

FLORILEGIO PARA EL DIA DE MUERTOS

INVECTIVA DE UNO QUE MUCHO AMO LA VIDA

MUERTE, al que tú fieres liévastelo de belmez.
Al bueno e al malo, al noble e al rehez,
A todos los iguales e lievas por un prez:
Por papas e por reyes non das una vil nuez.

Non catas señorío, debdo e amistad;
Con todo el mundo tienes continua enamistad;
Non hay en ti mesura, amor nin piedad:
Sinon dolor, tristesa, pena e crueldad.

Non puede foír home de ti nin se asconder,
Nunca fue quien contigo podiese contender;
La tu venida triste non se puede entender:
Desque vienes, non quieres al home atender.

Dexas el cuerpo yermo a gusanos en fuesa;
Al alma, que lo puebla, liévastela de priesa;
Non es el home cierto de tu carrera aviesa:
¡De fablar en ti, Muerte, espanto me atraviesa!

Tiras toda vergüença, desfeas fermosura,
Desadonas la gracia, denuestras la mesura,

Enflaquesces la fuerza, enloquesces cordura,
Lo dulce fases fiel con tu mucha amargura.

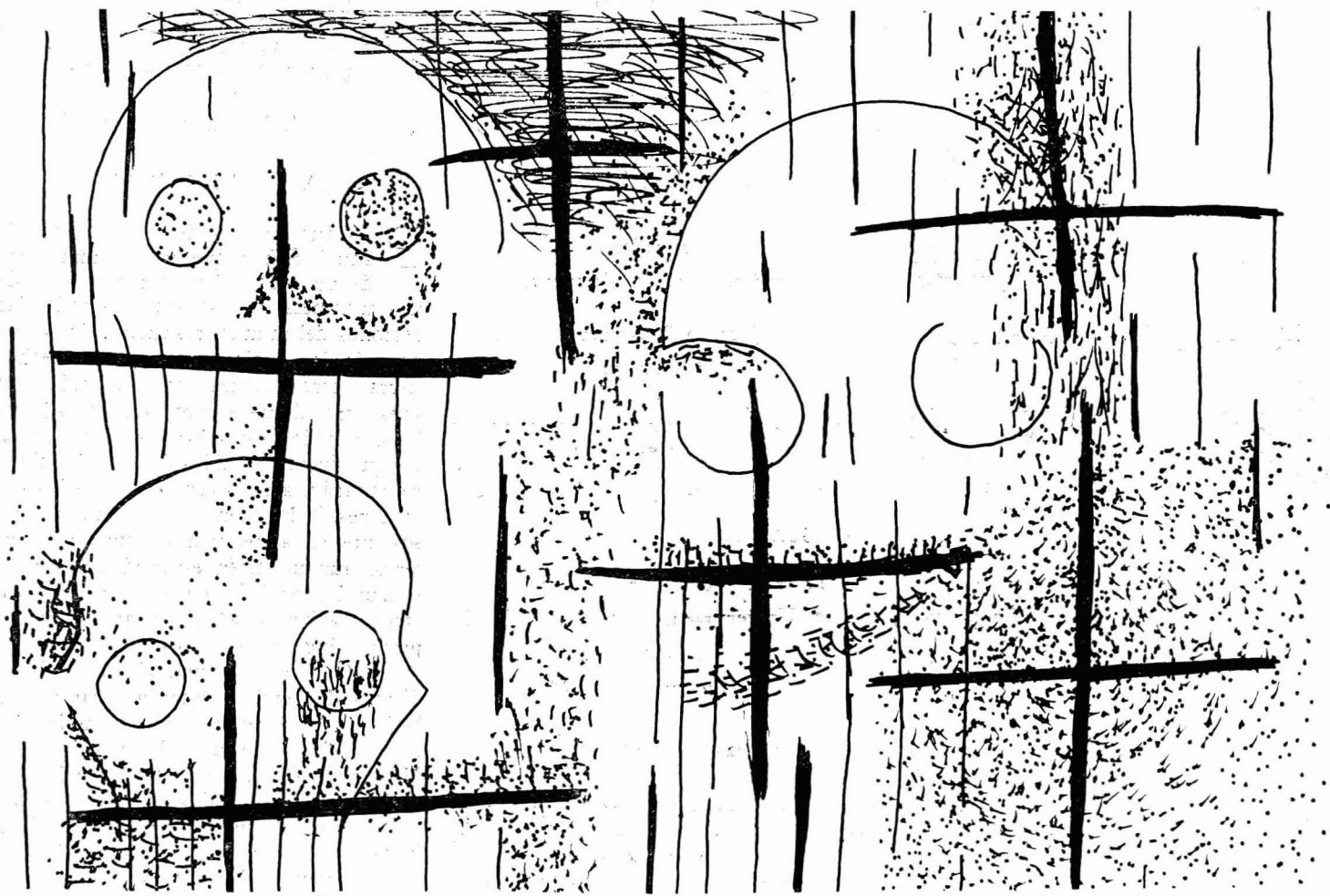
Despreñas loçanía, el oro escureces,
Desfases la fechora, alegría entristeces,
Mansillas la limpia, cortesía envileces:
¡Muerte, matas la vida, al mundo aborreces!

