una estructura distinta, lo que viene a significar ponerse en una postura de pensamiento totalmente diferente". Es esto precisamente lo que hizo Charles Darwin al tomar la concepción anterior —pues la había— de selección natural y alterándola sólo un ápice crear esa región de cambio perpetuo (de aves con dientes, serpientes sin pies y primates que caminan en posición erecta), en que nos encontramos. No obstante, aunque la proeza de Darwin fue de primerísima magnitud, no cabe duda que recibió sugerencias, indicaciones, por llamarles así, que empezando principalmente por Lyell, fueron elaboradas por el joven Edward Blyth,¹ y de manera coetánea por Alfred Russell Wallace. El propio Darwin escribía en cierta ocasión a Huxley: "Recuerde que si yo no hubiese removido el polvo, con toda seguridad algún otro lo hubiese pronto hecho."

Haciéndose eco de la célebre frase de Rabelais, "Pour ce que rire est le propre de l'homme" Darwin escribió una extensa monografía sobre *La Expresión de las emociones en el hombre y los animales*; Darwin posiblemente hubiese expresado su emoción al saber que precisamente al celebrarse los cien años de la publicación de *El origen de las especies*, se intenta "poner en órbita" o algo parecido a dos monos. Se alegraría también

Por Santiago GENOVÉS T.

al ver que la Cibernética "se ocupa de que máquinas reflejas pueden percibir cambios en el ambiente y responder a ellos... y por lo tanto su acción es a veces impredecible —lo que nunca deja de asombrar al lego, acostumbrado a asociar la mecánica a una determinación rígida—. (Ver: *What is Cybernetics*, de



Charles Darwin.—Retrato de W. W. Oules

G. T. Guiland, Heineman, 1959)". Lamarck entre otros, ya se había ocupado del influjo del ambiente con algo más de certeza de lo que hoy en día se nos hace creer.

Pues bien, no es nuestro propósito intentar rebajar ni en un ápice el mérito de Darwin, pero sí tratar aquí brevemente sobre todo de Wallace, su colaborador, ya que por exigencias de espacio no podemos hacer lo mismo con otros precursores cuyo "Centenario" hasta cierto punto es también éste.

A título de información diremos que, como ocurre con cierta frecuencia en estos casos, si bien es cierto que el libro *El origen de las especies* aparece el 24 de noviembre de 1859 agotándose su edición de 1250 ejemplares en 24 horas, los trabajos originales de Darwin y Wallace habían sido presentados a la Sociedad Linneana de Zoología de Londres un año antes, el 1º de julio de 1858.²

Lo que sucedió en realidad fue lo siguiente: Darwin había recogido una gran cantidad de material en su largo viaje alrededor del mundo en el "Beagle", sobre todo en las costas de Sudamérica. No obstante, aunque había publicado varios trabajos sobre otros temas y preparaba una extensa obra sobre el origen de las especies, no había publicado nada al respecto. Fue en 1858 cuan-

do Darwin recibió desde Malaya un manuscrito de Alfred Russell Wallace, quien por su parte había llegado hasta las costas de Brasil, y que suplicaba a Darwin, si le parecía bien, presentarlo ante la Sociedad Linneana de Londres. Lyell y Hooker, maestros y amigos de Darwin impulsaron a éste³ a escribir rápidamente una síntesis de lo que tenía en preparación.

Conjuntamente fue presentado un trabajo de Wallace y Darwin. Sus ideas, teorías y conclusiones fueron acogidas con la natural reserva, a pesar del apoyo decidido de Hooker y Lyell, cuya opinión pesaba mucho.

Fue un año después, el 24 de noviembre de 1859, cuando surgió la 1ª edición de *El origen de las especies*.

*

Diversos autores se habían ocupado con anterioridad del problema del origen del hombre. Un siglo antes, Buffon estableció la homologación, hueso por hueso, entre el hombre y el caballo, y Belon (1555) había hecho lo mismo entre un caballo y un vertebrado. No obstante, el primero tuvo que retractarse.⁴ Aquellos que se ocupan de problemas de evolución o tratan de interpretar la naturaleza son ridiculizados en más de una ocasión, como Lamarck por Cuvier o el célebre caso del profesor Beringer que relatamos aquí entre paréntesis.

(Juan Bartolomé Beringer era profesor de Historia Natural en la Universidad de Würzburg, y aprovechaba todos sus ratos de ocio para ir en busca de restos fósiles a las canteras cercanas. No encontró al principio gran cosa, y tal vez nunca hubiese encontrado nada si no hubiese tenido la idea desafortunada de hacer partícipes de sus intereses a varios estudiantes.

A los estudiantes de Würzburg no les interesaban los fósiles, y la perspectiva de salir con el profesor a buscarlos no les hizo la menor gracia, pero era el profesor y había que obedecer.

Y sin embargo, a partir del momento en que empezaron a acompañarlo en sus búsquedas, los hallazgos se multiplicaron y el profesor empezó a encontrar animales petrificados en condiciones hasta entonces desconocidas; ranas en el momento de la copulación, una especie de araña atrapando una mosca, pájaros raros, lagartijas y, más interesante aún, insectos de especies desconocidas.

Desbordante de entusiasmo, Beringer perdió todo espíritu crítico. Describió sus descubrimientos en un bello volumen, que yo he tenido la ocasión de ver, adornado con numerosos grabados. Aunque Beringer mantenía la teoría de la generación espontánea a partir de sus hallazgos, no dejaba de entrever un cierto cambio, una cierta evolución, ya que se encontraba con especies no conocidas.

El libro se leía y discutía, cuando un día, Beringer descubrió en su lugar de excavación favorito un insecto petrificado con su propio nombre grabado. Todo había sido invención de los estudiantes que le habían modelado y cocido las "petrificaciones", escondiéndolas después donde Beringer las pudiese encontrar. Esto ocurría a principios del XVIII).

Pocas frases más bellas y certeras que la de Pascal, "Il est dangereux de trop faire voir à l'homme combien il est égal

aux bêtes, sans lui montrer sa grandeur”, indican de manera más clara la preocupación perenne sobre nuestras semejanzas a otros mamíferos como medio de entender los orígenes del hombre, dos siglos antes de Darwin.

Paradójicamente a primera vista, pero por la razón obvia de no ir demasiado lejos en el primer paso, Darwin para nada se ocupa del hombre en “El origen de las especies”. Encontramos sólo dos referencias más o menos explícitas: en la conclusión de la primera edición, dice: “Se arrojarán luz sobre el origen del hombre y su historia” en ediciones posteriores añadió “mucho” antes de “luz”; en la p. 129 de la 6ª edición, dice: “otros creen que la forma de la pelvis de la madre (en nuestra especie) influye por presión en la forma de la cabeza de los niños”. No obstante, la edición de 1250 ejemplares se agota en 24 horas en gran parte porque en el ambiente flota el problema del origen del hombre (los restos de Neanderthal, 1856) estaban en discusión, Lyell preparaba su libro *Evidencias geológicas de la antigüedad del hombre*, Boucher de Perthes había señalado restos culturales líticos en capas geológicas “de gran antigüedad”, etc.).

Que Darwin poseía ideas bastante definidas al respecto lo indica la carta escrita en 1860 en la que textualmente dice: “Nuestro ancestro fue un animal que respiraba agua, poseía una vejiga natatoria, una gran cola para nadar, un cráneo imperfecto y era indudablemente hermafrodita.”

El origen de las especies fue objeto de ataques de todo género debido en gran parte a la extrapolación que se hizo de las ideas biológicas de Darwin al problema de la formación y diversificación de

nuestra especie. Wilberforce, obispo de Oxford, es tal vez el más notorio opositor y en la sesión celebrada a fines de julio de 1860 en la Universidad de Oxford, en donde se reunieron las máximas autoridades de las Ciencias Naturales en la Gran Bretaña, para discutir precisamente sobre las teorías de Darwin —y Wallace— después de una exposición de Th. Huxley, el más acérrimo y constante partidario del darwinismo, el obispo de Oxford se atrevió a preguntarle, ante un auditorio más bien antidarwinista: “desearía saber si es a través de su abuelo o de su abuela por donde proviene Ud. de un mono”, a lo que Huxley respondió la célebre frase de la que se han dado diversas versiones —indudablemente a causa del revuelo del ambiente—: “No me avergüenza tener un mono de antepasado, pero sí estar en conexión con un hombre que utiliza su gran inteligencia para obscurecer la verdad.” Otra versión de la respuesta de Huxley es: “Si tuviera que escoger preferiría ser hijo de un humilde mono que de un hombre cuyos conocimientos y elocuencia se emplean en molestar a los que dedican su vida a la búsqueda de la verdad.” Fue en realidad C. Vogt y no Huxley —como generalmente se cree— quien, yendo más lejos acuñó la frase: “vale más ser un mono perfeccionado que un Adán degenerado”.

De aquí en adelante el darwinismo va abriéndose camino, aunque no falta incluso quien mantenga aún hoy que el *Homo sapiens* es algo biológicamente sin nexos con el resto de la serie animal.

A partir de 1860 surgen cada vez más publicaciones (Vogt, Quatrefagues, Lyell, Huxley, Haeckel, etc.), en las

que los principios darwinianos se aplican al hombre, y el propio Darwin en 1871 publica su libro *The Descent of Man*, tema que se resistía a tratar, habiendo llegado en 1864 a ofrecer sus notas al respecto a Wallace para que fuera éste quien abordara tan espinoso problema.

En honor a la verdad, y por una serie de cartas que se cruzan entre los dos coautores en 1858, se aprecia que Wallace está más cerca de una interpretación de la evolución del hombre, tal como la entendemos hoy a partir de los datos paleoantropológicos, embriológicos, ecológicos y genéticos que poseemos.

En su libro de 1864 Wallace adentra en el tiempo del origen del hombre y habla de terrenos eocénicos y miocénicos, postulando que la evolución del cerebro es tardía en relación a los miembros inferiores y superiores, lo que ha sido confirmado por los múltiples hallazgos paleoantropológicos que hoy poseemos (*Pithecanthropus*, *Australopithecus*, y hasta donde sabemos, *Oreopithecus bambolii*).

Wallace no creía que existieran grandes diferencias morfológicas o evolutivas entre los pueblos “civilizados” y los “no civilizados”, y sus ocho años en el archipiélago malayo indudablemente lo ponían en posición ventajosa, en lo que a esto se refiere, frente a la mayoría de sus contemporáneos, incluyendo a Darwin.

Wallace señala por vez primera que, con la evolución del cerebro humano, se altera la naturaleza del proceso de la selección natural. Sabemos que hoy estos factores culturales y de comportamiento, son materia de muy serios estudios dentro del campo de la evolución de nuestra especie.



Aspecto interior de la casa de Charles Darwin

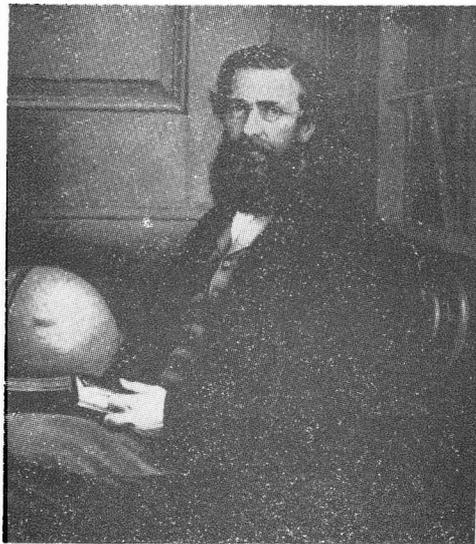
En síntesis Wallace concebía dos etapas en la evolución de nuestra especie. Una primera, física, en la que se adquiriría el bipedismo, la liberación de los brazos, dentro de un proceso evolutivo similar al que se verifica en otros mamíferos, con evolución de diversas secciones y con especializaciones promovidas por algunas adaptaciones ecológicas del individuo; en esto coincide en líneas generales con lo que Darwin nos dice en *El origen de las especies*. Y una segunda etapa en la que se produce una especialización cerebral que altera a la física. Esto es, la naturaleza crea por vez primera un organismo especializado cuyo propósito principal es evadir la especialización, cosa muy importante, pues por primera vez se concibe que un ser pueda escapar de la interminable historia paleontológica de un animal generalizado que se especializa cada vez más, hasta el momento en que el cambio de su nicho ecológico lo lleva a la destrucción. "Tenemos que mirar a la profundidad del pasado—decía Wallace— para encontrar al hombre en esa condición en la cual su mente no se ha desarrollado aún lo bastante como para apartar al cuerpo de los influjos modificadores externos y la acción acumulativa de la selección natural". Escribía a Darwin: "Mi argumento es que estas grandes diferencias craneales se han ido desarrollando poco a poco, mientras que el resto del esqueleto ha permanecido estacionado, y mientras el *Dryopithecus* del Mioceno ha dado origen al gorila actual, el hombre sin habla y con cerebro de antropoide (pero hombre sin embargo) ha dado lugar al hombre de cerebro grande".⁵ Esto, desde luego, es una afirmación que no podría sostenerse *in toto* hoy, pero que se acerca bastante a la interpretación de los datos paleontológicos que poseemos. En 1871 publica Wallace su libro *The action of natural selection on man*. Poco se ha avanzado desde entonces. A pesar de los trabajos matemáticos de Haldane, Wright y Fisher en los que se nos muestra la mecánica de los cambios de frecuencia genética, nuestros conocimientos sobre selección natural en problemas humanos, no obstante, no ha avanzado mucho desde Wallace.

Dado nuestro interés por la Antropología, hemos querido hacer hincapié en los puntos anteriores del evolucionismo y poner en relieve la figura de Wallace, modesto y solitario, sin éxito social, carente de seguidores que glosaran sus obras al contrario de lo ocurrido en el caso de Darwin o Huxley. Dada la sincera amistad científica que reinó siempre entre Darwin y Wallace que nunca fue nublada por el anhelo de desear opacar sus respectivas contribuciones y en la que no hay recelo científico que enmascarase dicha amistad, debemos seguir reconociendo el mérito de Wallace que en nada disminuye el genio de Darwin.

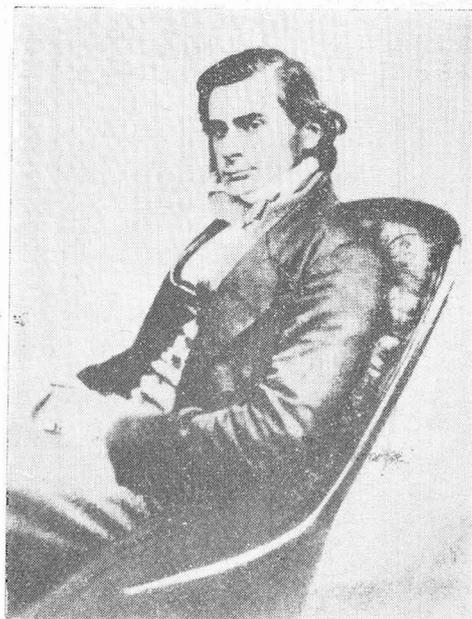
Para terminar ofreceremos en unas líneas, y en apretada síntesis, lo que pensamos sobre el estado de los conceptos evolutivos y de selección natural en relación a nuestra especie, a partir de los estudios de Wright, Fisher, Dobzhansky, Neel, Simpson, Huxley, etc. Aunque podrá parecer un poco complicado creemos que si se lee con detenimiento no lo es tanto, y la fecha que



Darwin.—Caricatura del Vanity Fair



Alfred Russell Wallace.—"sugerencias, indicaciones"

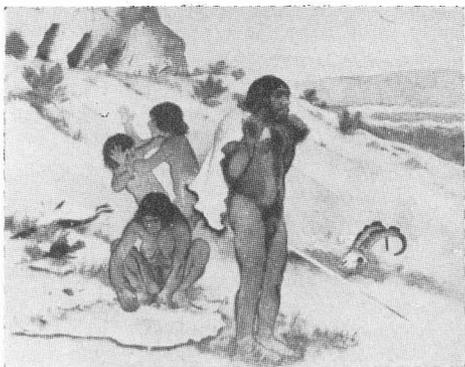


Th. Huxley.—"acérrimo partidario"

estamos celebrando amerita una evolución de nuestros conocimientos.

La selección natural afecta diferencialmente a distintos grupos humanos hasta el punto de que en una sociedad con altos índices de matrimonio, los débiles heredan, si no la tierra, al menos a las viudas de los fuertes. No solamente los fuertes no sobreviven necesariamente, sino que la diferenciación reproductiva estaría en favor de los débiles todavía en mayor grado de lo que las posibilidades de vida larga harían suponer. Las diferencias en reproductividad han operado siempre, aunque están ahora más marcadas que nunca en función de las posibilidades de reproducción (al nacer, el cambio tal vez sea en dirección opuesta). Las implicaciones que para la teoría evolutiva tiene lo anterior, hasta el punto en que están genéticamente determinadas, son muchas. La fertilidad, según parece, está genéticamente determinada, luego las diferencias en fertilidad son esenciales en la selección natural de nuestra especie. Se ha escrito mucho sobre determinantes culturales de la fertilidad; sobre la forma como se refleja en diferentes grupos socio-económicos y en diversas actividades. Pero las diferencias dentro de un grupo son notables y ¿cuáles son biológicas y cuáles culturales? Esto es, la pareja que sólo quiere hoy un hijo porque económicamente no está capacitada para más, ¿correspondería a los aborígenes australianos que en el pasado mataban al resto de sus hijos dejando solo uno porque cohibía su movilidad? La selección natural en cada sociedad es un problema diferente y en muchos casos deberá estudiarse por separado.

En Estados Unidos (censo de 1940) el 11.5% de la población adulta permaneció soltera. Entre los Ashanti de Africa o en Pakistán el 100% de la población adulta, excepto los tullidos contraen matrimonio. Existe en Estados Unidos una correlación inversa entre educación y promedio de casamientos y en el Colegio Militar en México existe una correlación inversa (según Romero) entre adaptabilidad del recluta y familia de alto nivel educativo. Es, pues, en parte erróneo pensar que la civilización únicamente salva vidas por medio de los grandes adelantos médicos. Existen nuevas formas de eliminación y selección como resultado de la civilización y especialmente del desarrollo industrial. Desde luego, la mortalidad infantil entre los pueblos llamados "primitivos" es del 500/1000 y en Estados Unidos del 30/1000. Muchos sobreviven en nuestras sociedades más "elevadas" que antes hubiesen muerto, pero en cambio los diabéticos, por ejemplo, hoy se reproducen y no sabemos cómo afectan estos tipos aparentes de selección al campo más amplio de la selección natural en el hombre. En 1897 Pearson mostraba que aun tomando en cuenta a las solteras, que sólo una quinta o sexta parte de los individuos producían la mitad de la población; lo que indudablemente afecta la fórmula genética general de la población y Fisher mantiene hoy que la causa más importante de cambio genético en civilizaciones occidentales la constituye la fertilidad diferencial. En Estados Unidos (1958) el 50% de las mujeres daban el 88% de los niños nacidos en cada generación posterior.



El hombre de Neanderthal

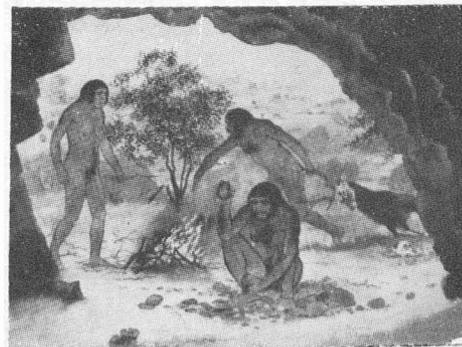
Ahora bien, se dice que se ha hecho a un lado la selección natural en sociedades modernas, sobre todo en las muy industrializadas, lo que aparece en trabajos de índole médico, económico, biológico y social. En la literatura popular se habla de una decadencia biológica. Vamos a revisar pues los conceptos de selección natural en relación a nuestra especie. A este respecto, en lo que más se ha progresado desde Darwin es en genética de poblaciones. En líneas generales se concibe hoy la selección natural como el agente directo de la evolución orgánica, proporcionando las mutaciones el variante genético que constituye la materia prima, por decirlo así, del cambio evolutivo. La reproducción sexual da lugar a recombinaciones y cambios. Las mutaciones pueden ser útiles o no, pero la selección natural obra de forma que sólo aquellos que mejor se adaptan permanezcan. El ambiente no crea nada, sino que solamente presiona a la materia orgánica que se adapta o perece.

En la especie humana las cosas son algo diferentes. En las otras especies se cambian los genes. En el hombre en parte, por medio del desarrollo y modificación de la cultura aprendida se cambia los genes o la cultura o ambos. Para ser efectiva la selección natural tiene que ser selectiva, esto es: cuenta desde luego la habilidad de cada individuo, y los que sobreviven deben de estar mejor dotados para ello, en ese ambiente particular, que los que no. Sin embargo, para que la supervivencia sirva, evolutivamente hablando, esa mejor dotación tiene que poseer un respaldo genético y en el *Homo sapiens* el éxito del individuo se debe con frecuencia a mejores medios y no a mejores genes. Debería decirse pues con Dobzhansky, "supervivencia del genéticamente apto" y no sólo del más apto.

La selección consiste en la perpetuación diferencial de las variedades genéticas en la composición genética de una población. La "supervivencia" de Darwin viene ahora dada por la proporción en que un genotipo entrará en la composición genética de futuras generaciones. Esto es, por su fertilidad. El apto es el padre con muchos hijos, y no el combatiente que sobrevive. Las mulas son tan aptas o fuertes como sus progenitores pero su "supervivencia" en el sentido darwiniano o su "aptitud" es cero, porque son estériles. Por el contrario, enfermedades hereditarias adquiridas después de la procreación no disminuyen en la población el valor adaptativo del genotipo que llevan.