Tú yermas los poblados, pueblas los çiminterios,
Refases los fonsarios, destruyes los emperios.
Por tu miedo los santos resaron los salterios:
Sinon Dios, todos temen tus penas e tus laserios.

Dios quiera defendernos de la tu çalagarda,
Aquél que nos guardó e de ti non se guarda:
Ca por mucho que bivamos, por mucho que se tarda,
A venir ha tu ravia, qu'a todo el mundo escarda.

Tanto eres en ti, Muerte, sin bien e atal,
Que diser non se puede el diezmo de tu mal:
A Dios me acomiendo, que yo non fallo ál
Que defenderme pueda de tu venida mortal.

Arcipreste de Hita: *Libro de buen amor*.



SUMARIO: *Florilegio para el día de muertos* • *La feria de los días* • *Biblioteca Americana*, por Ernesto Mejía Sánchez • *Pervigilio de Venus*, versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño • *Zapatos para toda la vida*, por Guadalupe Dueñas • *En el crepúsculo modernista*, por Alfonso Reyes • *El espejo como imagen y tema en la poesía de Octavio Paz*, por John M. Fein • *Porvenir de una paradoja*, por Eduardo González Lanuza • *El arte de la mentira política*, por Jonathan Swift • *Origen y evolución del hombre*, por Santiago Genovés • *Artes plásticas*, por Raúl Flores Guerrero • *El Cine*, por J. M. García Ascot • *Teatro*, por Juan García Ponce • *Testimonio* y *Palabras* de Rainer María Rilke, por José María Lugo, Alberto Bonifaz Nuño, Eduardo García Máynez C., Tomás Mojarro y Hugo Rodríguez Alcalá • *Dibujos* de Juan Soriano y Alberto Gironella.

"COSA BELLA Y MORTAL PASA Y NO DURA"

MENIPO.—¿Dónde están, Mercurio, los hombres hermosos y las mujeres bellas? Sirveme de guía, puesto que soy recién venido.

Mercurio.—No tengo lugar, Menipo; pero mira hacia allá, a la derecha: allí están Jacinto, Narciso, Nireo, Aquiles, Tiro, Helena, Leda y, en fin las bellezas de otros tiempos.

Menipo.—No veo más que huesos y cráneos despojados de carne y todos iguales.

Mercurio.—Pues las bellezas que todos los poetas admiran son esos huesos, de los cuales tú parece que haces desprecio.

Menipo.—Muéstrame a Helena, que yo no podré distinguirla.

Mercurio.—Este cráneo es Helena.

Menipo.—¿Y por esto se armaron mil naves de todos los puntos de la Grecia y murieron tantos griegos y tantos bárbaros, y fueron destruidas tantas ciudades?

Mercurio.—Es que tú no viste, Menipo, a esa mujer viva: seguramente hubieras dicho también que era muy natural

sufrir por tal mujer tantos desastres.

Si vemos una flor seca y ya descolorida, nos parece fea; pero cuando estaba floreciente y con todo su color, era hermosísima.

Menipo.—Pues eso es, ¡oh, Mercurio!, lo que a mí me admira: que no comprendiesen los aqueos que sufrían tantos trabajos por una cosa tan efímera y que tan fácilmente había de marchitarse.

Mercurio.—No tengo tiempo, Menipo, de filosofar contigo. Busca un sitio donde mejor te parezca y échate. Yo voy por otro muerto.

Luciano de Samosata: *Diálogos de los muertos*.