Podemos pues afirmar que sí obra la selección natural en el hombre actual y

que cesaría sólo si todos los genotipos humanos produjesen un número de hijos en proporción exacta para uniformizar la frecuencia de esos genotipos en la población. No es válido pues el postulado de que en el hombre la selección natural ya no es natural. Ello se basa en el concepto anquilosado de selección natural del siglo pasado. ¿Por qué no podemos utilizar fuego o abrigo ante la inclemencia del tiempo? Ahora ya no hay animales salvajes contra los que debamos defendernos, ni necesidad de procurarnos los alimentos directamente, pero sí, en cambio, es necesaria y existe una adaptabilidad social, entre otras cosas, y por lo tanto existe una selección social. Se trata, pues, de una selección natural no tan natural, pero selección natural después de todo. Tal vez el hombre del futuro sea menos fuerte y vigoroso que el del Paleolítico, y tal vez tenga que vivir rodeado de aparatos, medicamentos y otros recursos para sobrevivir en el ambiente por él creado y que a su vez lo condiciona, pero seguramente que dicho hombre será más sutil y poseerá mayor capacidad intelectual.



Pithecanthropus pekinensis

Muchos son los aspectos en que las bases asentadas en *El origen de las especies* nos atañen. Vivimos en una sociedad que aumenta día a día. En el año de la primera edición (1859) se calculaba la población de la Tierra en 250 millones de seres. Esta cifra se duplica a los 100 años, esto es hoy, y para el año 2000 tal vez se haya duplicado o aún triplicado de nuevo. La población aumenta ahora aproximadamente en un 1.5% anualmente, lo que no parece debería asustar a nadie. No obstante representa casi un aumento de un millón de seres más sobre la Tierra cada semana. En otras palabras, si los trescientos millones de seres que se calcula vivían en los años de Cristo hubiesen aumentado a razón del 1.5% anualmente, la población actual del planeta sería de más de un millón de personas por pie cuadrado de la superficie terrestre. No estaríamos, pues, tan lejos de la idea medieval de teorizar sobre cuántos ángeles pueden mantenerse en la cabeza de un alfiler.⁶

Es Darwin, conjuntamente con Wallace, quien por vez primera enfoca, de manera científica,⁷ nítida y ordenada, cómo se originan y cómo evolucionan las especies. Vemos que el estudio de la evolución de nuestra especie es algo que no podemos olvidar, ni siquiera en su aspecto más primario: el propio desarrollo numérico.

NOTAS

1 Para más detalles sobre éstos ver: Eiseley, Loren C. Charles Darwin, Edward Blyth, and the theory of natural selection. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 103, No 1, February 1959. Pp. 94-158.

2 También celebramos el Centenario del Hombre de Neanderthal en 1956, a pesar de que los restos neanderthales de Gibraltar se habían descubierto en 1848 y los del niño neanderthal de Engis en 1824.

3 Para más detalles a este respecto ver el Prólogo de J. Comas a la nueva edición en castellano de "El origen de las especies". UNAM, 24 de noviembre 1959.

4 Para mayores detalles, además de las numerosas publicaciones en otros idiomas ver en castellano: Comas, Juan. *Buffon, 1707-1788, Precursor de la antropología física*. Cuadernos del Instituto de Historia. Serie Antropológica. Núm. 4. México. UNAM, 1958, 32 pp. Beltrán, Enrique. *Lamarck, intérprete de la naturaleza*. México, 1945. Genovés, Santiago (en prensa). *Darwin y la Antropología a los cien años de El origen de las Especies*. Cuadernos del Instituto de Historia, Serie Antropológica No 9. México. (Aprox. 90 pp.)

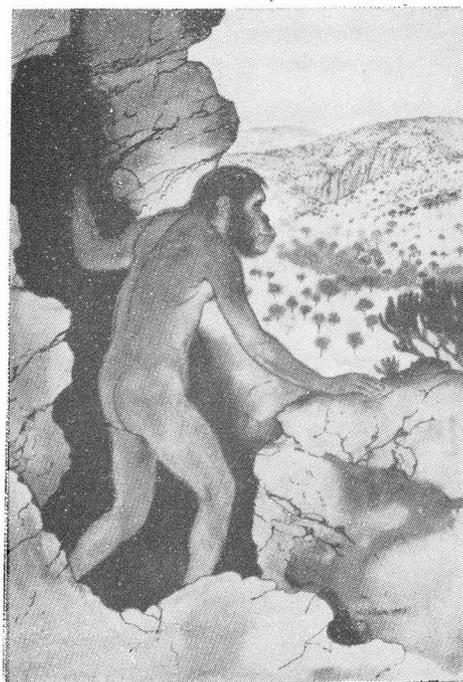
5 *My life*. N. York, 1905, vol. 1, p. 419.

6 Para más detalles ver: Francis G. *Population ahead*. Ed. University of Minnesota Press, 1958, x + 160 pp.

7 Sobre ideas erróneamente atribuidas a Darwin ver: Genovés, S. *Origen y Evolución del Hombre*. *Revista de la Universidad*, Núm. x, 1957. Pp.



"Evolución natural"



Recreación del Australopithecus

S E R

de

T I E M P O

EL CANTO del gallo, al alba,
 los árboles del camino,
 la inquietud de cada hora,
 el nacimiento de un hijo,
 la Historia que nos tritura
 lo ganado, lo perdido,
 el día de nuestra boda
 y el de nuestra muerte, vivos,
 cuando, al fin, hayan pasado,
 encontrarán su sentido.

Con el tiempo.
 Con el tiempo en lento giro.

Las sombras de nuestra infancia,
 la humildad del musgo herido,
 la redondez de la tierra,
 la pequeñez del mezquino,
 la estupidez del tirano,
 la firme verdad del trigo
 entre la rosa y la espada:
 roto, abrasado y más vivo
 en el pan, tendrán su clara
 evidencia, su sentido,
 con el tiempo.

Con el tiempo repetido.

Nuestro amor, nuestro desprecio,
 lo que es azar o destino,
 vino en nuestro vaso o agua
 en su frente; lo sufrido
 y lo gozado; el Octubre
 contado y el Julio visto
 —nieve cálida y sol negro—;
 lo que nos queda de siglo...
 Todo será claro, cierto,
 y completo, y en su sitio,

con el tiempo,
 a golpes de tiempo vivo.

Por el tiempo, con el tiempo
 que pasa mientras dormimos
 (recuerde el alma), que llega
 inaprensible aunque vivo
 mientras soñamos; huyendo
 (ya es tarde) mientras vivimos.

Vida: búsqueda, captura
 del tiempo.

Tiempo perdido
 Sólo tenemos su muerte.
 Un llegar que al ser, ha sido.

LA MÁSCARA

Por Carlos VALDÉS

Dibujos de Pedro CORONEL

ENERO. Frío y llovizna terca. El cielo había amanecido sin una esperanza de sol. Bajo techo, un guía de turistas tosía y se desesperaba junto a un extemporáneo cartel de propaganda, que sobre un paisaje de azul increíble lucía el lema: "México-pais-de-la-eterna-primavera". El hombre (corbata chillona) se reconfortaba con tragos de whisky de contrabando.

Las seis de la tarde. Pañuelos y charcos. Las oficinas vomitaban empleados con la neurosis exaltada. En las calles florecían los paraguas. Humedad y nostalgia freudiana. Achís... Achíiiiis...

Un auto rugió con un sedoso ronroneo de máquina cara: Cadillac. Los limpiabrisas (siiip-sip, siiip-sip) se esforzaban por mantener despejado el campo visual. Jorge Iturbide, al volante, avanzó abanicando el agua del pavimento con las ruedas, por la avenida bordeada de árboles secos. Dejó atrás el edificio donde tenía sus oficinas, todo un piso, el último, como si aspiraran a treparse al cielo. En la placa de bronce podía leerse: *Compañía Financiera*. Y más abajo, a la izquierda: *Capital Social: 15 000 000*. A medida que el señor Iturbide (atlético tendiendo a la gordura) dejaba atrás la zona comercial, y se internaba en la residencial, iba olvidándose de su sonrisa-máscara, y la cara se le empañaba con un gesto de fastidio (que muy pocos habían logrado sorprender). Era su estado de ánimo permanente, a pesar de sus 36 años, de su ligera tendencia a la gordura, y de su cardíaca carrera (calificarla de brillante hubiera sido reincidir en el estilo (\$) de los cronistas sociales. Cf. las columnas de los principales diarios de la ciudad de México desde su nacimiento hasta nuestros días).

El gerente de la Compañía Financiera se zafó del cuello la bufanda (obsequio navideño de su mujer). Extraño metabolismo. A pesar del frío sentía calor y sudaba. Pensaba en el balance anual. Su gesto de fastidio se acentuó casi de manera sartriana.

* * *

La voz de la secretaria emergió del aparato de intercomunicación, impersonal como si brotara del fondo del mar.

—El señor Kino, de la Compañía de Contadores.

Y el untuoso (jesuítico diría mejor) Kino apareció con la contabilidad bajo el brazo, y las solapas manchadas de caspa. Sólo una vez al año debo verlo, sin embargo, me echa a perder ese día.

—Me complace poder presentar un balance tan pingüe.

Pensé yo qué diría él, y lo dijo; año con año, me dedica las mismas frases estereotipadas. Muñeco ridículo y servil. ¿Por qué no inventará una fórmula que me atormente menos? Luego añadió:

—Ganancias superiores a las de otras casas del ramo.

¿Casas?, ¿ramo?, me pregunté yo: ¿no podrá enviarme la Compañía de Contadores un empleado menos estúpido? ¿Se imagina este señor Fino, o Kino, que soy un buen muchacho que se dedica a negocios ratoneros, y que brinca de gusto cuando divisa ganancias centaveras? No cabe duda de que es un tipo chapado a la antigua, y que estará feliz con su sueldo de muerto de hambre. Si le dieran a ganar un millón, en vez de embolsárselo inmediatamente, se pondría a persignarse y a meditar si no habría algo "sucio". En su lugar, me pegaría un tiro para poner fin a la retequecondenada falta de ambiciones.

* * *

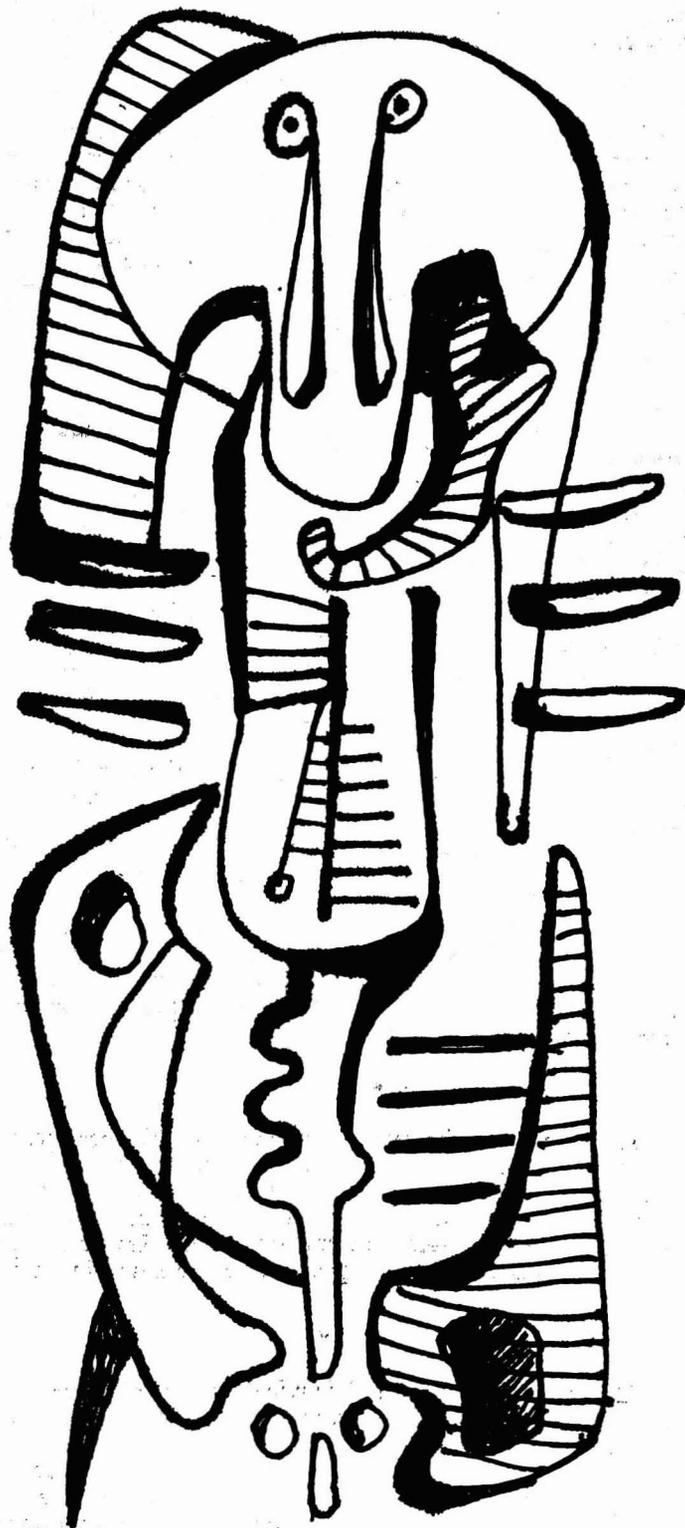
La casa de Jorge Iturbide mostraba su construcción, estilo colonial-californiano (*sic*), ostentosa como un pastel de boda, sin que faltara la típica piscina (interpretación ortodoxa: complejo de Edipo no superado). El hombre antes de entrar recompuso su sonrisa, para que su esposa no notara que "estaba de malas". La máscara sonriente recibió un beso de su esposa y le devolvió otro. Luego tomó en brazos a un niño, y lo besó. Se vio obligado a repetir la operación; la naturaleza lo había premiado con tres descendientes. El más severo maestro de protocolo hubiera aprobado la ceremonia del besuqueo. Y él se felicitó por estar tan bien entrenado en los usos domésticos.

Los niños desfilaron hacia el lecho. En sus pijamas parecían tres gnomos traviesos y bien nutridos. Papá apagó

la luz del cuarto de los niños. Desaparecieron las camitas, los rostros ruminantes, las paredes rosas donde campeaban los animales humanizados de Disneylandia, y el suelo con las revistas de apetitosos colores para la imaginación infantil. A oscuras (sin necesidad de máscara) pensó en lo felices que eran los chiquillos (*la buena suerte de los retequecondenados*) que no tenían la obligación de soportar veladas aburridas. Las "veladas aburridas" eran los parientes.

* * *

El gong (refinamiento copiado de una película yanqui de ambiente aristocrático) anunció que la amenaza se había cumplido puntualmente. Ding-dong-bel. Ding-dong-bel. Ninguno de los buenos parientes era capaz de faltar a su palabra, cuando se trataba de una cena. El ding-dong-bel de la puerta se oyó hasta diez veces, y cada vez aparecía un invitado chorreando agua y saludos. (Realmente el "buenos"



no encerraba ninguna intención irónica; si han existido unos parientes buenos serían los de él.)

* * *

Manteles largos, servicio de plata y cristal cortado. Pronóstico probable: tormenta de bostezos.

Un grupo de diez personas (contando parientes consanguíneos y políticos) se habían reunido a la mesa, más exactamente alrededor de Jorge Iturbide, en una competencia de elogios y atenciones; hasta el primo Arturo (tan entendido en cuestiones de filosofía griega) a su lado era un mero objeto decorativo. La máscara sonriente, mientras se esforzaba en no oír la conversación, metralla de frases hechas, y se maravillaba por enésima vez del parecido de la tía Carolina con una bruja gorda—sudorosa—abanicante que había descubierto en un museo de Europa (quizá en Madrid, tal vez en el Prado; único recuerdo divertido, aparte de las prostitutas francesas, en un viaje educativo y aburridísimo, caro además), reflexionaba, sin que nadie sospechara el giro de su pensamiento.

* * *

Si mis parientes fueran un poco más criticables, me resultarían menos aburridos. Si yo hiciera el menor gesto de impaciencia, ellos levarían anclas. ¿No es estúpida su conducta? Soy su Dios; pero me avergüenza su adoración. ¡Re- tequecondenados!

* * *

Zapatillas, pipa y lámpara de noche. Los adminículos (legítimos, importados de E. U. A.) del rito casero sirvieron para celebrar la retirada de los 10000, y sólo el primo Arturo por sus humanidades podía reclamar el título de griego). Iturbide se apropió de un sillón cómodo, abrió un libro: los *Diálogos* de Platón. Los encontraba tan áridos como un guión cinematográfico; pero le parecía humillante no tener ni noción del tópico favorito del primo Arturo.

* * *

—Por consiguiente, ¿existe un discurso verdadero y un discurso falso? —preguntó Sócrates.

—Sin duda —afirmó Hermógenes.

—¿El discurso, que dice las cosas como son, es verdadero; y el que no las dice como son, es falso? —volvió a preguntar Sócrates.

—Sí —respondió Hermógenes.

—¿Luego es posible decir, mediante el discurso, lo que es y lo que no es? —interrogó Sócrates.

—Ahora te comprendo menos que antes —confesó Jorge.

—Escucha lo mismo con más claridad —intervino el primo Arturo.

—Convengo en ello —aceptó Jorge.

—De todo lo que quiero explicarte, concibe por lo pronto lo siguiente: que es posible que no se sienta lo que se sabe e igualmente que se sienta —dogmatizó Arturo.

—Sin duda —dijo Jorge, aunque no entendía muy bien.

—He aquí la causa. Cuando la cera que se tiene en el alma, es profunda, mucha en cantidad, bien unida y bien preparada, los objetos que entran por los sentidos y se graban en este corazón del alma (como le ha llamado Homero, designando así de una manera simulada su semejanza con la cera) dejan allí huellas claras y profundas, y que se conservan largo tiempo —aclaró Arturo.

* * *

A Jorge no le interesaban mucho los *Diálogos*, pero la lectura sería lo eximia de hablar con su mujer; no quería comunicarle la ganancia del año, pues le repugnaba dar un gusto con lo que para él sólo era una desilusión. Continuó la farsa, pero se tomaba un trabajo inútil. Era una esposa demasiado perfecta; no se permitía la libertad de interrogarlo.

* * *

“La mujer: el perro del hombre”, sentenció Sócrates en su dulce ático, pero el descubridor genial de la razón, se dio cuenta de que su discípulo no comprendía. Así que el primo Arturo se veía obligado a traducir las palabras del maestro al corrompido dialecto latino de los iberos, que era el único que comprendía Jorge “La mujer, cuando estamos

malhumorados, no es capaz de moverse por temor a molestarnos. A pesar de todo ¡cuánto más nos complacería que las esposas tuvieran más inteligencia, sentido de los valores y menos fidelidad! Las embrutece tomar en serio su papel de ‘la otra mitad’. Los hombres, en cuando el hado lo permite, faltamos a la palabra empeñada a Himeneo, para librarnos un poco del maligno influjo de las virtudes femeninas.” Jorge se tapó las orejas con la cera de la estupidez, y se lanzó a pensar por su cuenta, si es que la tartajosa actividad de su mente podía denominarse así. “Es cierto: tengo una amante; pero, como a todas las que se dedican al amor, más le valdría abandonar sus ideales de Magdalena. Pero el hombre ingenuo cae en la trampa del ‘amor libre’. ¿Qué otro remedio nos queda que ir de perfección en perfección, siendo recondenadamente perversos?”

* * *

El joven capitán de las finanzas ganó la puerta. Su esposa —como él adivinaba— no intentó retenerlo; ni siquiera le recomendó que se portara bien, aunque ella intuía que iba a visitar a la otra. Finalmente se oyó un suspiro ahogado, y el roce de un abrigo en cuerpo vasto y ambicioso como un Balzac visto por Rodin. El hombre se prometió no volver a olvidar la gimnasia matinal.

* * *

Jorge Iturbide tenía amante no por el simple prurito de poligamia, sino porque pensaba que no había nada como un “amor ilícito” para mantener la armonía del hogar (teoría encontrada en el folletín providencial de una peluquería). Hasta pretendía encontrar cierta virtud estoica en sus ejercicios extraconyugales, además de darle a su burguesía un toque mundano y sport. A sus amigos les hablaba de ella —de su bella querida— como si se tratara de una hazaña realizada en el club de golf.

* * *

Apartamento de lujo. Elevador automático. Tapete de alambre para limpiarse los zapatos. Timbre musical. Ella —la otra— lo esperaba vestida con un oportuna bata de noche. Siempre que a él se le ocurría llegar, ella lo estaba aguardando. No era su único defecto. Además de usar ropas ligeras, no le costaban ni un centavo partido por la mitad al señor. Ella caía en el exceso sentimental de tener relaciones sólo por amor, aun los regalos se los correspondía con otros de igual o mayor precio. Ella era joven, cariñosa, desinteresada, y él se moría de aburrimiento a su lado. Esa noche, en cuanto dio y recibió el beso ritual —apasionado por parte de ella, sólo cortés por parte de él— envidió al chico de los mandados que podía retirarse en cuanto lograba cobrar.

* * *

*Ella se ha quedado dormida sobre mi brazo, y no me atrevo a librarle por no despertarla. Cuando nadie me observa puedo dar rienda suelta a mi imaginación. Ellos, los que esperan dividendos y regalías, pensarán que mis pesadillas consisten en columnas de cifras prosaicas. Se equivocan. Sueño con aguas claras y espejos metafísicos; hasta leo los *Diálogos* de Platón (no los entiendo muy bien y me parecen anticuados, sin embargo, me agradan sus inteligentes relampagueos, y sobre todo me fascinan sus imágenes, más recondenadamente exactas que el libro mayor de la Compañía Financiera). Verdaderamente me maravilla la ambición de esos sabios, del Sócrates que fue capaz de tomarse la cicuta como una coca-cola helada, porque el mañoso con el veneno se bebió la inmortalidad. Arturo, primo pedante, no se te vuelva a ocurrir mencionarme la filosofía —ni la griega ni ninguna otra—. “Arturo-lentes-de-sabio”, que me admiras por mi incapacidad para discutir contigo, yo soy alguien mejor del que a simple vista puedes ver, soy la imagen que inventé cuando era adolescente, un muchacho etéreo que caminaba siempre delante de mí. Un paso en el camino de la perfección. Los griegos eran así. Pero me angustié inútilmente; el ideal se me escapó. Me tiré de cabeza al pozo, se puede decir; pero cuando llegué al fondo de las cosas, el otro había escapado. Sólo me queda la sed —el amor de mí mismo insatisfecho— y también unas cuantas metáforas. No muy buenas; pero tampoco lo es ninguna poesía escolar. Y la condenada cera de mi alma se ha derretido.*

Ella, la que se entrega gratis, duerme sobre mi brazo, pero ni por estas sabe quién soy yo. Y la dejaré en la ignorancia, porque me marchó.

* * *

Jorge Iturbide pisó el acelerador de su auto hasta donde se lo permitían los reglamentos. Continuó sintiéndose triste; pero juzgó imprudente tratar de reanimarse con la droga de la velocidad; ya no era ningún muchacho.

* * *

La viva iluminación de un restaurante le inspiró el deseo de entrar.

En el restaurante, la luz se derramaba sobre los manteles y los servicios. Lujo y soledad. Avanzó en la sala, sin decidirse a sentarse por el exceso de lugares. En los grandes espejos de las paredes desfiló una multitud, todos los individuos eran iguales a él; pero ni los numerosos dobles lograban disipar la soledad. Iturbide se derrumbó sobre una silla, y cientos de hombres imitándolo, se derrumbaron sobre otras tantas sillas, incómodos por tener que compartir su miseria. Como él, ellos estaban solos, no necesitaban la máscara sonriente.

* * *

Había una vez un rey poderoso. Invitó a los ricos y a los nobles a un festín; pero ellos lo despreciaron. La sala de los banquetes brillaba por la ausencia de los invitados. El pobre rey se sintió afligido. Los manjares, la música, los vinos, todo se desperdiciaría. Para salvarse del chasco, abrió las puertas a los parias y a los pordioseros, y a la gente más miserable del reino; pero ellos recelaron de tanto lujo, y temieron que los nobles sintiendo celos tomaran venganza... El rey se quedó solo.

* * *

Un mesero apareció abanicando una carta inmensa, proporcionada al tamaño del local. La máscara sonriente sentía deseos de entregarse a una plática; pero respetaba demasiado su posición, sólo ordenó una taza de café.

Se dedicó a tomar el café, y a compadecerse del espejo de enfrente que reflejaba su imagen melancólica. Echó mano al recurso supremo del burgués: trató de encender un cigarro; pero no encontraba sus cerillos. Entonces recibió una sorpresa; lo que pensaba que era su reflejo, resultó ser un individuo que le ofrecía lumbre.

—Iturbide, ¿no te acuerdas de mí?

El recordó su escuela. En un relámpago se le revelaron días de monotonía y de disciplina; intentos de montar en escena una virilidad que rápidamente se adaptaba al ritmo de burdeles, cigarros y cerveza; emulaciones de héroes del cine y de la ciencia, noches en claro tratando de aprender en unas veladas las lecciones de un trimestre, chistes repetidos con igual éxito de generación en generación, exámenes copiados, una costilla rota en el violento campo deportivo; la noviecita santa y las otras: costureras, sirvientas, meseras; la camaradería de los muchachos afianzada a fuerza de puñetazos, préstamos incobrables e insultos afectuosos. Entre todos los recuerdos uno se estancó como charco después de la lluvia. Había un muchacho que se parecía tanto a él que los compañeros creían que era su hermano gemelo. Iturbide odiaba el parecido; lo tomaba como un insulto a su originalidad. Su antipatía aumentaba con el tiempo, pues el otro se mandaba a hacer trajes del mismo color y corte. La emulación no terminaba allí, sino que se prolongaba a los modales y al timbre de voz. Además su adoración lo convertía en una especie de perro que lo seguía a todos lados. Mientras más huía de él, su doble más cerrada volvía la persecución. Cuando terminó la escuela estaba feliz de no verlo.

Volvía a oír su voz, tan parecida a la de él:

—Hace mil años que no te veo.

El gerente de la Compañía Financiera observó que el otro no había cambiado mucho: era una versión grotescamente crecida y atiborrada del escolar. Frente a él estaba un hombre alto y grueso, que derramaba ternura por las pupilas. (Un perro que recobra a su amo habría sido la comparación más apropiada.) Se apoderó de una silla, y se acodó sobre la mesa con expresión de éxtasis. Parecía dispuesto a dedicar toda la noche a la evocación. Afortunadamente no mencionó la gloriosa jornada en que derrotaron a los Diablos Verdes —tres carreras a cero—, ni la verja rota por donde se colaban cuando llegaban tarde, ni los chistes académicos del profesor de química.

La máscara sonriente presentía que eran triunfos que el otro se reservaría para cuando le llevara el café y el periódico a la cama, o para cuando echado en el tapete de



la sala, esperando una mirada de aprobación, rompiera a hablar entre alegres ladridos: “¿Te acuerdas el día en que...?”; por el momento sólo se atrevía a darle palmaditas y a decirle:

—Me he enterado por tu primo Arturo que te casaste —luego continuó dando una serie de pormenores sobre el matrimonio.

La máscara sonriente se preguntaba cómo podía conocer sus asuntos mejor que él mismo; y el informante, el primo Arturo, era una nulidad reconocida en materia de información familiar.

—¿Dónde te escondes? —le preguntó el otro—. Me ha sido difícil encontrar tu pista, pero ahora que te encontré no te escaparás de que ofrezca una cena en tu honor. ¿Sabes?, algo íntimo; nos reuniremos sólo los ex alumnos — continuó trazando planes para comidas, tés de beneficio, visitas a exposiciones y museos.

La máscara sonriente se metió las manos a las bolsas, temió que el otro, pasando de los dichos a los hechos, se pusiera a lamérselas. La amabilidad de su ex compañero le resultaba fastidiosa como las fiestas de un gran perro San Bernardo.

—Sí, sí —dijo, y añadió promesas vagas de encontrarse; pero el otro lo había atrapado y no iba a soltarlo.

* * *

Salió estrechamente escoltado por una figura, sólida, pero que apuntaba ya a la ruina, que muy bien podría confundirse con su sombra. Los burgueses enfundados en sus abrigos, se despidieron con un abrazo prolongado. Como apenas era de madrugada, y la calle estaba bastante oscura, algún borrachín podría haberlos confundido con un par de osos bailarines.

La máquina estaba fría. Tuvo que esperar que se calentara. Finalmente el auto arrancó; pero él se vio aún obligado a hacer un gesto de amabilidad, que bien observado era de asco ante una alimaña; su grueso amigo trotaba detrás del carro, tiritando, y saludando con la mano en alto,

METAFÍSICA DE BERGSON¹

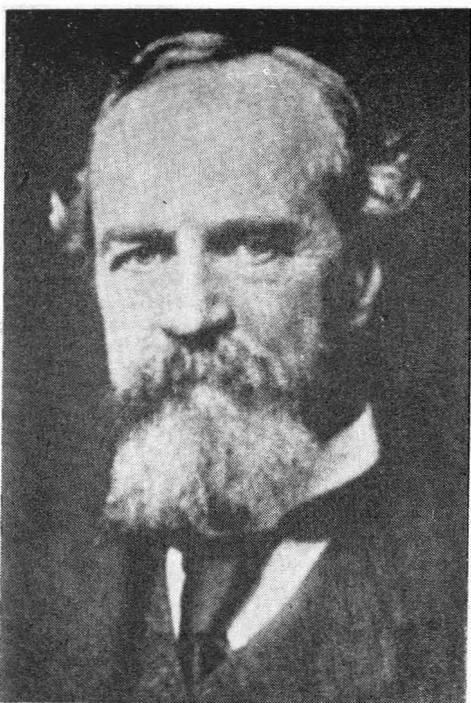
Por Ramón XIRAU

EN EL CURSO de una conversación sostenida con Raissa Maritain en 1937, Bergson decía: "... cuando su marido oponía mi filosofía 'de hecho' a mi filosofía 'de intención', estaba en lo cierto".² Es verdad que Bergson se inició en el estudio de Spencer³ como es verdad también que Bergson siguió un camino que se iniciaba en la biología y en la psicología para culminar en una filosofía del espíritu cuyo desarrollo más completo se encuentra en la introducción a *El pensamiento y lo móvil* y en *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión*. Este paso no fue, sin embargo, tan brusco como podría hacerlo sospechar un examen superficial de la obra. Tanto Maritain como Bergson se equivocaban parcialmente. Y se equivocaban porque en una filosofía en movimiento, una filosofía que cambia a medida que estudia de cerca el mundo del cambio, la intención está implícita en el hecho. Bergson realizó una medida para él mismo insospechada la intención metafísica que hoy nos permite contemplarlo como filósofo del espíritu abierto.

El descubrimiento intuitivo de la duración fue, desde el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* la revelación primera de toda la filosofía bergsoniana.⁴ El hombre dura, nos dice Bergson. ¿En qué consiste este durar? Para cada uno de los que asisten a esta reunión el tiempo vivido será distinto según sea el estado de cada ánimo particular. El tiempo en que duro, es propiedad privada de mi cambio y, por el hecho mismo de durar diversamente en cada conciencia diversa, este tiempo es inmensurable. Cualquiera tentativa de medir el tiempo interior se reduce a la falacia de aplicar el espacio y el número a la conciencia que es corriente de cualidad heterogénea. Pero decir qué duro significa bien poco si mi duración no ha de tener más significado que la duración misma. ¿Para qué nos sirve afirmar la duración? Bergson respondería a esta pregunta en términos escuetos: nos sirve para garantizar nuestra libertad. Por el hecho mismo de que duro sé que soy libre, ya que durar significa dirigirme creadoramente hacia un futuro imprevisible e imprevisto. Tanto los deterministas como los partidarios del libre albedrío han cometido, según Bergson, el mismo error. Han imaginado que la vida es un camino y que el acto de decisión puede simbolizarse en el punto en que este camino se bifurca. Y así el partidario del libre albedrío dirá: "el acto, antes de realizarse, no estaba realizado", lo cual es una puerilidad; mientras que el determinista afirmará: "El acto, una vez realizado, está realizado", lo cual además de una puerilidad es una tautología. El camino que ambos imaginan es un camino en el espacio y la realidad del espíritu es distinta en calidad y en naturaleza a la realidad espacial. Imaginemos más bien, si queremos conservar la misma metáfora, que la vida es un camino que se va creando a sí mismo a medida que

avanza. El futuro, nuevo, rico de posibilidades, nos abre las puertas de una libertad indefinible precisamente porque es libre.⁵

Ante esta tesis bergsoniana algunos podrían preguntarse: ¿acaso lo posible no condiciona lo real?; ¿acaso no estoy ahora determinado por todas mis posibilidades anteriores? A lo cual responde Bergson: entendámonos acerca del sentido de la posibilidad. La posibilidad antecede a la realidad si cuando decimos que algo es posible, queremos decir que no existen obstáculos decisivos para la realización de nuestros actos. Pero la posibilidad bien entendida es siempre "el espejismo del presente en el pasado".⁶ El presente que se va formando mien-



William James.—"la experiencia religiosa"

tras vivimos ilumina nuestro pasado. Después del movimiento romántico, y sólo después, se pudo hablar del romanticismo entre los clásicos. Pero en verdad el romanticismo no existía entre los escritores de Grecia y de Roma. La visión romántica del pasado clásico es un buen ejemplo del carácter retroactivo de nuestras posibilidades.⁷

La duración significa sin duda transcurso. Significa también y, sobre todo en *Materia y memoria*, permanencia. Consideremos dos estados de alma que se oponen por su naturaleza misma — aunque convivan constantemente en nuestra conciencia: la percepción y la memoria. La percepción está dirigida a la acción. La memoria, en cambio, está tejida en el telar de todas mis duraciones. La memoria es lo que dura de mi duración, lo que unifica, en unidad indestructible, mi permanencia. Pero el alma que es, así, como lo eran en San Agustín, memoria, no sólo dura y permanece. También perdura. Los filósofos mecanicistas dicen que a toda modificación cerebral corresponde una modificación anímica y que el alma es tan sólo, según pensaba Huxley, un epifenómeno, un fenómeno de segunda mano, una secreción del cerebro. Esta teoría paralelista que hace del espíritu una

resultante del cuerpo se basaba en la doctrina de las localidades cerebrales. Nadie ha podido probar, sin embargo, que a cada estado del cerebro corresponda de hecho un estado anímico dado; menos aún que todos los estados del alma sean localizables en los centros nerviosos. La carga de la prueba recae ahora sobre quienes afirmaban un paralelismo estricto. Y esta prueba no podrá darse nunca porque nunca será posible probar la trabazón concreta del alma y del cerebro. El alma humana, no toda ella determinada por principios físicos, no toda ella condicionada por localizaciones cerebrales tiene la probabilidad —y Bergson insiste, la probabilidad, no la certeza absoluta— de ser inmortal.

Dura el hombre, dura y perdura el alma. Hombre y alma perduran porque dura el universo.⁸ En un libro reciente dice Teilhard de Chardin: "el hombre, no centro estático del mundo —como lo ha creído largo tiempo; sino eje y flecha de la evolución— lo cual es mucho más hermoso".⁹ El universo entero es evolución pero evolución creadora, una evolución que sigue los pasos imprevisibles del impulso vital, libre como es libre la duración humana. Whitehead primero, Teilhard de Chardin más tarde, han venido a confirmar la doctrina bergsoniana de la duración cósmica. Ambos piensan que la creatividad es la categoría última por lo que toca al universo. Sin embargo, esta evolución creadora no es, según una frase de Sertillanges aceptada por Bergson, "una evolución que crea; es una evolución donde hay creación".¹⁰ Quien de verdad crea es necesariamente Dios.

Como William James, con quien tuvo varias oportunidades de corresponder¹¹ Bergson piensa que "una existencia no puede darse sino en una experiencia". Como James, Bergson piensa que la experiencia religiosa, y especialmente la de los místicos, es tan verdadera como la experiencia de los hombres de ciencia. No más; tampoco menos. Ya en *El pensamiento y lo móvil* Bergson decía: "Esta experiencia... adquirirá el nombre de la intuición cuando se proyecte en el espíritu. ¿Hasta dónde llega la intuición? Sólo ella puede decirlo. Se agarra de un hilo; a ella le toca ver si este hilo sube hasta el cielo o se detiene a alguna distancia de la tierra. En el primer caso la experiencia metafísica se ligará a la de los grandes místicos: creemos constatar, por lo que a nosotros se refiere, que ésta es la verdad".¹² En *Las dos fuentes de la Moral y de la Religión* es Bergson más explícito: "Algunos seres, dice, han sido llamados a la existencia destinados a amar y a ser amados, puesto que la energía creadora debe definirse por el amor. Diferentes de Dios que es esta energía misma, no podían sino surgir en un universo y por esto el universo ha surgido".¹³

La metafísica bergsoniana es, sin duda, una metafísica del movimiento. Es también, por lo que se refiere a la inmortalidad del alma y a la existencia de Dios —Dios que se siente, si bien no se prueba— una metafísica del Ser. En efecto, en las penúltimas páginas de *La Evolución creadora*,¹⁴ Bergson niega la posibilidad de percibir, imaginar o concebir la nada salvando así al hombre, según sus propias palabras, de los problemas "angustiosos" que un existencialismo más terrestre se encargaría de renovar años más tarde. Cuando pienso imaginar la nada siempre imagino al-

1 Ponencia de la Mesa Redonda de la Facultad de Filosofía y Letras, en el centenario de Bergson.

go; cuando creo concebir la nada concibo sólo una relación entre lo que tengo y lo que esperaba. Cuando concibo la negación la concibo siempre en relación con una afirmación. "La negación se diferencia de la afirmación propiamente dicha en que es una afirmación de segundo grado: afirma algo de una afirmación que, por su parte, afirma algo de un objeto."¹⁵ Ilustremos esta idea bergsoniana con un ejemplo poético. Mallarmé creyó una vez poder escribir *el libro*, libro perfecto para cuya redacción Mallarmé tenía que haber sido Dios. Aunque en una carta a Verlaine Mallarmé confiesa que "habría que ser yo no sé quién para hacerlo",¹⁶ la idea del Libro con mayúscula, estuvo siempre presente a su espíritu. Por ello Mallarmé quiso primero abolir —la palabra se repite multiplicadamente en su obra— el mundo. Una vez realizada esta abolición el poeta creador quedaba amo, dueño y dios del universo. En vano. Las imágenes que surgían en el papel blanco de Mallarmé eran las imágenes del mismo mundo que su imaginación entusiasta —en el sentido originario de la palabra— le había hecho concebir como anulado. Pero volvamos a Bergson. Si entendemos bien la línea múltiple y variada de su metafísica podemos afirmar que la creación precede a la muerte, que el Ser excluye a la nada, que Dios, vivo y creador, es condición y garantía de mi durable permanencia.

En el curso de este esquema se ha venido filtrando la palabra "intuición". Quisiera analizarla brevemente porque el uso de esta palabra ha sido causa de múltiples acusaciones contra Bergson. La pregunta es bien concreta: ¿cree Bergson en una intuición puramente irracional? ¿Es de veras irracionalista, como lo pretende Lukács, su sistema abierto de filosofía?¹⁷ La pregunta viene a cuento porque Bergson mismo afirmaba: "asignamos a la metafísica un objeto limitado, principalmente el espíritu, y un método especial, ante todo la intuición".¹⁸

Recordemos que Bergson empleó la palabra "intuición" después de muchos "titubeos" y que si se decidió a emplearla fue porque la palabra inteligencia estaba teñida de toda una larga tradición de criticismo y de positivismo. Recordemos, además, que Bergson nunca quiso limitar la importancia de la inteligencia. Quiso evitar, simplemente, que la inteligencia, que se dirige a la acción y a la técnica a través de la ciencia, se saliese de sus casillas y se convirtiera en origen de una metafísica anti-espiritualista.¹⁹ Añadamos a esto que "la intuición sólo se comunicará por la inteligencia. Es más que idea pero para transmitirse tendrá que cabalgar sobre ideas."²⁰ Y es que Bergson piensa, y así lo afirma en las dos fuentes, que toda verdadera doctrina, toda verdadera inteligencia, tiene que originarse en una gran emoción. Un poema de San Juan está escrito con los signos inteligibles de la palabra aunque esté sentido con la remansada emoción de quien ha visto a Dios de cerca. Pero abandonemos a los místicos.

En 1895, Bergson pronunció un discurso acerca del *Buen sentido*. Claro está que el buen sentido no es para Bergson aquella cualidad que Descartes identificaba con la razón. El buen sentido es una actividad práctica, una

de estas actividades que Bergson sitúa entre la intuición pura y la inteligencia pura.²¹ El buen sentido implica novedad, creación, flexibilidad. Si por un lado existen las ideas hechas que tan sólo representan "el residuo del trabajo intelectual" por otra existe el buen sentido que es "este trabajo intelectual mismo".²² Frente a las ideas hechas están las ideas que se hacen a medida que va haciéndose la vida del espíritu. En la creación de estas ideas intervienen la inteligencia y el instinto. Pero el verdadero motor de su desarrollo es "energía interior de una inteligencia que se reconquista a sí misma a cada paso".²³ Nótese bien estas palabras: *energía interior*. Para que las ideas se realicen con novedad y adquieran cuerpo de ideas creadoras es necesario que obedezcan a un esfuerzo de la conciencia. En su discurso de 1895 Bergson decía ya lo mismo que diría después en *Las dos fuentes*. La energía de que hablaba era precisamente la emoción. Efectivamente, la inteligencia "actúa por medios de no sé qué poder oculto".²⁴ Estas fuerzas ocultas son "las fuerzas del querer y de la pasión por las grandes cosas", y la energía que mueve al buen sentido es una "fuerza de sentir",²⁵ que se encuentra en el centro mismo de todas las grandes filosofías: "Examinad —dice Bergson—, en los grandes problemas filosóficos, la solución del buen sentido: encontraréis, yo creo, que es la solución socialmente útil, la que facilita el lenguaje y favorece la acción."²⁶

Bergson no es un racionalista. No caigamos, sin embargo, en el error de creer que es un filósofo de lo irracional. Bergson, defensor del buen sentido, estuvo siempre del lado de la medida y de la precisión. Así lo expresaba en sus propias palabras: "Lo que más le ha faltado a la filosofía es la precisión. Los sistemas filosóficos no están cortados a la medida de la realidad donde vivimos."²⁷ Lo que nos impide ser precisos no es tanto la inteligencia como la rutina, las "ideas hechas que vienen continuamente a interponerse entre el espíritu y las cosas". Como Descartes en su tiempo Bergson busca la precisión poniendo en duda todas las verdades adquiridas para que el espíritu, que puede ser libre, llegue a pensar con plenitud de libertad. Eliminados los prejuicios el espíritu puede volver sobre sí y mirar la verdad cara a cara. Esta necesidad de precisión y de claridad hacen de Bergson un filósofo clásico. ¿No era Bergson quien definía el clasicismo —el de Grecia, el de Roma— como aquello "que coloca en primer plano el deseo de precisión"?²⁸

En *Las dos fuentes* Bergson hacía notar que el cuerpo humano ha crecido desmesuradamente al prolongarse en las máquinas que la técnica inventa. El alma en cambio no se ha desarrollado en una proporción semejante. Andamos con piernas más veloces, volamos con alas que antes fueron sueños. El alma ha permanecido idéntica a lo que era antes. Precisemos y ahondemos más y más el sentido del alma si no quere-



Henri Bergson.—"la creación precede a la muerte, el Ser excluye a la nada"

mos sucumbir ante el nuevo poderío del cuerpo. "La humanidad —dice Bergson— gime, medio aplastada bajo el peso de los progresos que ha realizado. No sabe bastante que su porvenir depende de ella. A ella antes que nada le toca ver si quiere seguir viviendo. Ella debe preguntarse, después, si sólo quiere vivir o si quiere además hacer el esfuerzo para que se realice, aun en la superficie refractaria de nuestro planeta, la función esencial del universo, que es una máquina creadora de dioses."²⁹ Nuestro planeta, tierra de la acción, podrá también convertirse en tierra de contemplación si el hombre sabe que su fin natural es un acercamiento creyente al Dios de amor.