LOS MUERTOS, SUSTENTO DE VIVOS

EN EL SÓTANO de la iglesia hay un Depósito, como la Morgue de París, en el que se exponen los cuerpos de los ahogados hasta que los suyos los reclaman o hasta que se los entierra por cuenta de la ciudad. Esta casa de muertos tiene siempre algunos inquilinos salidos de las legiones empleadas en los barcos. Al pasar por Chapel Street solía yo ver una multitud de personas que, por la reja horrenda de la puerta, contemplaban el rostro de los ahogados que estaban dentro. Y una vez, que se abrió la puerta, vi un marinero tendido, rígido, con la manga de la blusa remangada y dejando ver su nombre y fecha de nacimiento tatuados en el brazo. Era cuadro que daba mucho que pensar: aquel hombre parecía su propia lápida mortuoria.

Me dijeron que había establecidas recompensas por el rescate de las personas caídas en los muelles: si éstas volvían en sí, tanto, y una cantidad menor si estaban irreparablemente ahogadas. Atraídos por ello, varios horribles viejos y viejas están constantemente atisbando por los muelles en busca de ahogados.

Los observé sobre todo por la mañana temprano, cuando salían de sus antros, por la misma razón que los traperos y los basureros lo hacen a tales horas: es que entonces la nocturna cosecha está en sazón.

Parece ser que no hay infortunio humano del que no se pueda hacer materia de comercio. Empresarios de pompas fúnebres, enterradores, constructores de tumbas y cocheros de carrozas mortuorias sacan de los muertos su sustento, y en tiempo de peste medran la mayoría de ellos. Y aquellos desdichados viejos y viejas cazaban cadáveres para evitar ir ellos mismos al camposanto, pues eran los más miserables muertos de hambre.

Herman Melville: *Redburn*.

LA SARCOPHAGA CARNARIA O EL MILAGRO DE SAN NARCISO

DICEN que cuando los franceses, en guerra con Pedro de Aragón, tomaron a Gerona, del cuerpo de San Narcis, enterrado en la iglesia de San Phelin (copio los nombres tal

cual están en el autor catalán), salió un enjambre de moscas blancas que picaron a los franceses, haciendo tal mortandad entre ellos, que hubieron de evacuar la ciudad. Es éste un milagro tan extraordinario, que probablemente tiene algo de cierto; porque los traficantes en milagros carecen de toda inventiva y porque en el Monthly Magazine de diciembre de 1805 se puede leer un hecho que lo confirma: "En los trabajos preparatorios para echar los cimientos de la Iglesia Nueva de Lewes hubo que remover los huesos medio deshechos de los difuntos enterrados allí hacía tiempo, y en la prosecución de aquella ineludible tarea se alzó un ataúd de plomo que, al ser abierto, resultó contener el esqueleto completo de un cuerpo enterrado sesenta años antes y cuyos huesos de la pierna y el muslo estaban —para asombro de todos los presentes— cubiertos de miríadas de unas moscas (quizá de especie desconocida para los naturalistas) tan activas y fuertes de alas como los cínifes que andan volando en los más hermosos atardeceres del verano. Las alas de este animal desconocido son blancas, y para distinguirlo de algún modo los espectadores le llamaron mosca de ataúd. El plomo estaba completamente incólume, sin la menor grieta o hendedura que pudiera dejar entrar el aire. La humedad de la carne no había abandonado aún los huesos, y la barba desprendida seguía estando sobre en la mandíbula inferior".

Aquel enjambre de moscas blancas provino probablemente del féretro del santo; que éste las engendró por virtud de su propia santidad y que ellas ocasionaron la infección de los franceses son cosas que todos habrán creído en aquel tiempo.

Robert Southey: *Omniana*.

LA ULTIMA DIANA

PUES qué tan grande será el poder de aquel Señor que por el ministerio de un arcángel y sonido terrible de una trompeta, que sonará para todas las regiones del mundo, resucitarán los cuerpos, de los cuales unos estarán hechos tierra, otros ceniza, otros comidos de aves, otros de peces y otros de otros hombres, y todos éstos han de resucitar. Y los que fueron comidos de otros hombres resucitarán, así los comidos como los comedores. Y los dientes y calaveras y huesos que en aquel tiempo estuvieren enteros, aunque estén esparcidos por todo el mundo, vendrán a reconocerse unos a otros y a hermanarse y encajarse en sus propios lugares, como estuvieron cuando vivían. Pensemos, pues, ahora ¡cuántos dientes de hombres estarán esparcidos a la hora de la resurrección en todas las partes del mundo fuera de sus calaveras! Más serán éstos por ventura que las estrellas del cielo, y Dios sabe dónde están y a qué cabeza pertenecen para venir a juntarse con ella. Y con ser estos dientes tan semejantes entre sí, no se trocarán los unos con los otros, sino todos reconocerán sus dueños y sus propios lugares, y en ellos se volverán a fijar.