NOTAS

1 Para entender a fondo la metafísica bergsoniana, cambiante y móvil hay que volver siempre a las páginas de: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia* (1888); *El buen sentido* (1895); *Materia y memoria* (1896); *Metafísica y psicología* (1897); *Introducción a la metafísica* (1903); *El cerebro y el pensamiento* (1904); *La evolución creadora* (1907); *La conciencia y la vida* (1911); *La intuición filosófica* (1911); *La percepción del cambio* (1911); *El alma y el cuerpo* (1912); *Introducción* (I, II) a *El pensamiento y lo móvil* (1922); *Lo posible y lo real* (1930); *Las dos fuentes de la moral y de la religión* (1932).

2 Cit. por Raissa Maritain, *Souvenirs*, en *Henri Bergson, Essais et témoignages* (1943).

3 Para un relato auténtico de su evolución filosófica véase lo que escribe el propio Bergson en *El pensamiento y lo móvil*.

4 Del alcance de esta revelación habla también Bergson en *El pensamiento y lo móvil*.

5 *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*; cap. III.

6 *Lo posible y lo real*.

7 *Lo posible y lo real*.

8 En esta transposición de la duración de la conciencia a la duración del universo veía Joaquín Xirau un paralelo con el paso cartesiano del *Cogito* a la existencia de la substancia. Véase: Joaquín Xirau: *Vida, pensamiento y obra de Henri Bergson*.

9 Teilhard de Chardin, *Le phénomène humain*.

10 Sertillanges, *Bergson apologiste*, en *Henri Bergson, Essais et témoignages*.

11 Para la correspondencia con James véase, *Ecrits et paroles*.

12 *Introducción a El pensamiento y lo móvil*.

13 *Las dos fuentes de la moral y de la religión*.

14 *La evolución creadora* prepara, con su negación de la idea de la Nada y de la idea de Desorden, las afirmaciones religiosas de *Las dos fuentes*.

15 *La evolución creadora*.

16 Mallarmé, *Carta a Verlaine*.

17 Georg Lukács, *El asalto a la razón*.

18 *Introducción a El pensamiento y lo móvil*.

19 Bergson afirmaba la utilidad así como los límites de la inteligencia desde *La evolución creadora*. Habría de precisar esta doble función en *El pensamiento y lo móvil* y en *Las dos fuentes de la moral y de la religión*.

20 *El pensamiento y lo móvil*.

21 *El buen sentido*, en *Ecrits et paroles*.

22 *Ibidem*.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 *Ibidem*.

27 *El pensamiento y lo móvil*.

28 De una conversación con Jacques Chevalier en *Comment Bergson a trouvé Dieu*, Henri Bergson, *Essais et témoignages*.

29 *Las dos fuentes de la moral y de la religión*.

LA TENTACIÓN DEL FILÓSOFO*

Por Alejandro ROSSI

1. EL ARTÍCULO DE HUSSERL *La Filosofía como Ciencia Rigurosa*,¹ es un manifiesto filosófico, y en un escrito de esta índole las diferencias y las críticas a otras filosofías deben acentuarse y recalarse con mayor énfasis que los matices y los posibles puntos de contacto. La mayor virtud de un manifiesto filosófico debe ser la radicalidad. Las posiciones filosóficas se extreman al máximo; se intenta demostrar, sin dejar lugar a ninguna duda, las diferencias con las otras filosofías y, con ello, la posible novedad de la nueva actitud. Por consiguiente, todo manifiesto filosófico tiene más de crítica que de presentación escueta de una doctrina filosófica. Cuando más, se la insinúa, se remite a ella, se la deja entrever, pero no se expone cabalmente la doctrina. Desde esta perspectiva, diríamos que el manifiesto filosófico es una *exposición de motivos* — de aquellos motivos urgentes y perentorios que hacen necesaria la nueva filosofía. Ésto es, precisamente, lo que es menester señalar en forma tajante: que la filosofía está en peligro, que la filosofía está agonizando y que si sigue por el mismo camino concluirá destruyéndose a sí misma. De ahí que un manifiesto filosófico sea un toque de alarma acerca de la gravedad de la situación espiritual — gravedad en la cual encuentra su propia justificación. De ahí, también, que un manifiesto sea, fundamentalmente, un diagnóstico — un diagnóstico muy tétrico, muy alarmado. En suma, es necesario convencer primero de la presencia de la enfermedad; luego vendrá el remedio, al cual se alude, pero sin que su explicitación constituya el motivo central del escrito. Pedirle, entonces, a un manifiesto filosófico moderación, ponderación, una visión optimista de la cultura filosófica del momento, exigirle, incluso, sentido histórico al juzgar otras filosofías, es no saber qué se tiene entre las manos, es desconocer el género literario que se está leyendo. La hora de la comprensión, de la buena educación académica, en una palabra, el momento de las disculpas y de los matices todavía no ha llegado. En este sentido *La Filosofía como Ciencia Rigurosa*, es perfecto; es un manifiesto filosófico en toda la extensión de la palabra. El reverso de esta perfección, en el caso de Husserl, es que la polémica acusa en demasía cierto dramatismo, lo cual se manifiesta en la argumentación, que es de naturaleza y calidad muy cambiante. A veces se critica desde una pura línea teórica, a partir de las posiciones de la nueva filosofía, otras veces tomando en consideración las consecuencias culturales, el destino de la humanidad, etc., hasta descender al plano de los intereses y la vocación personales. Valga lo dicho hasta aquí como una brevísima caracterización del opúsculo y como una advertencia acerca de lo

que de él debe esperarse. En lo que sigue trataremos de explicar la causa de los diferentes tipos de argumentos.

2. SE TRATA, pues, de convencer, de hacer patente el peligro, que en la época de Husserl, estaba representado por el llamado *Naturalismo* y por la filosofía de la *Weltanschauung*. El remedio es la filosofía rigurosa, o la filosofía científica, como también la llama Husserl. La crítica que les hace a ambos movimientos es, *mutatis mutandi*, exactamente la contraria en cada caso. Al *Naturalismo* se le elogia la idea de lo que debe ser la filosofía, esto es, ciencia, cueste lo que costare. Sin embargo para Husserl el pago es demasiado elevado: en el mejor de los casos el *Naturalismo* concluiría en una Filosofía de las Ciencias, y en el peor, y más frecuente de los casos, en una "naturalización de la conciencia y de las ideas", en una falsificación radical y en una ceguera absoluta de los problemas más específicamente filosóficos. En suma, del naturalismo filosófico sólo podríamos beneficiarnos del *desideratum* que nos propone. Con la filosofía de la *Weltanschauung* el caso es más difícil, porque ésta representa, para Husserl, no solamente una "teoría" equivocada sino una *actitud humana* cuya decantación es siempre una filosofía radicalmente contraria a la científica. Porque la amenaza extrema que Husserl advierte en el historicismo — la cual se nos antoja hoy tan exagerada —, se origina no tanto en el hecho de que no sea una filosofía científica, cuanto en el hecho de que renuncia a serlo, es decir, es una filosofía que convierte en tema central de su meditación la explicación de la imposibilidad de la filosofía científica — aun cuando para ser exactos, Dilthey limita dicha impotencia a la *Metafísica*. En una palabra, la *Weltanschauung* es la tentación del filósofo de todos los tiempos, y esto no por un azar, sino porque responde a una necesidad, a una urgencia vital de seguridad por el conocimiento. Por eso la crítica de Husserl no se limita a serlo de la "teoría" — de la teoría de una determinada *Weltanschauung*, la de Dilthey — sino que adquiere un tono moralizante, conminatorio. Es necesario que el filósofo no se deje seducir, que tenga paciencia, que dirija su mirada y su corazón hacia el futuro, que no se deje arrastrar por sus necesidades individuales, por los intereses de su tiempo. De ahí que la crítica al *Naturalismo* tenga un interés secundario y que la crítica a la *Weltanschauung* sea, por una parte, teórica y, por otra parte, busque desentrañar su sentido profundo. Escribe Husserl "Las filosofías del pasado eran ciertamente filosofías de la *Weltanschauung*, en tanto que el impulso hacia la sabiduría dominaba a todos sus creadores; pero también eran filosofías científicas en tanto que también las animaba el objetivo de una ciencia rigurosa" (112). Esta caracterización de la tradición filosófica, vale la pena señalarlo, no ofrece novedad alguna, pues

* Trabajo leído el 5 de noviembre del presente año, en una sesión pública del Seminario de Filosofía Moderna de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, como homenaje al primer centenario del nacimiento de E. Husserl.

justamente Dilthey analizaba la metafísica en términos más o menos equivalentes, como una disciplina en la que se conjugan el mito y los métodos científicos —“raro ser de dos caras”, llamaba Dilthey a la Metafísica.² Pero la semejanza del diagnóstico de Dilthey y de Husserl va más lejos, pues utilizan el mismo argumento —rasgo más, rasgo menos— para decidir el carácter no-científico de la filosofía, a saber: la *diversidad de sistemas*. Donde ya se separan ambos pensadores en las consecuencias que derivan de esta constatación: para Dilthey es la prueba fáctica de que la filosofía no puede ser científica, para Husserl el gran estímulo para fundamentar una filosofía científica. Husserl, a su vez, le señalará a Dilthey el carácter falaz de su inferencia; el pasado no puede decidir del futuro (104); le insiste en la imposibilidad de juzgar, desde un punto de vista puramente histórico, las posibilidades de la filosofía científica: “La historia —escribe Husserl— no puede aducir nada en contra de la validez absoluta, ni en contra de la metafísica absoluta, es decir, científica” (104). La historia ni siquiera podría probar que en el pasado no ha habido filosofías científicas, “sin acudir a otras formas de conocimiento — y éstas son ya filosóficas”. Añade Husserl: “Porque es claro que la crítica filosófica, en la medida en que tiene pretensión de validez, es también filosofía e implica en su significación la posibilidad ideal de una filosofía como ciencia rigurosa” (104). Como vemos, la existencia futura de una filosofía científica está ligada a la posibilidad de un reino ideal de conceptos, susceptible de analizarse con todo rigor y según los cánones de la ciencia. “Si la crítica demuestra, escribe Husserl, que la filosofía históricamente desarrollada procede con conceptos confusos, si demuestra que ha introducido una mezcla de conceptos y conclusiones falaces, no hay duda ninguna, entonces, si no se quiere caer en el absurdo, que los conceptos, idealmente hablando, se dejan precisar, clarificar, distinguir de manera *definitiva*...” (104). Estos serían, muy en síntesis, los argumentos teóricos utilizados por Husserl en contra de la teoría de la *Weltanschauung*. Luego vendría lo más importante, aquello que a mi entender constituye, hoy en día cuando menos, lo más jugoso y lo más original de este examen que Husserl lleva a cabo de la filosofía de la *Weltanschauung*. Poco importa que Husserl hubiese pensado lo contrario; lo cual no significa, claro está, que desdeñemos sus argumentos en contra del historicismo, sino que hemos perdido interés por ellos a causa de que en el aspecto teórico, si cabe hablar así, el historicismo no nos despierta mayores inquietudes, ni en favor, ni en contra.

3. SE TRATA de la segunda parte, cuando Husserl intenta explicarnos lo que él denomina el “sentido y el derecho de la filosofía de la *Weltanschauung*” (106). Anteriormente leímos un parágrafo en el que afirmaba que “todas las filosofías del pasado eran una mezcla de *Weltanschauung* y de buenas intenciones científicas. Ahora bien, ¿en qué sentido puede afirmarse que las diferentes filoso-

fías de nuestra tradición son, fundamentalmente, *Weltanschauung*? ¿es que, acaso, la filosofía Cartesiana, la Platónica y la Kantiana pueden criticarse con los mismos argumentos utilizados en contra de la *Weltanschauung*? Es evidente que esto último no podría sostenerse. Pero si es así, ¿en qué sentido, entonces, la *Weltanschauung* puede caracterizar a la historia entera de la filosofía? Solamente en el sentido, ya insinuado, de que a lo largo de la historia de la filosofía, en todos los sistemas, se patentiza un defecto que, en último término, se reduce a una actitud humana — la cual constituiría la raíz profunda de donde emanaría el carácter no-científico de la filosofía. En suma, la “idea” de la *Weltanschauung* puede ser diferente en cada época histórica, pero la exigencia que satisface es la misma. Lo grave consiste en que esta exigencia, compleja en su caracterización, parece estar en la base de la disposición filosófica misma; parece ser justamente aquello por lo cual se hace filosofía: “La exigencia filosófica, escribe Husserl, en tanto que exige la *Weltanschauung*, nos obliga.” ¿A qué nos obliga? — preguntamos nosotros. Una respuesta brutal, pero verdadera, sería la siguiente: a explicarnos el mundo sin mayor dilación. Tal sería como si la obligación, es decir, la meta, el ideal al que aspira todo filósofo, en cuanto filósofo, fuera la explicación del mundo. O lo explica él solo, sin más ayuda, o no es filósofo, por lo menos gran filósofo. Pero el *motivo* de todo esto radica, como dice Husserl, “en que no podemos esperar. Es necesario que tomemos posición, que nos tomemos el trabajo de reducir las faltas de armonía de nuestra actitud hacia la realidad — la realidad de la vida que tiene para nosotros una significación; en la cual nosotros tenemos que tener una significación en una *Anschaung* del mundo y de la vida que sea racional, aun cuando no sea científica. Y si la filosofía de la *Weltanschauung* nos ayuda mucho en esto, ¿no deberíamos agradecersele?... ¿vacilaríamos en privarnos de la exaltación y el consuelo que nos ofrecen las filosofías antiguas y modernas?” (119). En suma, salvación personal, aun cuando sea mediante el saber. Por eso Husserl agrega como nota específica de esta disposición filosófica, el proyectar el “fin” que la mueve en lo finito, en el tiempo de la vida individual. Y escribe, espléndidamente: “aquellos que se sitúan el fin en lo finito, aquellos que quieren tener un sistema, y esto muy oportunamente, para poder vivir según él, no están llamados a cumplir esta tarea” (119). La realización de la filosofía científica, en cambio, requiere no sólo una *base teórica* diferente, sino una *disposición filosófica* radicalmente distinta, — único fundamento que hará posible la construcción de la filosofía científica. Es esa *obligación* de la que hablábamos apenas hace unos momentos, que el filósofo cree tener, justamente por serlo, es esa *esperanza* en lo que debe ser y darle la filosofía, es esa *necesidad* cuya *satisfacción* buscaría en la filosofía, lo que debe desarraigarse de una vez para siempre. Por eso Husserl insiste tanto en que entre la *Weltanschauung* y la filosofía científica no puede ni debe haber ninguna clase de compromisos, debiendo distinguirlas con toda claridad. El filósofo, nos enseña

Husserl, ha menester cambiar su arraigada y ya milenaria *actitud* frente a la filosofía; el filósofo debe asemejarse al científico: renunciar a sus *necesidades espirituales particulares*, a su afán de salvación personal, y, en consecuencia, concebir la tarea filosófica como algo imposible de llevar a cabo en el tiempo limitado de una vida personal. “Por el interés de los tiempos, no deberíamos abandonar la eternidad” (119) — nos dice en una frase muy hermosa.

4. SERÍA SUMAMENTE erróneo considerar lo anterior como *retórica*. La cosa es más profunda. En cuanto el filósofo se reeduce y tenga *clara conciencia* de esa actitud criticada, cambiarán sus intereses, sus fines y, en consecuencia, y esto es lo interesante, cambiará su *problemática*. Ésta, tal vez, será menos dramática, menos importante, pero, quizá, más al alcance de sus posibilidades. “Aun en el caso de que llegue a probar mi tesis, no habré probado nada sobre el Universo en general”, escribía, ejemplarmente, G. E. Moore, hace ya muchos años.³ Basta lo anterior para hacer una brevísima indicación sobre lo que anunciamos: la contemporaneidad con que Husserl enfoca el problema. En efecto, la explicación que nos da del sentido y de la causa de la *Weltanschauung*, en definitiva, como una desviación, como una manera *equivocada de considerar los problemas filosóficos* y que en último término resule en *necesidades humanas*, ¿no recuerda, acaso, la extraordinaria insistencia con que recalca, toda una rama de la filosofía moderna, que los sistemas filosóficos han tenido su origen en motivos extralógicos, como diría Reichenbach, o que la filosofía, es decir, sus *preguntas*, es una *enfermedad* — para utilizar el término de Wittgenstein? Herbert Feigl escribe: —“Si se nos permite una pequeña ligereza, podríamos definir la filosofía como la enfermedad cuya cura debería ser el análisis.”⁴ ¿No podríamos conceptuar como cura, como terapéutica, quizá más vaga, menos definida, las advertencias que Husserl nos hace acerca de cómo debe ser el filósofo científico? Creo que sí, y me atrevería a afirmar que uno de los grandes méritos de *La Filosofía como Ciencia Rigurosa*, es el haber reducido a una actitud humana equivocada, desviada — formulada con el término de *Weltanschauung*—, la incapacidad que siempre ha tenido la filosofía de elevarse al rango de ciencia.

NOTAS

1 Edmund Husserl, *La Philosophie comme Science Rigoureuse*. Presses Universitaires, Paris, 1955.

2 W. Dilthey, *Esencia de la metafísica*, p. 239, trad. esp. de E. Imaz, F. C. E. México, 1945.

3 G. E. Moore: *Philosophical Studies*, p. 4, London, Routledge and Kegan Paul, Ltd., 1951.

4 Herbert Feigl: *Logical Empiricism*, articulo incluido en *Reading in Philosophical Analysis*, Appleton-Century-Crofts, Inc., N. Y., 1949.



CIENCIA

EL PARTO SIN DOLOR

Por Jorge V. CARRANZA

EL PARTO SIN DOLOR, por el método psicoprofiláctico, es el resultado de una triple educación: obstétrica, física y psíquica. Las primeras nociones del método enseñan a reconocer el organismo, a seguir la evolución del embarazo, a comprender la función del útero y a interesarse en el desarrollo del hijo. Además procura desterrar las consejas, los prejuicios y las ideas erróneas, que hacen a la mujer embarazada víctima de los sufrimientos de la maternidad, cuando es tan fácil eliminar éstos y convertir en un goce el cumplimiento de la misión de mayor trascendencia de la mujer en la tierra.

Sin embargo, el parto sin dolor no se alcanza sin una educación y un entrenamiento severos. La primera noción que se debe tener es la del esfuerzo. En otras palabras: el parto sin dolor se gana...

La educación obstétrica, aunque rudimentaria, le permite a la madre asomarse al interior de su organismo, y conocer el origen y los mecanismos de la concepción, y la historia real del comienzo de la vida del hijo. ¿Cómo es a los dos meses?, ¿a los seis?, ¿a los nueve? ¿Qué se forma primero?, ¿cuándo se sabe si es niño o niña? ¿Cómo puede vivir dentro del vientre...? Estas preguntas, que seguramente se formulan las mujeres durante los *larguísimos* meses de gestación, las debe responder claramente, con palabras simples, una educación adecuada.

Las mujeres podrán pensar que esta educación es muy útil; pero se preguntarán qué ventaja les aporta conocer los mecanismos del embarazo y del parto, si el dolor continúa siendo un factor normal en ellos. La respuesta es categórica: el parto no tiene por qué doler.

El organismo femenino está hecho, indudablemente, para ejercer en una época de la vida la función de la maternidad. El proceso de gestación y el parto, que son su consecuencia, se realizan gracias a un esfuerzo integral que comienza el mismo día de la concepción. Se requiere un gran número de complicados procesos hormonales, químicos, físicos, etc., para que por la unión de dos simples células, se llegue a la formación de un nuevo ser.

No es lógico, ni admisible, que ese maravilloso acontecimiento orgánico tenga que pasar por momentos de tan grande angustia, de sufrimiento y aun de peligro. El dolor no es una prueba necesaria o inherente al parto.

El hijo, para escapar —llegado el día— de la prisión de carne que lo retiene, no hace más que seguir la vía que la naturaleza le procura de una manera absolutamente gratuita. Su camino está trazado por la especie. Las fuerzas que lo ayudan a seguirlo se generan en la contracción fisiológica de los músculos que constituyen la matriz, órgano que le ha servido de albergue durante su formación.

La función primordial de los músculos del cuerpo es contraerse. Por ellos nos movemos, hablamos, comemos; gracias a ellos nos ponemos en relación con nuestros semejantes; no se ha sabido de na-

die (en estado de salud) que sufra dolores atroces al dar un paso, al sentarse, al comer, al hablar... La contracción uterina, de la misma manera, no produce dolor por ella misma. Sin embargo, la mujer ha fijado a través del tiempo un aparente axioma, cuyo enunciado sería el siguiente: contracción del útero igual a dolor. ¿Por qué es esto...?

De generación en generación, de madres a hijas, ha sido transmitido "amorosamente" el germen del dolor, del miedo, de la ignorancia, de las supersticiones del castigo divino por el pecado original... El resultado es, naturalmente, la formación en la conciencia de la mujer embarazada de una amenaza de dolores terribles, y el sentimiento de impotencia de tener que sufrir un padecimiento grave...

El método psicoprofiláctico destruye este axioma negativo, creando un nuevo reflejo condicionado, esta vez por completo natural, razonado, y que no pide sino un poco de esfuerzo de parte de la mujer. El dolor, como tal, lo percibimos a causa de la actividad de las células que forman la corteza cerebral, a la que llegan los estímulos dolorosos, pasando por una serie de relevos nerviosos. Vgr.: La sensación de una quemadura pasa de la piel a la médula, de ésta al bulbo, de éste al tálamo, y de allí, por fin a la corteza cerebral. Basta, pues, que se interrumpa esta cadena de transmisión, en alguno de sus puntos, antes de llegar a la corteza, para que dejemos de percibir la sensación dolorosa producida por la quemadura, lo mismo acontecerá con las pocas sensaciones dolorosas que en un parto normal se pueden producir; por ejemplo, al descender el producto a la pelvis y apoyarse sobre los nervios pélvicos, la sensación desagradable del estiramiento de los órganos genitales al finalizar el parto, etc.

Para impedir que lleguen estas sensaciones al cerebro, se debe establecer un nuevo axioma: contracción uterina igual a contracción interna. Nada más.



Tranquila, concentrada en su esfuerzo, la mujer llega a la fase de expulsión.



El médico anuncia la salida de la cabeza. La mamá, maravillada, se levanta para ver al bebé.



El padre y la madre contemplan felices a su hijo. Un momento único.



Dar a luz como un ser humano, consciente, lúcidamente

Fue Pavlov, sabio ruso de alcances increíbles, el primero en abrir al campo de la especulación científica mundial el mundo interior que rige tantas de nuestras funciones y reacciones: los reflejos condicionados. En el método psicoprofiláctico, la formación de un nuevo reflejo condicionado constituye la base de la educación física.

La interferencia de los impulsos desagradables y aun dolorosos, se logra enseñando a las mujeres embarazadas, un tipo especial de ejercicio, que consiste, por una parte, en la relajación general, y por la otra, en la respiración jadeante. Gracias a la primera, se consigue un menor gasto de energía corporal; con la segunda, un mejor aporte de oxígeno a la sangre materna. Aunque por sí mismas, estas dos mejoras generales son importantes, el objeto principal de ellas es la formación de una zona de excitación en la corteza cerebral, que impida el paso del dolor a la zona de conciencia del mismo, que en esos momentos está muy ocupada, enviando órdenes a los músculos, para que se relajen y a otros para que respiren rápidamente.

Resumiendo: la mujer durante la contracción uterina, tendrá tan concentrada su atención en llevar a cabo el ejercicio mencionado —jadeo y relajamiento—, que no podrá saber si la contracción le duele o no. El ejemplo, aunque burdo, en el fondo indica claramente la realidad del proceso, las contracciones en sí mismas no duelen, es la conciencia la que les da el aspecto de dolor; si la conciencia se olvida de las contracciones por el ejercicio doble, el concepto dolor no llega a hacerse consciente, y el parto se habrá logrado sin percibirse el menor dolor.

Otro de los objetivos de la educación física, en el método, es lograr la mejor adaptación del cuerpo femenino a la nueva vida que nace en su seno, y hacer que ésta crezca en mejores condiciones. La educación física hará que la madre se encuentre saludable, permitiendo que a través de su sangre le lleguen aportes nutritivos óptimos al hijo.

La educación psíquica, finalmente, resume los objetivos del método y afirma en el momento del parto el éxito del mismo. Una mujer ignorante, con temores, impreparada para la maternidad, sufrirá su parto; la otra, la preparada, en cambio, lo dirigirá.

Una vez desechadas las ideas erróneas, las mentiras, etc., habiendo seguido durante varios meses ejercicios especiales y conferencias ilustrativas, el resultado será maravilloso. El miedo desaparece por el conocimiento, y deja el lugar a la sensación, extraordinaria para la mujer, de descubrir su cuerpo y al mismo tiempo poder ser dueña de él. Sentirá por primera vez, su cuerpo regido por su voluntad; todo su aparato corporal obedecerá a un cerebro, inteligente y controlado, que cumple funciones precisas, y que concentra todo el organismo en un esfuerzo genial...

Las exigencias de la vida, en nuestros días, obligan a la mujer a prepararse tanto como lo hace el hombre. Las universidades y los centros de aprendizaje técnico, se ven en la actualidad llenos de mujeres jóvenes que se han dado cuenta de la importancia de tener una prepa-

ración que las capacite para una vida mejor y más completa. Sin embargo, es tan fuerte el tabú sexual, es nuestra moral tan mojigata, que todos los temas relacionados con el sexo y la maternidad deben hablarse en voz baja, casi a escondidas, y de preferencia con las amigas que ya han pasado, a su vez, por experiencias infortunadas, y que no las comprenden en absoluto.

Resumiendo, se puede decir, que si para aprender a leer, las niñas deben asistir a la escuela primaria, una vez llegadas a la "suprema magistratura" de madres de familia, nuevamente deberán asistir a la escuela a que les enseñen que la maternidad no es, por ningún concepto, un castigo bíblico o un infame tormento; por el contrario, la escuela del parto sin dolor les permitirá ser tratadas como a seres conscientes, seres que sienten lúcidamente la proyección infinita de su propia sangre.

MENSAJE DEL BENEFACTOR DE LA PATRIA Y PADRE DE LA PATRIA NUEVA, GENERALÍSIMO DR. RAFAEL LEONIDAS TRUJILLO MOLINA A LA FAMILIA DOMINICANA

DESDE QUE, hace casi tres décadas, el pueblo dominicano confiome la dirección de sus destinos, fue norte de mi gestión gubernativa la consolidación de la paz pública, bajo cuya égida la familia dominicana pudiera desarrollarse favorablemente sobre base de relaciones recíprocas sanas y de mejoramiento colectivo.

Convencido de que el equilibrio entre el capital y el trabajo, y la equitativa administración de los intereses de uno y otro constituyen el fundamento de la estructura social de todo país civilizado, concentré mi esfuerzo a un firme propósito de paralela convivencia: prosperidad para la Patria y felicidad y bienestar para sus ciudadanos.

De un lado, incrementé la industria mediante nuevas fuentes de producción; fomenté la agricultura con métodos modernos de explotación científica, empeñado en el máximo aprovechamiento de los recursos naturales de la nación; establecí sólido sistema bancario dominicano; forjé la moneda nacional para facilitar el intercambio comercial de los inversionistas y acelerar el fomento industrial del país; cancelé hasta el último centavo de la deuda pública para aumentar la confianza internacional en el prestigio de la República, y propugné la creación de justas leyes tributarias que no afectaran el legítimo interés del capital dominicano y extranjero invertido en el territorio nacional.

De otro lado, como natural y lógica contrapartida de esa política de protección a los inversionistas, emprendí la solución sistemática de los problemas que afrontaba la clase obrera nacional, olvidada y postergada por los gobiernos anteriores a 1930. El Código de Trabajo y las leyes sociales vigentes en la República, marcan conquistas sobresalientes de mi política de mejoramiento de las condiciones vitales de los trabajadores.

El resultado espléndido de esa política laboral, inspirada en sentimientos cristianos y objetivos de justicia es aún más elocuente si se examina a contraluz del panorama desolado que ofrece el mundo convulsionado del presente, escenario angustioso de una crisis de valores universales permanentes en el orden económico, político y moral.

Resulta, en efecto, significativo y aleccionador que, mientras la marejada roja desatada por la conspiración comunista internacional, pretende, en su desbordamiento temerario, salpicar las playas de nuestro país, el Gobierno Dominicano, sin extremismos ni alardes demagógicos, ha mantenido paz estable y procurado a la clase obrera nacional beneficios y prerrogativas que todavía son anhelos de diversos países.

Esta política de protección al hombre de trabajo, mantenida sin interrupción desde el advenimiento al poder, se caracteriza, por el dinamismo con que ha ido adaptándose a las nuevas tendencias y progresivas conquistas universales en el campo laboral, índice revelador de que no se interrumpe un solo instante mi preocupación por mejorar y dignificar la vida del obrero dominicano.

Hoy, precisamente, por personal recomendación mía y entre otras medidas conducentes a este mejoramiento y dignificación, encuéntrase en proceso de estudio la creación de un Banco para Obreros que persigue, entre otros fines, conceder préstamos a trabajadores durante los períodos de desempleo o suspensión del trabajo, y financiar la construcción y adquisición de viviendas para sus familias.

Cábeme, pues en este día consagrado universalmente a la exaltación del trabajo humano, la profunda satisfacción de ver, no sin orgullo justificado, en la sólida estructura moral y material en que se afirman la seguridad y el bienestar de las clases obreras de la Nación.

Frente a la caótica situación internacional del momento, provocada por las maquinaciones del terrorismo comunista y la demagogia de los falsos apóstoles de la Democracia, confío en que nuestros hombres de trabajo continuarán ofreciendo al mundo su noble ejemplo de respeto al orden establecido, de amor a las virtudes y tradiciones cristianas y de inquebrantable decisión de preservar, a toda costa y contra toda contingencia, las bases institucionales en que descansa el presente de grandes realizaciones de que disfruta en todos los órdenes el pueblo dominicano.

Rafael L. Trujillo

HUMOR

TOUJOURS LAMOUR

Por A. C. LEJEUNE

• *Lejeune ha criticado películas en el Observer durante más de veinte años. Ella es capaz de ser sarcástica, sentimental, afectuosa (en las Navidades), absolutamente ruda, y chistosa hasta las carcajadas. Esta última cualidad a menudo toma la forma de maliciosa parodia.*

PREGUNTA: ¿Quién era ella y quién era su enamorado?

RESPUESTA: Se trata de una encantadora muchacha malaya (cejas resueltas, lápiz labial color geranio, y dos sarongs, uno rojo y otro azul). Su enamorado era Baab.

PREGUNTA: ¿Cuál Baab?

RESPUESTA: Bob Michell, piloto de la Panamericana.

PREGUNTA: ¿Cómo se conocieron?

RESPUESTA: Muy fácilmente. El andaba buscando a Atkins, un aviador perdido; pero su aparato se estrelló en un lugar del archipiélago malayo.

PREGUNTA: ¿Por qué?

RESPUESTA: Su *fiancée* le habló por radio, en medio de una tormenta, para preguntarle si estaba pensando en ella.

PREGUNTA: ¿Se trata de la muchacha malaya?

RESPUESTA: Desde luego que no, sino de la rubia, Eleanor Martin.

PREGUNTA: Usted no la había mencionado.

RESPUESTA: No, supuse que usted había visto algunas películas de selva.

PREGUNTA: ¿Qué le sucedió a Bob después del accidente?

RESPUESTA: Primero le salió sangre, porque la película es en technicolor. Luego vio a un chimpancé y a Tura, la morena.

PREGUNTA: ¿Qué le dijo el muchacho a la muchacha?

RESPUESTA: Que parecía una ardilla en Hyde Park... Él era un actor inglés. Ve usted, debía justificar de alguna manera su acento.

PREGUNTA: ¿Realmente era como una ardilla en Hyde Park?

RESPUESTA: A mí me pareció que simplemente era Dorothy Lamour, la heroína de *El huracán*.

PREGUNTA: Pero usted había dicho que era una malaya.

RESPUESTA: Oh, no, en realidad era inglesa. La había traído a la isla 18 años antes Kuaka, que tenía título universitario.

PREGUNTA: ¿Por qué?

RESPUESTA: El era rico y culto, usaba zafiros y esmeraldas, alternativamente, según lo requiera la filmación de la película en technicolor: y sobre todo deseaba vengarse de los diablos blancos.

PREGUNTA: Era más bien un malagradecido, ¿no es cierto?

RESPUESTA: De ninguna manera. Tura era algo muy valioso en el archipiélago. Tocaba la guitarra, servía platillos de fruta, arrojaba un precioso cuchillo, y cosía sus sarongs en forma maravillosa. Además ahí no terminaba su venganza.

Sacrificaba cada año un blanco a los cocodrilos sagrados.

PREGUNTA: ¿Por qué a los cocodrilos?

RESPUESTA: Es una película de la Paramount, y su fuerte han sido siempre los cocodrilos.

PREGUNTA: ¿De dónde sacaba Kuaka a los hombres blancos?

RESPUESTA: Simplemente los hallaba.

PREGUNTA: ¿Y si un año no encontraba a alguno?

RESPUESTA: No sea usted tonto. Con cinco argumentistas trabajando para la historia, forzosamente aparecía alguna víctima. Además ya tenía una a mano, Atkins, el aviador perdido.

PREGUNTA: ¿Tenía que ver algo Tura en el asunto de los cocodrilos?

RESPUESTA: Ciertamente. Hipnotizada por Kuaka ella tocaba el tambor que citaba a los cocodrilos a comer. Trató de prevenir a Bob; pero su inglés no era bastante para entrar en detalles.

PREGUNTA: ¿Es que no la enseñó Bob?

RESPUESTA: Muy rápidamente. Ella en un par de días cantaba *Amando bajo la luz de la luna*, sólo con un ligero acento malayo.

PREGUNTA: ¿Qué había hecho mientras Eleanor?

RESPUESTA: ¿Eleanor? Ah, Miss Martin, la rubia, estaba recostada en un *chaise longue*, con su *négligée* rosa.

PREGUNTA: No era una gran ayuda, ¿no es cierto?

RESPUESTA: Dele una oportunidad a la muchacha. Después de soportar su pena, y de obtener un triunfo (al pastel) en technicolor, llamó a la Marina y a la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. Ataviada con un precioso traje de marinero partió en busca de Bob.

PREGUNTA: ¿Lo encontró?

RESPUESTA: No durante algún tiempo, pues él estaba en un templo subterráneo viendo cómo se comían a Atkins los cocodrilos.

PREGUNTA: ¿No intervino?

RESPUESTA: Hizo todo lo que un héroe puede hacer. Dijo con los dientes apretados. "No me gusta nada esto". Su expresión era de horror, y luego abrazó a Tura.

PREGUNTA: ¿No era esto injusto para Eleanor?

RESPUESTA: No, él estaba seguro de que las muchachas se verían con buenos ojos.

PREGUNTA: ¿Sucedió así?

RESPUESTA: No se anticipe. Bob y Tura debían primero ser arrojados a los cocodrilos.

PREGUNTA: ¿Por qué?

RESPUESTA: El departamento de publicidad deseaba que fuera una película *movida*. Contra un lujurioso fondo de selva virgen hay un desfile de *acción*, en el que toman parte cientos de nativos alegremente vestidos, y también salen bestias, pájaros y reptiles de la selva. El climax es sensacional, realista, y sofocante. La película está llena de emociones. Nos muestra la selva en todo su glorioso colorido. También tiene su lado senti-

mental, y algo de deliciosa comedia. Si no, ¿para qué servían los cocodrilos solos?

PREGUNTA: ¿Se comieron a Bob y a Tura?

RESPUESTA: Es usted demasiado optimista. Desde luego que no. A las pobres bestias nunca les dieron una oportunidad. Hubo una erupción volcánica. Y todo el templo se les cayó encima.

PREGUNTA: ¿Cómo escaparon Bob y Tura?

RESPUESTA: A través de una grieta; todo había sido maravillosamente planeado por los argumentistas. El temblor acabó con Kuaka y la mitad de los nativos, y los cocodrilos supervivientes avanzaron formados en masa y terminaron con el resto de los nativos.

PREGUNTA: ¿Y después?

RESPUESTA: Eleanor llegó corriendo por la playa en su precioso vestido de marinero.

PREGUNTA: ¿Qué dijo cuando vio a Bob?

RESPUESTA: Está usted demasiado preocupado por Eleanor, ¿no es cierto? Ella es sólo una *fiancée*, como quien dice nadie. Sin encanto selvático, sin sarongs, simplemente es la otra. Por supuesto ella dijo: "¡Miren, es Baab! Quihúbole Baab, ¡Qué encantadora nativa!"

PREGUNTA: ¿Qué respondió él?

RESPUESTA: Dijo: "Tura, ésta es Eleanor Martin, y éste es su padre, Mr. Martin".

PREGUNTA: ¿Así que también estaba su padre?

RESPUESTA: Desde luego, el yate era suyo, y estaba precioso. Todos regresaron a comer a bordo. Eleanor se cambió y apareció con un vestido de noche de tul negro.

PREGUNTA: ¿Por qué había traído un vestido de noche, si iba a buscar a su *fiancée* en el archipiélago malayo?

RESPUESTA: ¡Estúpido! Ella había visto muchas películas, pero usted parece no haber ido nunca al cine. La americana sabía que debería competir con una tentadora nativa. Además el tul negro es siempre apropiado para una escena de renunciación.

PREGUNTA: ¿Renunció a él?

RESPUESTA: Por supuesto. Se lo dictó su corazón, los cinco argumentistas, y también el director, que le proporcionó una luna tropical para ayudarla.

PREGUNTA: ¿Y cómo terminó?

RESPUESTA: Tura se tiró al agua de un clavado. Con el corazón hecho pedazos, nadó hacia la isla. Ella no había leído el guión hasta el final, ni había visto películas de selva. Nadie le había contado de la escena de renunciación. Se quedó abatida junto a una piscina, besando una camelia apachurrada, y cantó: *Me siento enamorada, ¿qué voy a hacer?*, sin la menor señal de acento malayo. Luego vio el reflejo de Bob en el agua.

PREGUNTA: ¿Se besaron los reflejos?

RESPUESTA: Ah, veo que usted ya ha visto algunas películas.

PREGUNTA: ¿Se casó con Tura, y no con Eleanor?

RESPUESTA: Bien, teniendo en cuenta las condiciones sociales de la isla, es un tema que no me atrevo a tocar.

NOTA: "Pienso que el cine es el arte más grandioso, con posibilidades de llegar a ser la forma más elevada de arte que haya existido jamás". Mr. H. G. Wells, 23 de noviembre de 1935.

ARTES PLÁSTICAS

LOS PRESAGIOS DE VICENTE ROJO

Por José DE LA COLINA

EN LA GALERÍA *Proteo* (que algún tiempo dirigió, con criterio artístico, el pintor Alberto Gironella y que ahora dirige la señora Joq) ha presentado Vicente Rojo una serie de cuadros bajo el título general de *Los presagios*. El catálogo nos da la explicación de ese título: los motivos de estos cuadros pueden hallarse en los relatos de los informantes indígenas de Sahagún, los cuales se refieren a los presagios que anunciaron la llegada de los conquistadores españoles.

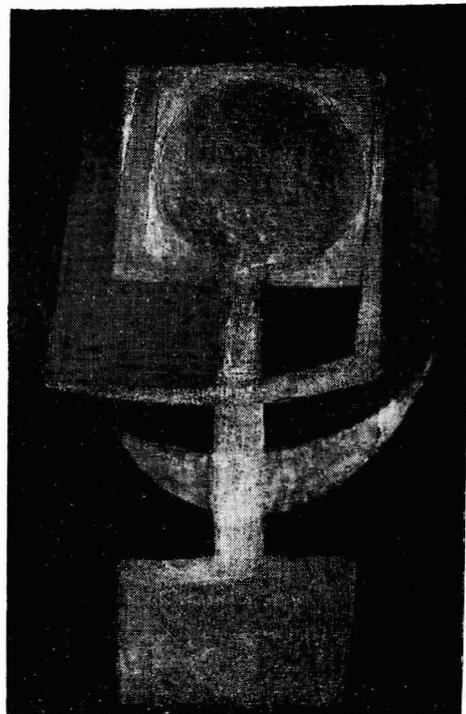
Imagino la sorpresa de ese desprevenido espectador que entra en la galería esperando hallar una serie de ilustraciones a los textos indígenas: imágenes dramáticas con hombres morenos y alarmados. He aquí que los textos de Sahagún reproducidos en el catálogo sugieren pintura con tema, con mensaje, y en lugar de ello sólo hay unas cuantas telas con simples combinaciones de colores, sin ninguna referencia a ese hecho histórico indicado por los textos. Mi imaginario espectador cree que le han tomado el pelo cuando después de leer: "Séptimo presagio. Muchas veces se atrapaba, se cogía algo en redés. Los que trabajaban en el agua cogieron cierto pájaro ceniciento..." se halla ante una tela en la que sólo hay franjas de negro, de gris, de azul, y ni la más sutil evocación de redes, hombres o peces. Desengañado, abandonará la exposición tras un encogimiento de hombros.

En verdad, el título y los textos escogidos por ojo parecen indicar una pintura con tema, o mejor dicho: con un mensaje, con alguna "historia" que contar pictóricamente. Pero el hecho de que estos cuadros tengan "motivos" (esos presagios de los indígenas) no implica necesariamente que sean pintura con tema, es decir, pintura con alguna intención literaria o conceptual. Vicente Rojo ha hecho pintura abstracta (aceptando por razones de comodidad esta designación contradictoria) es decir, esa pintura que el artista holandés Theo van Doesburg (contemporáneo a pesar de que su nombre no lo parezca) define como "una relación estética y armoniosa de planos, colores y líneas". Estos cuadros no intentan ya representar, evocar o expresar de ninguna manera el mundo visible. Intentan algo más: constituir ellos, por sí mismos, un nuevo mundo visible. Vicente Rojo ha llegado a este intento de creación total mediante un proceso y no de un salto: en alguno de sus últimos cuadros figurativos se le veía ya acuciado por la necesidad de crear un lenguaje pictórico puro.

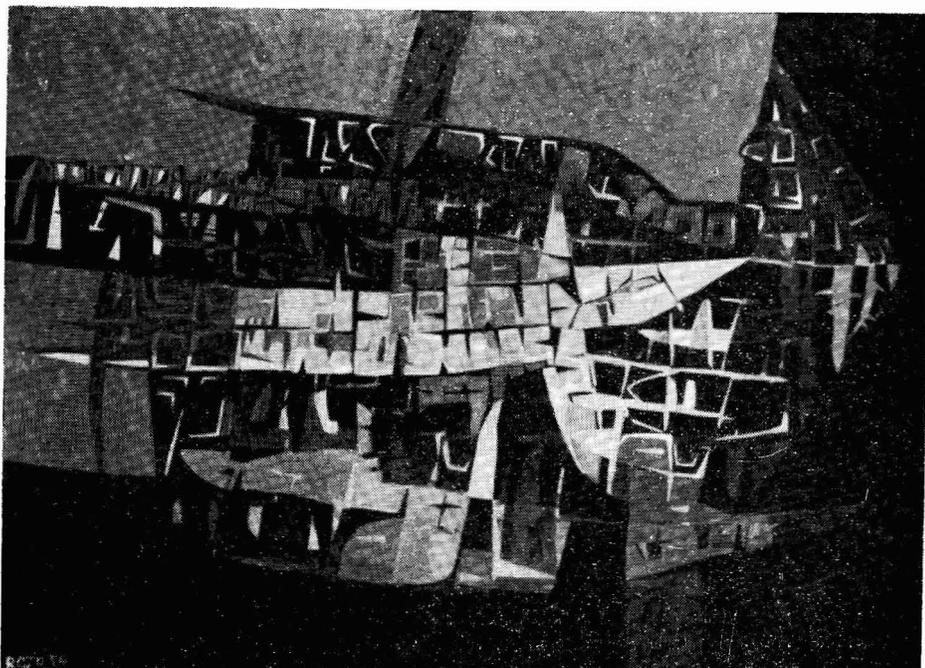
No he escrito sin aprensiones esa última frase. Sé que para muchos evocará a un artista cerebral y frío, interesado únicamente en lograr deshumanizadas ecuaciones de planos, colores y líneas. Pero quisiera llevar de algún modo a la certeza de que no es deshumanizada ni puramente cerebral la pintura de Rojo. Hay desde luego en ella una actividad intelectual (¿cuándo quedará plenamente demostrado

que nadie pinta, compone o escribe con el solo corazón?) pero hay también, me parece, cierta fuerza expresiva que nace no de un tema o un mensaje, sino de unos motivos, o si se quiere de unos estímulos que han llevado al artista a convertir en formas y colores algunas de las ideas, algunos de las emociones suscitadas en él por esos presagios de los antiguos mexicanos. Un cuadro abstracto puede *expresar* (aparte de lograr otras funciones más "estéticas") del mismo modo que unas cuantas notas de trompeta expresan alegría o tristeza aunque no recuerden en absoluto una historia o unas palabras.