Fray Luis de Granada: *Introducción del Símbolo de la Fe*

Compilación y traducción J. B. y G.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MEXICO

Rector:

Doctor Nabor Carrillo.

Secretario General:

Doctor Efrén C. del Pozo

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO

Director:

Jaime García Terrés.

Coordinador:

Henrique González Casanova.

Jefe de Redacción.

Juan Martín.

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

Toda correspondencia debe dirigirse a:

"REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO"

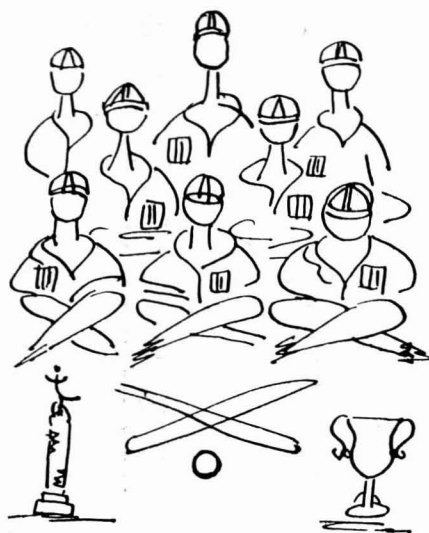
Torre de la Rectoría, 10º piso,
Ciudad Universitaria, Obregón, D. F.

Precio del ejemplar: \$ 2.00

Suscripción anual: " 20.00

PATROCINADORES

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



ESPECTACULO

ENTRE los muy diversos espectáculos que ofrece en estos días la ciudad de Nueva York, no es el menor el constituido por la especial atmósfera que suscita el desenvolvimiento de la serie mundial de base-ball. Entendámonos: me refiero al espectáculo humano marginal y no al acontecimiento deportivo en sí (punto respecto del cual confieso una lamentable incompetencia). El hecho es que resulta casi imposible obtener un cuarto de hotel, y cuando después de luchas y esperas uno logra conseguirlo, parece todavía más difícil sustraerse a los comentarios que sobre las perspectivas de la derrota o la victoria de los *Yankees* profieren ininterrumpidamente los elevadoristas, el administrador, la encargada de los teléfonos y hasta el detective que vigila el *lobby* desde un rincón estratégico.

GRAN CIUDAD

COMO QUIERA, Nueva York es demasiado gran ciudad y no se deja tragar por un solo tema, así sea de modo transitorio. Una compleja multitud de intereses y caminos enriquece la vida cotidiana, para bien o para mal.

LA FERIA DE LOS DIAS

(Carta de Nueva York)

TEMPORADA TEATRAL

A JUZGAR por el semanario *Cue*, habitual guía de los espectáculos, se promete una temporada teatral de considerable atractivo: una nueva obra de Saroyan; la presentación de *Under milk word*, de Dylan Thomas, y, sobre la base de varios cuentos de este último, un "entretenimiento" creado por Emlyn Williams y titulado *A boy growing up*; ade-



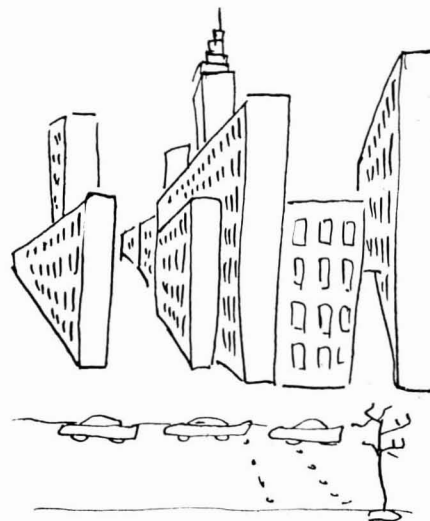
más, se ha estrenado ya *West side story*, especie de versión neoyorkina de *Romeo y Julieta*, con música de Bernstein.