Es por esto que yo definiría la pintura de Vicente Rojo como expresionista, y me atrevería a nombrar del mismo modo



Primer presagio: La luz.



Séptimo presagio: El pájaro.



Quinto presagio: El agua.

M U S I C A

ETHOS Y ÉTICA

Por Jesús BAL Y GAY

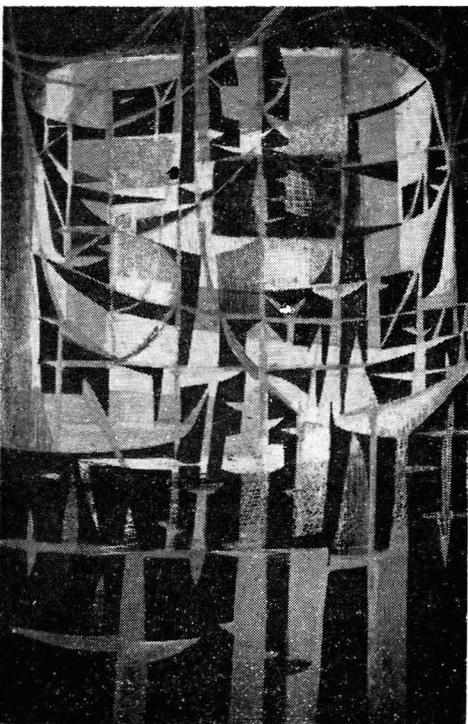
II

a gran parte de la buena pintura abstracta de hoy. En primer lugar ¿cómo llamar abstracta a una pintura que revela precisamente un gusto por la forma, el color y la materia, una pintura que quiere crear nuevos objetos para el goce del hombre? Gauguin y Van Gogh, al eximir al color de toda función imitativa, al concederle un valor propio, ¿no estaban adelantando ya esta fascinante aventura plástica a la que ahora se une Vicente Rojo?

Esa aventura ya está siendo corrida por muchos pintores en México. Junto a expresionistas figurativos de la categoría de Pedro Coronel y Alberto Gironella (consagrados ya por los críticos europeos con un premio importante), los llamados pintores abstractos como Manuel Felgue-



Quinto presagio: El rayo.



Segundo presagio: El fuego.

res, Lilia Carrillo, García Guerrero, Fernando García Ponce, Juan Soriano y ahora Vicente Rojo, componen un movimiento del cual Tamayo fue el solitario precursor y que está llevando la pintura mexicana a una altura que alguna vez tuvo, no hace mucho tiempo, gracias a Orozco y a Rivera.

HEMOS VISTO —o, por lo menos, traté de hacer ver— que el *ethos musical* existe más bien en la imaginación de la gente que en la entraña misma de la música. Hay música alegre y música triste— o que así nos lo parece, según una serie de convenciones tradicionales—, hay música violenta y música apacible, según su ritmo y su *tempo*, dos factores sumamente elementales; pero no se puede decir que haya, por ejemplo, música iracunda y música mansa, música lasciva y música casta, música soberbia y música humilde. Ya sabemos que la música, mejor dicho, determinado tipo de música ha servido para enardecer a los soldados que iban al combate. Pero ¿quiere ello decir que tal música fuese realmente, específicamente, marcial? ¿No sería más bien y tan sólo genéricamente violenta?

Por eso no podemos admitir que haya música buena y música mala, en el sentido moral —no en el estético— que solemos dar a esos dos calificativos. Pero no porque creamos que el arte, en general, sea ajeno a los principios morales, sino porque la música, en particular, y al contrario de la literatura y las artes plásticas figurativas, no maneja ni puede manejar realidad alguna perteneciente o, cuando menos, tangencial al plano moral. De no ser eso cierto, la Iglesia católica, tan cuidadosa siempre de la rectitud moral de los fieles, ya habría encontrado en la producción musical del mundo entero algunas obras inmorales y, por tanto, las habría denunciado como no aptas para los oídos de todo buen católico. ¿O es que, por maravillosa fatalidad, todos los compositores que en el mundo han sido —con géneros de escritores, pintores y escultores que, de vez en cuando, crearon obras inmorales— fueron incapaces de producir nada que pueda dañar el alma del filarmónico?

Quedamos, pues, en que no hay música mala, música moral y música inmoral. Pero ello no significa que el compositor, no sólo como hombre sino como tal compositor, pueda evadirse del plano de la moral.

En primer lugar, tiene que admitir que su actividad no es un mero juego o diversión, sino que debe estar ordenada a la elevación o enriquecimiento espiritual de sus hermanos los hombres. El que escriba obra tras obra sólo por la diversión que le proporciona el hacerlo, no justifica su actividad. El que lo haga sin verdadero empeño por alcanzar toda la perfección que le sea posible, cae en lo inmoral. Y más inmoral todavía será que escriba con el malévol propósito de *épater* al prójimo o con la intención de aparentar una originalidad que carece.

Con esos contados casos que acabo de plantear queda insinuada toda una gama ética que va de lo meramente neutro o indiferente a lo francamente inmoral. Y tanto en ellos como en todos los demás que podrían mencionarse el compositor no podrá recabar para sí rectamente una absoluta libertad de conducta. Hasta al

abordar un problema de índole estética tendrá que preguntarse si tal planteamiento es legítimo, es decir, tendrá que someterlo a la luz de los valores morales.

Esto sonará a cosa un tanto extraña y aun absurda para aquellos que creen en la posibilidad de una completa independencia del arte con respecto a la moral, aunque, por paradójico que ello resulte, admitan como verdad inconcusa la presencia del *ethos* en la música. Pero eso es consecuencia de un pensar que ya tiene siglos, según el cual no hay más valores en el arte que los puramente estéticos, pensar que se extremó a fines del siglo pasado y comienzos del presente con la actitud de Wilde y espíritus afines y que puede sintetizarse en la frase de que “no hay obras de arte buenas o malas, sino bien hechas o mal hechas”.

Olvidan los que tal afirman que la persona del compositor es, como toda persona, una unidad en la que la sensibilidad, la inteligencia, la voluntad, etc., no constituyen otros tantos compartimentos estancos del alma, sino que se comunican entre sí o, más bien, se entrelazan y actúan unas sobre otras. Así, toda creación musical pone en juego, compromete, puede decirse, la persona entera del compositor. Y por eso éste es responsable de su obra en todos los planos.

El que la música sea, como vengo sosteniendo, incapaz de cierto tipo de *ethos* no quiere decir que la obra musical no absorba o refleje las cualidades y defectos morales de su autor. Los absorbe y los refleja en una especie de traducción a términos específicamente musicales, estéticos. Así, por ejemplo, la música de Wagner. Conociendo como conocemos el carácter de ese compositor, nos sentimos tentados a calificar su música de *soberbia*. Pero alguien podría preguntarnos por qué la juzgamos así, dónde está, en qué consiste la soberbia de esa música. No podríamos responder con precisión a tales preguntas, ciertamente. Pero no por eso dejaremos de seguir creyendo que es, de algún modo, imagen y semejanza de su soberbio creador. Estamos en un callejón sin salida, pues. Y para salir de él —como de todo callejón sin salida— tendremos que utilizar la entrada, es decir, retroceder, desandar el camino, en otros términos, plantear la cuestión de nuevo; y en lugar de afirmar que en esa música hay mucha soberbia, tratar de ver qué es lo que en ella corresponde a la soberbia de su autor, lo cual ya es muy diferente. Y encontraremos la garrulería, la ampulosidad y la brillantez artificial que en tantos pasajes de esos dramas musicales nos producen desazón. No se trata, pues, de que pasen a la música los rasgos morales de su autor, sino de que en ella no pueden faltar los rasgos estéticos que aquéllos determinan.

Muchas obras musicales nacen muertas no por impericia sino por la intención torcida con que fueron engendradas. La radical inmoralidad que consiste en buscar la originalidad a toda costa, el deslumbramiento del oyente ingenuo o el asombro de los doctos, no deja de traducirse

en obras entecas o hueras. Y la vida efímera de algunas músicas que nacieron con aparente lozanía también se explica por la frivolidad con que sus autores las crearon.

Al margen de toda consideración estética y de todo historicismo musical, la avalancha de música caprichosa, anarquizante y disparatada que se nos vino encima a partir de Debussy, la mayor parte de la cual se secó inmediatamente sin dejarnos nada de provecho, se explica perfectamente en un mundo artístico que había renegado de los más auténticos valores morales. Y al lado de los sinceros, aunque equivocados, buscadores de lo nuevo, comenzaron a pulular los simuladores, bajo cuya máscara de innovadores se ocultaba el afán de llamar la atención y la desesperanza de poder lograrlo por medios honestos. No se trató, pues, de un fenómeno estético totalmente ajeno al plano moral. Y tal descubrimiento podría indicarnos el camino a seguir en la crítica de la música actual: quizá sólo ciertos



Wilde.—“no hay obras de arte buenas o malas”

conceptos éticos nos den los patrones válidos para medir esa música, ya que los estéticos, en un medio que cambia a cada momento, son inaplicables porque resultan anacrónicos apenas fijados.

Las obras de los simuladores, vacías de lo que pretenden entrañar, no son valores neutros o indiferentes desde el punto de vista ético, puesto que, por breve tiempo que sea, desorientan a un sector más o menos vasto del mundo filarmónico. Por tanto los músicos y aficionados decentes no han de verlas con indiferencia, sino con la repugnancia y la alarma con que verían moneda falsa puesta en circulación.

Con lo dicho bastará para que el lector que no haya pensado nunca en estas cuestiones se percate de que la música y el compositor no pueden sentirse ajenos al plano de la ética. La irresponsabilidad moral que se propugna con la frase de que “el compositor hace su música como el manzano da manzanas” es una de tantas falsedades que corren por los medios artísticos. El compositor es un ser racional y el manzano no. El compositor tiene libertad para hacer lo que se le antoje, pero también discernimiento para percatarse de lo que hace, cómo y por qué lo hace. Es, pues, responsable de su obra, y de ella habrá de responder, tarde o temprano.

EL CINE

Por Emilio GARCÍA RIERA

DIOS SABE CUANTO AMÉ (*Some came running*), de Vincente Minnelli. Argumento: John Patrick y Arthur Sheekman, sobre una novela de James Jones. Foto: (Cinemascope, color) William Daniels. Música: Elmer Bernstein. Intérpretes: Frank Sinatra, Shirley Mc Laine, Dean Martin, Martha Hyer, Arthur Kennedy. Producción norteamericana de la MGM, 1958.

CORRESPONDE a John Huston el mérito de haber introducido en el cine norteamericano el mundo novelístico de los Hemingway, Faulkner y Hammett. Huston, valiéndose de un actor privilegiado, Humphrey Bogart, nos familiarizó con un personaje típico en la mejor literatura de su país: el personaje “demasiado” consciente que, bajo su apariencia cínica, escéptica y hasta viciosa, esconde la suficiente nobleza como para sentirse un inadaptado y un rebelde. Ese personaje se opone a toda la galería humana, o pretendidamente humana, del cine tradicional; al norteamericano “standard” que, según se dice, si no es feliz es porque no quiere.

El héroe de James Jones en que se basa el último film de Vincente Minnelli no es sino eso, un rebelde y un inadaptado. El hecho de que sea, a su vez, un novelista, representa una curiosa identificación, curiosa por lo evidente, entre autor y personaje. Así, con todo su enorme valor representativo, ese personaje que interpreta Frank Sinatra, de acuerdo con la mejor tradición “bogartiana”, irrumpe en una de esas enormes “drugstores” que son las poblaciones provincianas en que habita el espécimen conocido por “americano medio”. Su misión es la de dejar a cada quien en su lugar.

Y he aquí que toda Norteamérica es vuelta del revés. Una prostituta (Shirley McLaine la interpreta espléndidamente) reivindica el amor apasionado y puro a la vez, al amor verdadero. Un jugador (Dean Martin) resulta un buen camarada y un ejemplo de entereza. Por el contrario, se nos hace una implacable discección del “hombre decente” (Arthur Kennedy), del comerciante enfermo de hipocresía, destrozado en lo moral por su sumisión al medio en que vive. Y se nos muestra la verdadera faz de la muchacha culta e “intelectual” (Martha Hyer), incapaz ya de obedecer a sus impulsos más nobles.

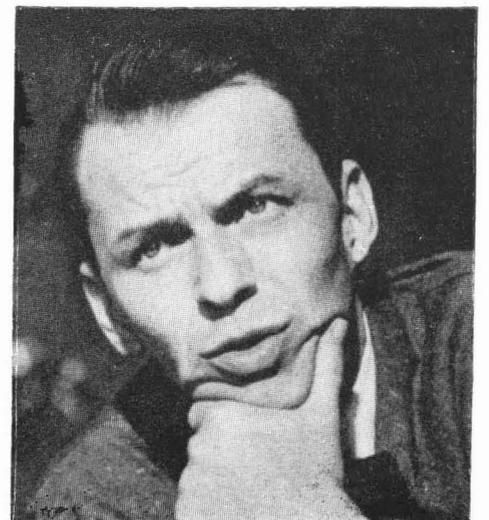
Para tal tema y tales personajes, la luminosa técnica de Vincente Minnelli resulta sorprendentemente adecuada. Podría decirse que paradójicamente adecuada. El ritmo fluido, determinado por un perfecto corte de las escenas, la riqueza plástica tan propia del director, coadyuvan eficazmente al tono profundamente optimista del film. Es formidable el hecho de que por una vez, el inconformismo no opere en una atmósfera sombría que parezca predecir su derrota. El film de Minnelli canta la belleza de la vida, a la vez que descubre una moral mucho más humana que la que nos rige y nos exhorta, por ello, a la rebeldía.

LA CASA EN QUE VIVO (*Dom gdje ya zivju*), de Lev Kulidzhánov y Yakov Seguel. Argumento: Yosif Olhanski. Foto: V. Shumski. Intérpretes: Vladimir Semlianikin, Zhana Bolotova, Eva Mishkova, Evgueni Matveiev, Valentina Taleguina. Producción soviética de los estudios M. Gorki (Moscú), 1957.

Este film, típico ejemplo de lo que es capaz de hacer la “nueva ola” soviética, ya fue exhibido el año pasado en la Reseña de Festivales. Al volverlo a ver, hace unos días, temí desengañarme, no encontrar en él la frescura y la nobleza que me emocionaron profundamente hace un año. Por fortuna, no ha sido así.

Naturalmente, una segunda visión de cualquier película obliga a reparar mucho más en sus valores formales que la primera; no está uno tan absorbido por la anécdota, puesto que ya la conoce. Así, me he podido dar cuenta de la realización casi amateur del film. Amateurismo de alta escuela, desde luego. Seguel y Kulidzhánov tratan muy meritoriamente de hacer un cine moderno utilizando la profundidad de campo, la diversidad de planos, buscando la correspondencia entre los emplazamientos de cámara y la iluminación con el valor psicológico de cada escena. Lo amateur se hace patente en el corte de las escenas, en el desconcierto con que son empleados los más diversos procedimientos para pasar de una escena a otra. Ello hace particularmente confuso el comienzo del film. Y es que los soviéticos, en general, no acaban de pasar del montaje, en el que fueron maestros, al corte, en el que son maestros los norteamericanos. Por otra parte, la calidad de la fotografía de *La casa en que vivo* deja mucho que desear. Y la infame proyección del cine “Versalles” se encargó de agravar tal defecto.

Todas esas desventajas técnicas, sin embargo, no impiden que el film sea verdaderamente hermoso. Y es que la gente común y corriente que nos trata resulta mucho más interesante, mucho más “viva” que las “grandes figuras de la historia” a las que, hace unos diez años, dedicó el cine soviético casi por entero su atención. Lejos ya del delirio de grandezas, del “culto a la personalidad”, quedaba



Sinatra.—“dejar a cada quien en su lugar”

Notas sobre otros films.

todo un pueblo por descubrir. Y Seguel y Kulidzhánov nos lo muestran muy semejante a los demás pueblos. Sin necesidad de alharacas ni discursos, entendemos perfectamente por qué esos personajes reaccionan en forma tan positiva frente a la terrible guerra que devasta a su país.

Si los cerebros enfermos de la "cultura occidental" son incapaces de penetrar en el sentido de lo que se nos dice, en lo que hay más allá de una aparente ingenuidad, pues tanto mejor. *La casa en que vivo* pasa por encima de todas las especulaciones metafísicas, de toda la basura decadente, para afirmar el valor auténtico del ser humano. Inclusive, del ser humano que no puede evitar el enamorarse irremisiblemente de la mujer ajena.

Y queda, quizá, lo más importante: el retlejo del amor a la paz y del odio a la guerra. Los estúpidos llaman a eso "propaganda". Pues, por favor, ¡mucho propaganda de esa!

(...Y he aquí que de dos films, uno norteamericano y otro soviético, *Some Came Running* y *La casa en que vivo*, he dicho cosas algo parecidas. Debe ser por culpa del "espíritu de Campo David".)

UNA EVA Y DOS ADANES (*Some like it hot*), de Billy Wilder. Argumento: B. Wilder y I. A. L. Diamond. Foto: Charles Lang jr. Intérpretes: Marilyn Monroe, Tony Curtis, Jack Lemmon, George Raft, Pat O'Brien, Joe E. Brown, Nehemiah Persoff. Producción norteamericana de la United Artists (B. Wilder), 1958.

Es la época de la gran crisis económica, de la prohibición alcohólica, del desfreno gansteril. Es, sobre todo, una época de amoralidad, en la que, junto a los valores de la bolsa, entran en crisis los del espíritu. Todo está permitido y Wilder tiene buen cuidado de hacernos penetrar en esa atmósfera para que podamos aceptarlo todo sin reservas. De ahí que haya

algo de falso en el pretendido atrevimiento del film. En todo caso, se trata de una película atrevida en lo exterior: referencias al homosexualismo, frases picarescas, bailes sicalípticos, los senos casi al descubierto de Marilyn (de eso último no me quejo, claro). Naturalmente, todo hecho con lo que se suele llamar "buen gusto". Pero, en el fondo, la moral queda resguardada y cerrada bajo siete llaves, puesto que ya sabemos, o debemos saber, que nada de lo que ocurrió en 1929 puede, o mejor dicho, debe ocurrir en una época "normal". Wilder ha sabido protegerse.

Pero lo conformista no quita lo divertido. Y a cambio de una película realmente liberadora, que no lo es, tenemos la posibilidad de reírnos a mandíbula batiendo con las gracias de la encantadora Monroe y del excelente Jack Lemmon, así como con los "gags" afortunados del hábil Billy Wilder. Opio de buena calidad, sin duda, pero opio. Estamos lejos de las sátiras realmente sangrientas, actuales, de un Frank Tashlin. (Del Tashlin anterior a su último film, *Divino o profano* —*Say one for me*—. Este es otro Tashlin del que es mejor no hablar.)



La casa en que vivo.—"amor a la paz"



M. Monroe y T. Curtis.—"lo conformista no quita lo divertido"

EL DIARIO DE ANA FRANK (*The diary of Anna Frank, 1958*). Película norteamericana de George Stevens, con Millie Perkins, Joseph Schildkraut y Shelley Winters.

El cien por ciento norteamericano Stevens, con la mejor intención del mundo, pero sin una real vivencia de un drama tan europeo como el de Ana Frank, ha acudido al "suspense" técnico, artificioso, para sustituir al clima verdaderamente agobiante que debió tener su film. He aquí una película que tenía que ser mucho más dolorosa de lo que es.

EL ÁRBOL DE LA HORCA (*The hanging tree, 1958*), película norteamericana de Delmer Daves, con Gary Cooper, Maria Schell y Karl Malden. Daves es, después de John Ford y de Anthony Mann, el mejor realizador de "westerns" de los Estados Unidos. Recuérdese *Cowboy*. *El árbol de la horca* resulta un film sólido, admirablemente bien construido. La excelente fotografía a colores de Ted McCord y la presencia del ya casi mítológico Gary Cooper contribuyen a hacerlo muy recomendable.

RIVALES DEL RAYO (*Jat pilot, 1952*), película norteamericana de Josef von Sternberg, con John Wayne y Janet Leigh. Enlatada durante varios años (vá-yase a saber por qué) esta película marca algo así como la triste muerte artística del hombre que realizara *El ángel azul*. Todo por servir a las manías anticomunistas del productor Howard Hughes. Algunos destellos del inigualable sentido de lo erótico de Sternberg, así como las excelentes, sugestivas escenas de aviación, no alcanzan a salvar el film. Y es que lo malo no está sólo en hacer anticomunismo, sino también en hacerlo tan bárbaro y pedestre.

UN EXTRAÑO EN MIS BRAZOS (*Stranger in my arms, 1958*), película norteamericana de Helmut Kautner, con June Allyson, Jeff Chandler y Sandra Dee. El inteligente y elegante director alemán Kautner (*El último puente*, *Retrato de una desconocida*, *Monpti*) ha sido contratado por la Universal. Y, como que es alemán, la Universal le ha encargado un film, el segundo que el director hace en Hollywood, en el que haya mucha psicología y clarosucos. "Something like Fritz Lang, you know", deben haberle dicho. Y como Kautner no es Fritz Lang, la película ha resultado bastante deficiente. Y hasta un poco patriotería: ¡lo que son las cosas!

LA ISLA DE LA PASIÓN (*L'île du bout du monde, 1957*), película francesa de Edmond T. Greville, con Rossana Podesta, Dawn Addams, Magali Noel y Christian Marquand. Greville, otro hombre que maneja muy bien lo erótico, tiene la especialidad de los temas increíbles. Es un excelente realizador de escenas, de las que de verdad le gustan. Pero no de películas, que, como es sabido, constan de muchas escenas. De todos modos, vale la pena conservar como buenos recuerdos algunos chispazos del arte de un frustrado pero sincero cantor de la pasión,

TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

DURANTE EL TRANSCURSO del año la situación del teatro en México, como espectáculo ha ido de mal en peor hasta llegar a un estado lamentable. Cada vez más definitivamente nuestro teatro se aleja de toda posibilidad de alcanzar, aunque sea mínimamente, alguna dimensión artística, algún valor real, no como empresa comercial sino como forma de arte, como medio de revelación, de rebeldía, como ejercicio de una auténtica libertad creadora. Mes a mes, revisar la cartelera teatral es una labor desalentadora. Durante el mes pasado, por ejemplo, con excepción de *Los empeños de una casa*, representada bajo el patrocinio del Instituto Nacional de Bellas Artes, y *La comedia de las equivocaciones*, puesta en escena por una compañía experimental en una sala no comercial, en ninguno de nuestros teatros se representan obras de auténtica calidad. La otra excepción podría ser *La carroza del Santísimo*, la comedia de Próspero Mérimée llevada a escena por Xavier Rojas, pero en ella la realización escénica dista mucho de alcanzar la calidad que el texto exige, y la intención se frustra.

Además de estas obras, hemos tenido ocasión de ver *La presidenta*, vodevil antiquísimo de Maurice Hennequin y Pierre Veber no desprovisto de gracia, pero totalmente no-interpretado por Ana Luisa Peluffo, y *La casa de los siete balcones*, truculento y pesadísimo melodrama con aparecidos y todo de Alejandro Casona, puesto en escena por Fernando Wagner. Como es natural, en los dos casos el espectáculo es desilusionante.

Cabe preguntarse entonces, ¿qué pasa en el teatro mexicano? ¿quién es o quiénes son los culpables de ese estado desastroso? En principio, creo que ninguno de los integrantes del medio teatral podemos dejar de considerarnos responsables, pero ¿cuál es la solución? El público de México es tradicionalmente poco riguroso, no espera mucho del teatro y acepta casi todo lo que se le presenta; pero esta situación puede cambiar y el teatro se vería indudablemente amenazado de muerte. Cambiar de dirección, regresar al buen teatro, o al menos a la voluntad de hacer buen teatro, es indispensable; pero nunca hemos estado tan alejados de este propósito como en la actualidad. Para comprobar esto, basta con examinar ligeramente las tres obras mencionadas (*La carroza del Santísimo*, *La presidenta* y *La casa de los siete balcones*). En las tres, irresponsabilidad, desgano, falta de voluntad parecen ser los adjetivos ideales para calificarlas.

En la primera de ellas, la obra, aunque no es una comedia maravillosa ni mucho menos, sí tiene como mérito importantísimo el dar la oportunidad al director, a los actores y hasta al escenógrafo de realizar una labor magistral. El texto es solamente eso: un pretexto para que los demás elementos de la representación usen sus dones. Pero ¿qué pasa cuando éste es representado en México? En primer lugar, en vez de la obra original se emplea una adaptación que ya la deforma un poco (cambia algunas escenas sin pensar que hará parecer incongruentes afir-

maciones posteriores —*verbi gratia*, el virrey diciéndole a la Perichole que ha despedido a su ayudante porque las informaciones que éste le daba eran falsas, cuando delante del público éste ha abierto el balcón para que aquel las escuche por boca del pueblo—, altera el desarrollo creando intermedios absurdos y se permite varias libertades más por el estilo, igualmente contraproducentes) y que además, pretende “enriquecer” el lenguaje de Mérimée con una serie de imágenes de increíble mal gusto (de acuerdo con el “sentido poético” del adaptador, nosotros emplearíamos un lenguaje muy poético si dijéramos, por ejemplo, que su traducción “resbala por el piso enjabonado del lugar común y se desbarranca por el abismo de la vulgaridad” en lugar de decir simplemente que es muy mala); luego, sabiendo que la obra exige un escenario fastuoso; la llevan a escena en el Teatro del Granero, que casi no permite ninguna escenografía; después, la dirección despreziona la realidad del texto (el virrey, que no puede ir a la catedral porque la gota le obliga a guardar reposo, corre, brinca y salta por todo el escenario), descuida a los actores dejando que sean ellos los que “compongan” a sus personajes, con el resultado de que ninguno —Luis

Mussot sería tal vez la excepción— alcanza la calidad interpretativa que la obra exige, y los mueve sin ninguna gracia, de un modo que parece encaminado tan sólo a facilitar la visibilidad; por último, los mismos actores repiten sus actitudes personales adaptándolos ligeramente a la personalidad de los personajes, con lo que desperdician la oportunidad de lucir que el texto les brindaba. El resultado: una representación muy por debajo de sus verdaderas posibilidades. ¿Quién tiene la culpa? Todos los integrantes de la puesta en escena; y también, si no señala sus limitaciones, la crítica que se ocupe de reseñarla.

En la segunda obra, *La presidenta*, no sólo se escoge una obra anticuada, pasada de moda y explotada ya hasta por el cine, sino que se elige para representar el papel principal a una actriz cuya presencia en el escenario es la viva imagen de la irresponsabilidad profesional. Ana Luisa Peluffo no es una buena, regular o mala actriz, simplemente no es una actriz, no lo es en absoluto, totalmente, no posee una sola —¡una!— de las cualidades necesarias para serlo. No sabe moverse en el escenario, no tiene dicción, carece del volumen de voz indispensable, no sabe proyectar sus emociones hacia el público, no sabe nada. Su actuación es un verdadero fraude al público, que para ver trabajos de mayor calidad no necesita más que asistir a cualquier representación de fin de curso en una escuela primaria.

Sin contar con ningún apoyo para sostener el eje central de la obra, como es de esperarse, la representación naufraga por completo; pero el director y los demás actores (cuya habilidad principal es la morcilla), además del empresario que escogió la obra y la primera actriz, no son ajenos por completo a este naufragio, como tampoco lo será, en los sucesivos, la crítica que no señale la total ausencia de dones de Ana Luisa Peluffo y la falta de seriedad de la representación.

En el último caso, el error principal está en la elección de la obra; pero los demás elementos de la representación también tienen su parte de responsabilidad en el fracaso. *La casa de los siete balcones*



“público poco riguroso”

Daumier



“el teatro se vería amenazado de muerte”

Soriano

LIBROS

LAS BUENAS CONCIENCIAS

Por Jorge OLMO

representa probablemente el peor, el más peligroso tipo de teatro en el aspecto literario: aquel que detrás de un nombre con cierto prestigio (aunque el de Casona ya es muy discutible) oculta una producción con pretensiones, pero sin ninguna calidad. En *La casa de los siete balcones* todo es falso, sin ningún contacto con la realidad y, lo que es peor, mal intencionado. El ambiente, la anécdota, los caracteres, la solución, ocultan un punto de vista avieso y de intenciones muy poco recomendables, que lo único que pretende es deformar la realidad (eso aparte de los plagios, que por lo visto son inevitables en las obras del autor). Casona, que durante toda la obra parece preocupado nada más por lograr meter en ella un elogio desorbitado y absurdo de Argentina, contagiado tal vez de la falsedad de éste, miente también en todo lo demás. El resultado de todo esto es una serie de claudicaciones que nada tiene que ver con el arte.

Elegir esta obra es ya una equivocación si se pretende hacer buen teatro; pero además la representación contribuye a aumentar la falsedad del texto. Casi todos los actores aparecen vestidos como personajes de un circo, en especial Fernando Mendoza, que mucho más que un terrateniente asturiano parece un domador de leones sin empleo; todos están dentro de un tono de "gran actuación" que es el opuesto a cualquier verdadera *gran actuación*; y todos sumados, autor, director, actores y escenógrafo son responsables del fracaso artístico de la representación. ¿No puede acaso Fernando Wagner, excelente director, elegir una obra de mayor dignidad y vigilar debidamente el vestuario de sus actores? ¿no puede evitar que éstos imponden la voz en todo momento? ¿no puede evitar que permanezcan en escena haciendo tonterías para lograr que el público les aplauda el mutis? Conocemos a Wagner, sabemos cual es su capacidad y estamos seguros de que sí puede. ¿Por qué no lo hace entonces? ¿No puede María Douglas, magnífica actriz, evitar que su interpretación repita los clichés de todas las actrices mediocres que interpretan papeles de loca? También sabemos que sí. ¿Por qué no lo hace? Y lo mismo puede decirse de la mayor parte de los integrantes del reparto. Sin embargo, la mayor parte de la crítica no ha vacilado en llenar de elogios a la obra de Casona y a los intérpretes ¿Por qué? ¿Por qué se contribuye a pervertir el gusto del público en esta forma?

Comprendemos que tal vez somos injustos o que exageramos la nota; pero creemos que es necesario hacer algo para restituirle su dignidad al teatro en México, para devolverlo a su verdadera dimensión y colocarlo otra vez dentro de sus exigencias como forma de arte, y sabemos también que cada quien dentro de su especialidad es responsable de la dirección que este tome. En México se ha hecho ya buen teatro ¿Por qué no puede seguirse por ese camino?



LA SEGUNDA NOVELA de Carlos Fuentes sorprenderá a muchos admiradores y enemigos de la primera. No hay nada tan peligroso en México como demostrar que se puede seguir trabajando después de un triunfo, y *Las buenas conciencias* sale a la luz al cabo de un año de la publicación de *La región más transparente*, cuyo éxito es indisputable. Los enterradores de profesión se apresurarán a declarar que la voz de Carlos Fuentes ha perdido efectividad o interés, que la obra es desilusionante, etc.; pero afortunadamente la lectura de la novela basta para echar por tierra cualesquiera de estas afirmaciones. Evidentemente, a primera vista, las diferencias entre las dos novelas de Fuentes son muy notables; y si hemos de guiarnos nada más por la apariencia, es indudable que entre una y otra el autor ha cambiado radicalmente de estilo. No nos interesan las comparaciones ni deseamos juzgar *Las buenas conciencias* confrontándola con *La región más transparente*; pero si queremos detenernos sobre un punto que nos parece importante para juzgar la obra de Fuentes en general. Es éste: ¿importa mucho ese cambio de estilo? ¿implica un cambio realmente significativo en la personalidad del autor como novelista? Creemos que no. Antes que nada, hay que indicar que la transformación no es tan definitiva como puede parecer a primera vista. Ha cambiado, sí, la forma narrativa; pero la actitud del novelista ante su material es la misma. Es fácil descubrir que en esta dirección las semejanzas entre *La región más transparente* y *Las buenas conciencias* son más y de mayor importancia que las diferencias. En las dos novelas, la característica exterior más notable es el compromiso del novelista con lugares y épocas muy determinadas, la estrecha relación que existe entre una cierta realidad vital y la realidad *novelística*. En las dos, Fuentes recrea deliberadamente aspectos reconocibles, claramente situados en el espacio y el tiempo, de la vida mexicana. Pero si no ha cambiado su actitud como artista ante la selección del material a novelar, sí ha cambiado —usando legítimamente la libertad que le otorga el hecho de que su medio para abordar la realidad es el del arte— el enfoque, el punto de vista desde el que se crea ese material. Así, mientras *La región más transparente* es una novela panorámica, de desarrollo épico, en la que el autor parte de lo particular para llegar a lo general; *Las buenas conciencias* es una novela psicológica, de desarrollo dramático, en la que el autor parte de lo general para adentrarse en lo particular y regresar finalmente a lo general. Como es natural a un enfoque distinto corresponde un estilo diferente. Pero este cambio exterior entre una y otra novela, en vez de diluir la personalidad de Fuentes, la afirma dentro de lo que realmente es: la de un narrador comprometido no con un determinado estilo literario, sino con la realidad. Esta es la única conclusión importante que podemos sacar del cambio de estilo. Y puestos a escoger es indudable que *Las buenas conciencias*

está mucho mejor, más firme, más seguramente realizada, que *La región más transparente*.

Sin embargo, las comparaciones no interesan; ahora importa exclusivamente la segunda novela. Y ¿qué tipo de novela es *Las buenas conciencias*? Ya hemos señalado que en cuanto al estilo es una obra psicológica, de desarrollo dramático; pero sobre este aspecto nos detendremos más adelante. Esencialmente, *Las buenas conciencias* es una novela de crítica, que ofrece una visión negativa de la sociedad burguesa en la provincia mexicana, concretamente en Guanajuato. En ella el autor demuestra cómo esta sociedad deforma los ideales de los que se considera representante y los convierte en medios de enajenación, de falso apaciguamiento, para destruir al hombre, al hombre verdadero, libre y responsable. Es entonces, una novela de intención social, antiburguesa; una novela rebelde.

Esto, en cuanto a la intención. Pero lo que convierte a la obra en una obra de arte, en una verdadera novela, es la *manner* en que Carlos Fuentes consiguió que esa intención se haga evidente: exclusivamente a través de la acción. Y esto es lo importante. Fuentes ha sabido elegir y desarrollar una historia que sin perder sus cualidades narrativas, sin ser nada más ni nada menos que eso, una historia, alcanza un valor trascendente, ejemplar, gracias a la precisa elección de los elementos y los sucesos que la forman. Con esto regresamos a la primera particularidad que señalamos de *Las buenas conciencias*: novela psicológica de desarrollo dramático. Psicológica porque el tratamiento de los personajes es subjetivo, interno, visto desde adentro: de desarrollo dramático porque la acción se alimenta nada más de los conflictos que se suscitan entre los distintos personajes o entre los personajes y la realidad social, el medio ambiente. Y agregaremos algo más de lo ya señalado; el autor parte de lo general para adentrarse en lo particular y regresar a lo general. Este es el verdadero desarrollo. Fuentes empieza la novela creando para la misma novela, mediante los medios narrativos más legítimos, a la sociedad, la clase, a la que pretende recrear; utiliza sus personajes como representantes típicos de esta, y los somete a una evolución que es paralela a la evolución de su clase, con lo que estos ejercen una doble función: se construyen como personajes y construyen a la clase social que representan. De este modo los tres primeros capítulos de los diez que componen la obra, ejercen una función de prolegómenos. Creado ya el medio, el ambiente general, aparece el héroe, que para llegar a *ser* tendrá que luchar precisamente contra ese medio y los personajes que lo forman.

La historia de esa lucha se desarrolla durante los siguientes siete capítulos y *forma* la novela. Jaime Ceballos, el protagonista, tratará durante su infancia y su adolescencia (precisamente porque durante estas edades el hombre es más puro y aspira con mayor fuerza a la libertad)

de seguir sus impulsos, de rebelarse contra su clase. Será derrotado y en su derrota Fuentes ejemplifica la de toda su clase, que se vence a sí misma, por que es ella, en sí, la que no puede triunfar. Pero la historia de Ceballos —o de los Ceballos— es una historia maravillosa porque el autor ha sabido recrear claramente cada uno de sus elementos novelescos. Jaime Ceballos y cada uno de los personajes que lo rodean (Rodolfo su padre, Jorge Barcárcel, la tía Asunción, los dos curas, Juan Manuel Lorenzo) alcanzan categoría de caracteres completos, todos están realmente vivos, todos sufren, gozan, luchan o se resignan con una intensidad narrativa formidable. Cada una de las escenas elegidas por Fuentes, tanto para *formar* la sociedad en la que vivirá su héroe (evolución de los personajes paralela a los sucesos nacionales, datos de carácter, etc.) como para contar la historia de su infancia y adolescencia (soledad, solaridad, relación con el padre, nostalgia de la madre, conflictos

religiosos, descubrimiento del sexo, afán de redención, primera amistad, renuncia final, sumisión a su clase) están perfecta y valientemente desarrolladas y corresponden con absoluta exactitud a las necesidades de la trama. El ambiente se evoca con precisión dentro de una parquedad y justeza de medios definitiva, lo mismo que los personajes circunstanciales que contribuyen a afirmarlo. La solución es inobjetable, cada uno de los elementos de la acción, de las peculiaridades psicológicas de los personajes llevan inevitablemente hacia ella, y su forma cierra por completo el círculo de vida abierto por el novelista. Fuentes demuestra poseer una facultad de observación y un poder recreativo justo, profundo y expresivo, de gran novelista.

Nada más resta señalar que sin lugar a duda, *Las buenas conciencias* es una novela a la que no vacilamos de calificar como una de las más importantes, bien logradas y significativas entre todas las publicadas en México.

LAS MEMORIAS DE SIMONE DE BEAUVOIR

Por Julieta CAMPOS

SOBRE LOS demás géneros literarios, las memorias —y, por supuesto, los diarios y la correspondencia— tienen un atractivo especial. Quizá porque se elimina la distancia que imprime necesariamente la elaboración artística. En las memorias, además, suele ser lo social más inmediato aun que en la novela. Allí están el individuo y su ambiente, en sus relaciones, sin haber pasado todavía esas experiencias por el proceso de selección y enriquecimiento que las integra en la obra concluida. El diario o su estudio superior, las memorias, son las catarsis del escritor, donde éste vuelca su conciencia de todos los días y, además un ejercicio casi imprescindible de disciplina intelectual. Si en la novela hay una especie de "antología de lo posible", en las memorias se transcribe lo irrevocable —el tiempo irreversible, la necesidad de lo sucedido. En las memorias, la realidad es inquestionable e insustituible.

El grado de interioridad y, en consecuencia, de proyección hacia el mundo varía de acuerdo con los matices de la psicología de cada época y del temperamento del autor. Sin duda, quien hace su propia biografía está creando un personaje para que, en lo sucesivo, los demás lo vean tal como él prefiere verse a sí mismo y dentro del escenario de su mundo —el de su tiempo— proyectado a su través. En una escritora tan poco aficionada a los subterfugios como Simone de Beauvoir, la garantía de autenticidad de "su" personaje parece satisfactoria. Al tono de confesión se une la intención de reconstruir el ambiente inmediato de la infancia —la familia y su medio— y el más amplio de la época, ya en la adolescencia. A la inversa de lo que podría esperarse, hay más "interioridad" en la creación de la infancia y la primera adolescencia que en la de la juventud—donde la sensibilidad pura se intelectualiza notablemente. Pero esta última parte tiene otro interés: el de ser un testimonio inteligente de las experiencias históricas en que se formó la generación de Sartre (n. 1905), precedida en pocos años por la de André Malraux (n. 1907).

La niñez de Simone transcurre entre el modesto ambiente familiar, no desprovisto de refinamientos y el "gran mundo", que se entreabre a veces para ella, gracias a remotas relaciones familiares. El padre —cuyo retrato es excelente— admira a Maurras, posee una más que mediana cultura y, como puede suceder con la pequeña burguesía que posee un apellido con partícula, cultiva los gustos aristocráticos. En él centra la niña su incipiente vida intelectual, estableciendo una aguda separación, desde siempre, con la esfera 'espiritual-religiosa', que representa la madre: los dos mundos son incommunicables. Una temprana y extraña angustia se templea con numerosas lecturas edificantes y una primera amistad llena de romántica devoción. La vida deja de ser la aventura de la niña que se encuentra a sí misma —"a los cinco años se es un individuo completo"— para transformarse en el drama del adolescente que, perdida la idea de Dios, descubre un día a la muerte. Sin la seguridad de los lazos burgueses, que empieza a rechazar críticamente, experimenta la soledad y un poco la *révolte*. Las primeras grandes lecturas: Gide, Valéry, Claudel, Mauriac, Proust. Los jóvenes leen la obra de una generación que siente que muy pocos de los valores que sostenían espiritualmente a la burguesía han quedado en pie después de la primera Guerra Mundial: algunos tratan de devolverle el alma que han perdido, mientras otros prefieren pregonar la sinceridad "hacia uno mismo" y la necesidad de conocer los estados del alma de cada cual, lo único que parece salir a flote en el naufragio de las verdades universales. Cuando Simone de Beauvoir sale de la adolescencia la gran influencia es Dostoievski. En 1921 decía Malraux en *Jennese européenne* que el "yo" no era sino "una infinidad de posibilidades". En 1925 se cultivaba la "Inquietud" —con mayúscula— y empezaban a reinar, con el surrealismo, el subconciente y el absurdo. La angustia era, para muchos jóvenes, un efectivo problema interior: la existencia parecía vacía y gratuita. En 1928, la revista

Les Nouvelles Littéraires hacía una encuesta entre estudiantes. Jean-Paul Sartre hablaba en su respuesta, de la libertad, lo necesario y lo contingente, en términos que madurarían diez años después en la filosofía "existencialista". Por el momento, en un pequeño círculo de amigos, revelaba a los grandes filósofos, componía motetes sobre capítulos de Descartes y dibujaba en las paredes animales metafísicos: los demás eran Nizan, Henri Lefebvre, Politzer y Simone de Beauvoir.

Se ha escrito ya mucho sobre esta época que se prolonga por su problemática, cuando no por sus actitudes, en la muestra. Como testimonio directo, estas *Memorias* tienen, además del aliciente de un estilo lúcido y una penetrante sensibilidad, el valor de un documento viviente para la historia literaria de este siglo.

ALFONSO REYES, *La filosofía helenística*. Breviario N° 147. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 308 pp.