UN HIT

PARACE ser, sin embargo, que lo más conspicuo de la temporada será *Look back in anger*, la pieza de Osborne recién importada de Londres y que se ha inaugurado en el Lyceum. Tuve oportunidad de verla antes de que aparecieran las crónicas de prensa, pero días después pude advertir largas colas frente a las taquillas, peticiones de boletos para fechas remotas y todos aquellos síntomas, en fin, de que suele acompañarse un verdadero "hit".

JUEGO INUSITADO

COMO su nombre denuncia, se trata de una obra enérgica, violenta, irrespetuosa, que somete a despiadada discusión no pocos de los valores de la tra-



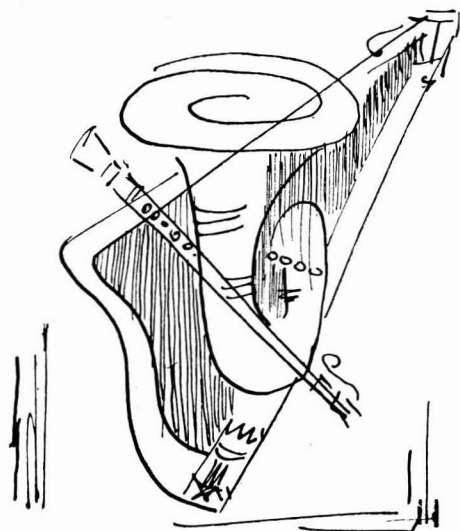
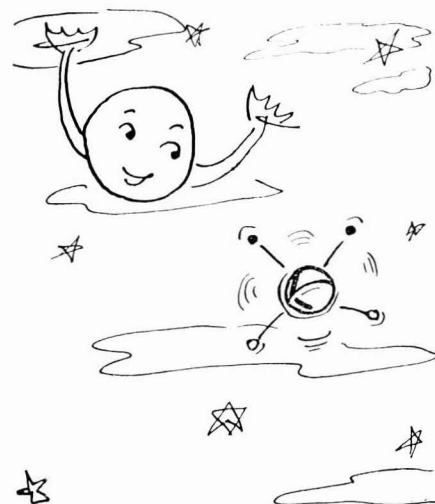
dición inglesa. Su intención entera podría quizá resumirse en esta irónica frase de su protagonista: "Propongo a ustedes que juguemos un juego inusitado: vamos a jugar a que somos seres humanos y a que estamos vivos." Osborne tiene un finísimo sentido del diálogo y muchas cosas que decir; por otra parte, la actuación de los cinco actores que intervienen es admirable.

En sendos teatros continúan representándose otras dos espléndidas obras: *Long day's journey into night*, de O'Neill, que ya hemos conocido en México, pero cuya producción aquí alcanza una dignidad y una altura insuperables; *Three penny opera*, la joya de Bertold Brecht y Kurt Weil, que a casi treinta años de distancia de su estreno europeo sigue atrayendo en Greenwich Village a nutridas, diarias multitudes.

Mientras tanto, en el mundo suceden cosas importantes. Los periódicos anuncian la emisión del nuevo satélite, acontecimiento que ha merecido ya varios discursos alusivos en el recinto de las Naciones Unidas. Entiendo que los franceses lo han bautizado con el cariñoso nombre de Bebé-Lune; en cuanto a los habitantes de Manhattan se conforman con mirar al cielo de vez en cuando, mitad curiosos, mitad escépticos.

Nueva York, octubre de 1957.

—J. G. T.



BIBLIOTECA AMERICANA

“EL MONSTRUOSO delirio de la *Destrucción de las Indias*” (según Menéndez Pelayo) o *Brevisísima relacion*, del protector de los indios, no puede faltar en una biblioteca americana, sea blanco, rojo o negro el color de la leyenda que ofusque a su dueño. Es “el trabajo de Las Casas más ampliamente conocido y debatido. Lo redactó para esgrimirlo como arma principal en la ardorosa campaña que remató con la promulgación de las Nuevas Leyes. En realidad lo completó y firmó en Valencia el 8 de diciembre de 1542” (LEWIS HANKE y MANUEL GIMÉNEZ FERNÁNDEZ, *Bartolomé de las Casas. 1474-1566. Bibliografía crítica y cuerpo de materiales para el estudio de su vida, escritos, actuación y polémicas que suscitaron durante cuatro siglos*. Santiago de Chile, Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1954, xxxvii + 394 pp.; N° 368, p. 149). Se imprimió por vez primera diez años más tarde, en Sevilla, al mismo tiempo que otros escritos de Las Casas, en las prensas de Sebastián Trugillo; como era de esperarse, la Library of Congress, de Washington, D. C., posee un ejemplar de esta edición: F1411. C25.