CUANDO escribía *El deslinde*, su obra capital, Reyes volvió con mayor énfasis a una aventura presente desde sus libros iniciales: el examen del mundo helenístico. De allí surgieron *La crítica en la Edad Ateniense* y *La antigua retórica*; mas precisaba formar un cuadro sumario de la siguiente etapa, la Edad Alejandrina. Así, sencillamente, nació como parte de la visión total una de las mejores introducciones al pensamiento griego. Partiendo de los méritos que acuden a todos sus trabajos (estilo dúctil y perfecto, arquitectura armónica, severa documentación), Reyes forma un compendio que abarca de la helenización del mundo antiguo (gracias al mestizaje étnico y espiritual que provocó al expansión de Grecia) al Neoplatonismo, representado por Plotino (cuya teoría de las Tres hipóstasis —lo uno, la inteligencia y el alma— anticipa la Santísima Trinidad). Antes, nos ha descrito las sectas, deteniéndose en los Estoicos— centro de gravedad de la filosofía post-aristotélica — los Epicúreos y el Helenismo judío representado por Filón Hebreo. El primer maestro mexicano no permite flaquezas a la obra. Es este el cuarto libro que ha publicado durante 1959. Pero todavía hay quienes rehusan la adhesión total que su labor reclama. Se aprecia más a Reyes en el extranjero que en su propio país. Aquí no faltan reproches a libros como éste, ignorando la evidencia de que Grecia configura culturalmente nuestro universo; ignorando, asimismo, que la raíz de Reyes está profunda, inconsciente e involuntaria en su ser mexicano.

J. E. P.

RAMÓN XIRAU, *El péndulo y la espiral*. Cuadernos de la Facultad de Filosofía y Letras, N° 4. Universidad Veracruzana. Xalapa, 1959, 146 pp.

XIRAU HA DIVIDIDO su vocación entre filosofía y literatura. Si le debemos *Tres poetas de la soledad* y un gran número de crónicas y ensayos alrededor de muchos textos y pretextos, *El péndulo y la espiral* es ya su tercer libro conducido a estudiar el pensamiento filosófico. Con claridad y rigor, analiza varias filosofías de la historia; busca un movimiento espiral que anule los sistemas gravados por monotonías y repeticiones. Según Xirau, la realización histórica del marxismo propició un aspecto idealista, pero también

una *escolástica de la totalidad* que, encerrada en un pseudocientificismo pendular, ahoga las esperanzas de ascensión, prerrogativas del espíritu. Comte funda la sociología en métodos tan positivos como los empleados por las ciencias de la materia. Para él, los hombres y las estructuras sociales no sufren variaciones. El péndulo positivista se convierte en una flecha eleática, de ida y vuelta; lo que conduce a una deshumanización científica del hombre. En la *Decadencia de Occidente* las civilizaciones son organismos biológicos que nacen, crecen, maduran y mueren. Aunque Spengler coincide con Marx y Comte en todo lo que niega (el cristianismo, la existencia de Dios, la verdad de los principios espirituales), su idea central es la de un fin irremediable. Contrariamente, Henri Bergson ofrece en *Las dos fuentes* una moral rebelde sustentada en principios religiosos. Conforma su filosofía de la historia al crear una filosofía del espíritu; nos promete una vida más alta cuando sepamos que el hombre es una libertad de entendimiento venida al mundo para llegar a conocer a Dios. El mejor ensayo de este libro es *Ambigüedades del siglo xx*. El mundo que hemos creado transcurre sobre dudas y posibles caminos. La inquietud que guía al hombre contemporáneo es evidente en su protesta (Unamuno, Ortega, Camus, Moulhier) y en sus predicciones de mundos probables y, tal vez, inminentes (Huxley, Orwell, Capeck). Concluye Ramón Xirau con unas páginas acerca de la verdad (forma de conocimiento y forma del ser; ambas una misma esencia: medio y fin). Cierra sus reflexiones afirmando que la historia es un constante progreso al encuentro del espíritu, un movimiento espiral hacia el gozo, la esperanza y la fe, sin excluir la melancolía, la desesperanza y la duda. Se aprueben o discutan las ideas de Xirau, no se podrá negar que su libro es fruto de una honesta inteligencia, expresada en un estilo diáfano y seguro.

J. E. P.

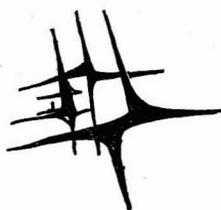


MARGARET JUST BUCHER, *El negro en la cultura norteamericana*. Editorial Letras, S. A. México, 1959, 310 pp.

SON LOS MANUSCRITOS que heredó de Alain Locke, M. J. Bucher organiza este ensayo histórico que denuncia el sitio del negro en la sociedad de su país y reseña sus contribuciones a la música, el baile, el folklore, la poesía, el teatro y la novela que se elaboran en Norteamérica. El libro es necesario para quienes justifican la intolerancia, o creen al negro atareado en los oficios ínfimos, apto únicamente para el ocio, el jazz, el beisbol y el boxeo. Una lista de norteamericanos distinguidos no podría excluir a muchos negros que en el arte, la investigación científica, los espectáculos o la industria han contribuido al desarrollo nacional. Los escritores, por su parte, han comprendido a los hombres de esta raza (creadores, ellos mismos, de una excelente literatura). A las novelas de Faulkner, Wolfe, Caldwell y Wright, podría sumarse lo que Sartre ha dicho acerca de

esta gran familia humana. La lectura del libro hace incomprensible la actitud paleolítica asumida por los Estados del Sur (con el oprobioso Ku-Klux-Klan y su arquetipo: Orval Faubus) que olvidando la guerra de Secesión y las ideas de Lincoln, emprenden contra el negro una persecución sistemática (física y moral) a base de linchamientos e incesantes actos de violencia; actitud más cerca de la paranoia que de la crueldad deliberada. El interés prevalece en cada página. Locke y Bucher hacen sentir, amar, compadecer al negro. Pero su trabajo yace bajo una traducción que repudia las reglas más elementales de ese oficio.

J. E. P.



JAIME TORRES BODET, *Balzac*. Breviario, 149. Fondo de Cultura Económica. México, 1959, 235 pp.

LA PRIMERA PARTE —la biografía— es la más breve; pero está realizada con suficiente impulso lírico para hacernos comprender la grandeza de Balzac, el hombre. Destaca los principales rasgos psicológicos del biografiado, sin caer en el psicologismo. Con un estilo preciso, por un lado, y con una sólida documentación, por el otro, Torres Bodet logra su propósito: trazar un retrato del novelista francés. Prescinde de los detalles que más que aclarar oscurecerían, pero no le falta nada esencial.

Vida y obra de Balzac están en estrecha correlación. La primera ilumina a la segunda. Las pasiones que movieron al escritor son las mismas que después animaron a sus personajes. De la vida íntima de Balzac pasamos al examen de sus criaturas, tan numerosas que compiten con el registro civil. Pero la amplitud de la empresa no obstaculiza el éxito de este ensayo. Recoge y analiza las principales características de sus novelas, a partir de la premisa siguiente: el término "realista" es bastante estrecho para definirlos, pues el talento de su creador era demasiado grande para avenirse a marbetes. Balzac además de observador de la realidad era un visionario. Empleaba métodos científicos pero con sensibilidad de artista. Y a pesar de sus excesos estilísticos, la importancia de su obra es indiscutible.

C. V.

Las artes populares en el Estado de México. Instituto Nacional Indigenista. México, 1959, 11 pp. + 1 mapa.

UN BIEN presentado folleto que llena su cometido: dar a conocer los problemas de los artesanos indígenas. Las bellas formas de los productos típicos que admiran los turistas, para los artesanos significan, además de una expresión artística, una ayuda para resolver sus difíciles problemas económicos; pero una política económica adversa obstaculiza a las artes populares, y su calidad degenera a causa de una falsa prosperidad que aprovecha más bien a los comerciantes urbanos.

El mapa adjunto localiza los centros de producción, y especifica las diversas clases de objetos que se fabrican en cada uno.

En este como en otros problemas que afectan a los indígenas, la ignorancia del público hacia ellos dificulta en gran parte su resolución. Darlos a conocer en forma clara y objetiva es una labor plausible.

C. V.

CHILDE, V. GORDON, *Reconstruyendo el pasado*. Problemas científicos y filosóficos, 12. UNAM. México, 1958.

BUENA LA TRADUCCIÓN de M^a Teresa Rabiela de Rojas. El neófito de la arqueología (que no sólo es el arte de "hallarse" huesos y tepalcates para venderlos —como creemos aquí—) podrá, al gozar de este libro, enterarse de la connotación científica-humanista que enaltece la profesión de identificar, recuperar, registrar y conservar los hechos históricos no escritos ni referidos ni "adivinales". (Dice Childe: "Si [algunos de nuestros historiadores] pudieran ser persuadidos de adoptar las técnicas y categorías elaboradas para la prehistoria, muchos problemas de la historia serían resueltos".)

Childe concibe al arqueólogo-historiador que haga posible recapturar, en los "fósiles del comportamiento humano", los pensamientos que expresan los hechos de costumbre y de conducta de las sociedades desaparecidas. Ésa la razón de ser de ansiosas recolecciones, mediciones, clasificaciones, etc., "de pedacitos de objetos viejos o de agujeros en la tierra". Es decir: arqueología como indicadora de la mentalidad de quienes no dejaron más historia que leves huellas de propósitos y necesidades comunes. De ningún modo arqueología como *objet d'art* ("el arqueólogo no debe competir con los críticos de arte") y sí como historia de patrones de comportamiento típicos, desfronación de "algo" de las sociedades extinguidas ("así como la carne, la sangre y los tendones no se fosilizan, una gran parte del comportamiento humano se pierde irreparablemente para el registro arqueológico"), descubrimiento de las contribuciones a la tradición cultural mancomunada que heredamos. Arqueología, pues, como "híbrida frontera" entre ciencias y humanidades...

Después de hablarnos de la historia de la arqueología —su cuándo, su cómo, su quién— termina especulando sobre el *para qué sirve*: destilar el panorama histórico "diez mil veces más amplio que el que se refleja en los registros escritos y al mismo tiempo desprovisto de 'accidentes' ajenos y desfiguraciones temporales". No mera reflexión de datos sino su reconstrucción; no más evolución spenceriana —unidireccional— de culturas paralelas; no más dogmas difusionistas —evolución de sociedad por etapas consecutivas enfocadas sincrónicamente—; sino más bien: enfoque diacrónico —divergencias, si bien, a las veces, convergentes. "Como historiador, al arqueólogo se le pide que dé vida a los pensamientos e ideas del actor prehistórico... [si tomamos en cuenta que] la función de la razón no es la contemplación sino la acción." Dice Childe; pero, ¿qué dirá el filósofo de la historia, o qué diría el de la prehistoria si pudiera darse? Termina: "Sus 'motivos' tanto como sus emociones [los del hombre prehistórico] se han perdido para siempre, [y añade algo que nos duele:] precisamente porque fueron ilusiones. ¿Acaso importa?"

H.B.

MARÍA LOMBARDO DE CASO. *Una luz en la otra orilla*. Letras Mexicanas. Fondo de Cultura Económica. México, 1959. 299 pp.

UNA JUSTA y bien realizada novela de costumbres. Sin mayores pretensiones, la autora acierta rotundamente en la creación de un mundo novelesco, construido con propiedad y ambientado con rigor y sentido de selección. Los personajes cobran vida de inmediato y, aunque no están tratados con el esmero que puede llevarlos a alcanzar verdadera profundidad, si se mantienen como tales durante todo el desarrollo de la novela, sin desmerecer la caracterización inicial ni traicionar su psicología personal. El lenguaje sirve perfectamente a la intención del relato y llega inclusive a alcanzar en diferentes ocasiones una magnífica expresividad. La acción no carece de caídas parciales; pero logra sostenerse y en general interesa siempre, aunque el mérito esencial de la obra no está en la índole de los sucesos, sino en el acierto con que María Lombardo de Caso crea la atmósfera en la que éstos transcurren.

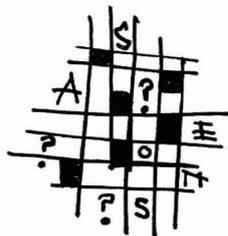
J. O.

JUAN RUIZ DE ALARCÓN. *Obras completas.. Tomo II*. Biblioteca Americana. Fondo de Cultura Económica. México, 1959. 1168 pp.

CON ESTE VOLUMEN, que incluye *El dueño de las estrellas, La amistad castigada, La manganilla de Melilla, Ganar amigos, La verdad sospechosa, El anticristo, El tejedor de Segovia, Los pechos privilegiados, La prueba de las promesas, la crueldad por el honor y El examen de maridos*, terminan de publicarse las obras teatrales de Juan Ruiz de Alarcón sobre cuya paternidad no existen dudas ni discusiones. Minuciosamente preparada y anotada por Agustín Millares Carlo, la edición es evidentemente la más completa y precisa que se conoce del ilustre autor mexicano.

Las cualidades y limitaciones de Ruiz de Alarcón son de sobra conocidas. Psicólogo brillante, certero moralista, cuidadoso versificador, puede considerarse el creador de la comedia de costumbres en lengua española, género en el que acierta mucho más definitivamente que cuando intenta ejercitar su talento dentro del drama.

J. O.



RAÚL ANGUIANO. *Expedición a Bonampak*. Instituto de Investigaciones Etnológicas. Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1959. 69 pp., más ilustraciones fuera de texto.

REDACTADO ORIGINALMENTE por su autor nada más como diario con fines personales de un viaje, sin ninguna pretensión artística, el relato de esta expedición, organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes hace

diez años, tiene, tal vez por ésto, una auténtica calidad literaria.

Anguiano se limita a fijar las sensaciones y peripecias —vanales unas veces, dramáticas otras, interesantes siempre— que experimentó o que le ocurrieron a él y a sus compañeros de expedición durante el transcurso del viaje. La suma forma una narración amena, sugestiva y, frecuentemente, conmovedora, que trasciende el propósito inicial del trabajo y, sin perder sus características de documento, se convierte en una obra de arte.

Los apuntes, dibujos y óleos del autor ilustran con exactitud el texto, completándolo.

La edición, presentada con lujo y buen gusto, es un trabajo editorial impecable.

J. O.



RENÉ DESCARTES. *Dos opúsculos*. Colección "Nuestros Clásicos". Imprenta Universitaria. México, 1959. 208 pp.

LA INCLUSIÓN DE ESTOS opúsculos de Descartes, cuya forma es tal vez un poco árida para el lector no especializado, es probablemente un tanto ilusoria en una colección de divulgación general como lo es *Nuestros Clásicos*; pero no deja de ser un experimento interesante.

Luis Villoro presenta al autor y al libro en un espléndido prólogo, apuntando los hechos principales de la biografía vital y filosófica de Descartes y señalando los valores de sus obras con absoluta claridad.

J. O.

LEOPOLDO ZEA. *La cultura y el hombre de nuestros días*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Imprenta Universitaria. México, 1959. 171 pp.

RUÉNE SIETE ENSAYOS sobre temas diversos, unificados por la intención general que el título señala.

El estilo de Zea es a veces demasiado suelto, casi descuidado; pero el interés de los asuntos abordados, el justo punto de vista desde el que el autor los trata y su evidente actualidad, le confieren al libro una dimensión que va más allá de lo literaria y cubre por completo el propósito del ensayista: "plantear a los estudiantes a quienes están dirigidos estos volúmenes, una serie de problemas que habrán de ser, con seguridad, discutidos en sus cursos de ética y de antropología filosófica".

J. O.

JESÚS BAL Y GAY, *Chopin*. Breviario 147. Fondo de Cultura Económica. México, 1959. 277 pp. 12 ilusts.

LA FAMA ALCANZADA por Chopin va en detrimento de su comprensión. Las creencias populares identifican su obra con la cursilería, o al menos suponen que en su música se injertan las

peores exaltaciones del Romanticismo. Contra esas falacias, Jesús Bal y Gay ha hecho este libro, válido en los aspectos del análisis y también en la síntesis biográfica.

Para el musicólogo español, Chopin es uno de los compositores de mayor pureza y gusto más selecto. Bien miradas, sus obras son la negación misma de lo cursi. Profundamente subjetivas, toman elementos de la música popular de Polonia y revolucionando la armonía previenen el advenimiento del impresionismo.

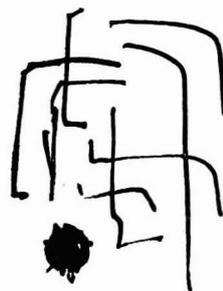
En la última parte del breviario, Bal y Gay revisa las características generales de las composiciones de Chopin, clasificándolas mediante juicios críticos útiles al intérprete o al simple aficionado. En el apéndice, da una cronología de la vida del músico y un catálogo que señala las fechas en que compuso, editó o estrenó cada una de sus piezas.

Las páginas biográficas conducen a una imagen auténtica de Federico Chopin. Nacido en 1810, en Zelazowa, cerca de Varsovia, manifiesta de niño su gusto por la música. Antes de cumplir treinta años ya es conocido como ejecutante en los salones de la aristocracia y realiza sus primeras creaciones. El clima romántico que circundó toda su vida, hace inestables sus sentimientos amorosos. Primero fue Constanza Gladwska, una cantante de ópera. Cuando va a París, en la época de sus grandes conciertos, conoce a Berlioz, Lizt, Cherubini y Rossini, al tiempo que llegan nuevos episodios sentimentales. De ellos el único que influye en su trabajo es la relación con María Wodzinska. Cerca de los cuarenta, Chopin ha dado algunas de sus obras mejores (*Concierto en fa menor, la Gran Polonesa, Balada en sol menor, Mazurkas, Nocturnos y Preludios*). Al decrecer su afecto hacia María, se encuentra con Jorge Sand y la unión dura varios años, a pesar del carácter de ambos. Cuando terminan, Chopin se entrega con renovado fervor a la composición y a los conciertos. Vulnerado por una enfermedad incurable, que ningún clima pudo mitigar, muere en París el 17 de octubre de 1849.

A menudo, Bal y Gay recurre al epistolario de Chopin, muestra total de su conducta. A la volubilidad y nobleza de espíritu, Chopin aunaba un persistente sentimiento nostálgico. La melancolía no lo abandona en ninguna parte de su vida y da a su música la más profunda de sus características. Se empeñó en buscar para su existencia un contenido de belleza, no por simple esteticismo, "sino por amor a la vida, por deseo de darle a ésta la dignidad cabal que merece".

Esta monografía levanta a Chopin por encima de su leyenda rosa y lo presenta como hombre, como artista, como un temperamento milagroso que en un lapso de excesos mantuvo la dignidad en toda su obra.

J. E. P.



CUEVAS: PRIMER PREMIO DE DIBUJO

Por Ventura GÓMEZ DÁVILA

JOSÉ LUIS CUEVAS ganó el Primer Premio Internacional de Dibujo en la Quinta Bienal de São Paulo, Brasil, 1959. A pesar de su juventud (nació en 1933) este pintor obtuvo un premio codiciado. Pero la noticia no sorprendió a los que han tenido ocasión de apreciar su talento, y la manera cómo ha aprovechado su tiempo. El premio a Cuevas es la consecuencia natural de un esfuerzo tenaz aplicado al desarrollo de las facultades. Por su excepcional voluntad creadora el joven pintor muy pronto encontró un estilo personal y característico. Aun antes de ver la firma en uno de sus trabajos, se sabe que se trata de un "Cuevas".

Su carrera de pintor es quizá una de las más precoces. A los diez años ingresó en la escuela de pintura de La Esmeralda. A los catorce ya ilustraba periódicos y revistas.

Gracias a la calidad de sus dibujos, el mérito de Cuevas pronto fue reconocido. La Escuela de Arte del Museo de Filadelfia lo invitó a dar un curso (1957-1958). La crítica de varios países ha apreciado su talento. Norteamericanos, ingleses y franceses, han coincidido en dedicarle justas alabanzas. José Luis Cuevas a los 22 años había comenzado a consolidar su prestigio internacional. Uno de sus últimos trabajos consistió en ilustrar los escritos de Kafka labor que le fue encomendada por una importante casa editora: La Falcon Press. El parentesco espiritual que existe entre Kafka y Cuevas aseguró la autenticidad emotiva de los dibujos. Quizá no sería aventurado decir que él fue el ilustrador ideal para este trabajo: *The work of Kafka by Cuevas*.

Si Cuevas ha realizado numerosas exposiciones individuales, el número de las colectivas donde ha expuesto es muy considerable. Además muchos museos poseen obras suyas, e impone la cantidad de artículos y libros que le ha dedicado la crítica. Sin embargo hasta este año recibió un premio en un concurso internacional.

Lo que más se distingue en su obra es el dibujo. No es raro, pues, que precisamente sus dibujos hayan sido premiados. Su línea aunque realista está impregnada de un sentido poético y fantástico. Cuevas se interesa principal-



mente por figuras humanas y de animales, y ambas las deforma grotescamente; tratamiento que revela su espíritu kafkiano. El dibujante nos introduce en el terreno de la angustia metafísica; sus figuras más que revelar sufrimientos físicos, delatan torturas y miserias mentales. La expresividad de su línea lo dice todo. Posee firmeza y nerviosidad de trazo a un mismo tiempo, y sus arabescos consiguen impresionar con la nitidez de una pesadilla. Cuevas recuerda a Goya; pero sus láminas no se inspiran en el terror sobrenatural, sino en la angustia del hombre frente a la civilización, tan llena de supersticiones y terrores (aunque de otra clase) como la Edad Media.

No es extraño, pues, que Cuevas haya realizado estudios del natural en los manicomios. Su experiencia personalísima muestra al hombre empequeñecido y contrahecho, y aun así resulta una imagen realista. El pintor ejerce su gran capacidad crítica. Satiriza y deforma sin miramientos; pero su claro sentido del diseño lo salva de caer en lo meramente grotesco. Sus figuras poseen la calidad poética de las cadencias demoníacas de Baudelaire, el terror de los cuentos de Poe, la grandeza estilística de las novelas de Kafka. En la plástica mexicana, encuentran el antecedente de Ruelas, el ilustrado de la *Revista Moderna*, que se valía de la nueva línea neobarroca para mostrar su visión terrorífica del mundo moderno. Si Ruelas soñaba con demonios y faunos, José Luis Cuevas inventa toda una raza de animales extrañamente humanizados, y de hombres que podrían muy bien ocupar un puesto dentro de una zoología fantástica.