Entré el siglo XVI y el XVIII se tradujo a la mayoría de las lenguas europeas. De 1578 a 1670 se imprimió en holandés unas 17 veces; en francés, de 1579 a 1701, 10; 7 en inglés, de 1583 a 1745 (la traducción de 1656 fue hecha por John Phillips, sobrino de Milton); en latín, 3 (la primera edición de 1598 lleva los elocuentes dibujos de Theodore De Bry); en alemán, 5, y en italiano, 3. El siglo XIX fue más parco: dos ediciones, una francesa de 1822 y una inglesa de 1898. La declinación y caída del imperio español las hacía innecesarias. En 1909 se publicó una inglesa más, e, inesperadamente, la primera portuguesa en 1944.

Las ediciones españolas, señaladas también por Hanke y Giménez Fernández, son cuatro, entre ellas una muy dudosa de 1946; pero deben reducirse a la única, “primera y última (!) reimpresión hecha en España de todos los tratados de 1552”, que figura en *Las obras del obispo D. fray Bartolomé de Las Casas* (Barcelona, Antonio Lacaualleria, 1646), porque la de 1822 fue impresa por Llorente en París, y la de 1924 por Ravignani en Buenos Aires.

Varia fortuna ha tenido la *Brevisísima relacion de la destrucción de las Indias* en la América hispánica. Desde principios del XIX la figura de Las Casas aliena el odio antiespañol de las luchas por la Independencia. Ofrece argumentos para la libertad e igualdad de los americanos. Encuentra defensores y editores. Hacia 1802 el prócer argentino Mariano Moreno apoya en Las Casas su *Disertación jurídica sobre el servicio personal de los indios en general y sobre el particular de yanaconas y mitayos*. Un *Discurso del doctor don Servando Mier natural de México, confirmando la apología del obispo Casas escrita por el reverendo obispo de Blois Monseñor Henrique Gregoire en carta escrita á éste año 1806*, aún no se incluye en las obras ni en las bibliografías

Por Ernesto MEJIA SANCHEZ

publicadas de fray Servando; debió de redactarse en Lisboa, justamente unos seis años antes que apareciera en Londres la *Breve relacion* (Schulze y Dean, 1812). Sospecho que el fraile andariego no es ajeno al proyecto y realización de este impreso; para entonces tenía ya varios meses de residir en Londres, trataba a Blanco White y escribía las *Cartas de un americano*. Ya en Filadelfia reprodujo la edición londinense y le añadió un *Discurso preliminar* (Juan F. Hurtel, 1821).

Entre tanto, los insurgentes americanos no se daban descanso. La *Brevisísima relacion* fue impresa en Santa Fe de Bogotá, con una introducción de José María Ríos (Agustín Gutiérrez, 1813), y se asegura que revolucionarios residentes en la Península hicieron “una reimpresión de

Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales



FRAY BARTOLOME DE LAS CASAS



aquel libelo, con apoyo de algunos españoles de buena fe y de sentimientos generosos” (Cádiz, 1820). En Puebla de los Angeles se publica una *Destrucción de las Indias* que “da a luz un ciudadano en obsequio de su nación” (Imprenta Liberal de Moreno Hermanos, 1821). Esta imprenta en el mismo año editó *El indio esclavo* (“Este es vn Tratado que el obispo de la Ciudad Real de Chiapa...”), título muy cercano al de las ediciones italianas de 1636 y 1657: *Il supplice schiauo indiano*.

La *Breve relacion* de Londres y Filadelfia se imprime por fin en México (En la oficina de Don Mariano Ontiveros, 1822) con el *Discurso preliminar* de fray Servando. Esta edición se ha reimpreso recientemente, atribuyéndole, seguro por errata, la fecha de “1882”:

Breve relación de la destrucción de las Indias Occidentales presentada a Felipe II siendo príncipe de Asturias por DON FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS (Del Orden de Predicadores, Obispo de Chiapa). Notas del licenciado IGNACIO ROME-

ROVARGAS YTURBIDE. [Ilustraciones de Vicente Rojo. México], Libros Luciérnaga [Talleres Gráficos de Librería Madero, S. A., 1957]. 178 pp. + ind.

La *Nota previa*, pp. 7-11, prolonga la interminable polémica sobre la obra de Las Casas, por más que su autor quiera ver “muy por encima de los nacionalismos y racismos nebulosos, que a menudo se apoderan de la conciencia de los pueblos gobernados por tiranos y demagogos” [sic]. Las itálicas son suyas.

Los elogios a la generosidad de Las Casas se nublan con afirmaciones como ésta: “El testimonio del historiador de las Indias, fray Bartolomé de Las Casas, [es] siempre atendible, siempre digno de entero crédito... aunque la obra tenga visos apologéticos o polémicos, en realidad es un resumen *histórico* de su gran *Historia de las Indias*. Injustificadamente algunos escritores pretenden reducir el valor histórico de esta obra...” (p. 9). No vamos a repetir aquí las objeciones más o menos sectarias de Rómulo D. Carbia, Robert Ricard, Roberto Levillier y tantos otros, sobre las exageraciones numéricas e históricas de Las Casas en su *Brevisísima relacion*; las impugnaciones y defensas siguen hoy día formulándose, aún entre religiosos: Manuel María Martínez, O. P., sostiene el *Valor histórico de la “Destrucción de las Indias”* (*Ciencia Tomista*, Valladolid, julio-septiembre de 1952, No. 244, pp. 441-468) y Constantino Bayle, S. J., lo niega en artículo de idéntico título (*Razón y Fe*, Madrid, abril de 1953, pp. 379-391). Pero no puede pasarse por alto la autoridad laica de Angel Rosenblat, *La población indígena de América desde 1492 hasta la actualidad*, Buenos Aires, 1945, cap. v, p. 91:

Tenía [Las Casas] una personalidad extraordinaria de escritor y de observador. Las cifras tienen para él un valor polémico y las maneja como armas. Desglosadas fríamente y convertidas en dato estadístico, carecen en absoluto de valor.

Y el máximo defensor contemporáneo de Las Casas, Lewis Hanke, en la *Bibliografía crítica* antes apuntada, p. 150, expone con toda ecuanimidad lo que sigue:

No es posible hacer aquí un ensayo sobre la relativa crueldad de los europeos en América, que dilucide con equidad este gran tópico. Actualmente nadie defendería las estadísticas de Las Casas, pero pocos dejarían de reconocer que hay mucha verdad en sus acusaciones principales. Un escritor mexicano que se dedicó a analizar la *Brevisísima relacion*, llega a la conclusión de que los detractores de Las Casas han explotado astutamente sus errores numéricos, sin nunca desvirtuar sus verdades esenciales. Pero dondequiera que intervengan guarismos referentes a indios muertos o maltratados, el testimonio de Las Casas no puede ser aceptado. Si los historiadores, como los astrónomos, estableciesen por sí mismos su ecuación personal de error e indicaran al principio de la historia el conocido margen de ese error, Las Casas tendría que haber admitido una abultada cifra en su contra.

A propósito de las “verdades esenciales” de las acusaciones de Las Casas, es válido señalar la actualidad de sus textos. Si un mínimo de verdad no los sustentara, acaso en las modernas indias occidentales no se cometieran las mismas destrucciones, no se redactaran, hoy día, relaciones idénticas a la *Brevisísima*.

MEXICO EN LA CULTURA

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

las mejores del mundo



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

50 ¢ ejemplar

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

**ESTA
REVISTA
NO
tiene agentes
de
suscripciones**



**UNICAMENTE
CONSERVAS
DE CALIDAD**

DESDE 1887

**CLEMENTE
JACQUES
Y CIA., S. A.**

MEXICO, D. F.

FONDO DE CULTURA ECONOMICA

Av. Universidad 975.

Apdo. Postal 25975.

Tel. 24-89-33.

México 12, D. F.



ALFONSO REYES: *Las Burlas Veras*. Tezontle. 192 pp.
\$ 14.00

LINCOLN BARNETT: *El Universo y el Doctor Einstein*.
Brev. 132. Emp. Papel Biblia. 118 pp. \$ 8.00.

ROSARIO CASTELLANOS: *Balún Canán*. Novela. N° 36 de
Letras Mexicanas. Emp. 298 pp. \$ 20.00.

J. y F. GALL: *El Filibusterismo*. Brev. 131. Emp. Ilustr.
Papel Biblia. 254 pp. \$ 14.00.

ALBERTO MONTERDE: *Calavera y Jueves Santo*. Cuentos.
N° 37 de Letras Mexicanas. 136 pp. \$ 13.00.

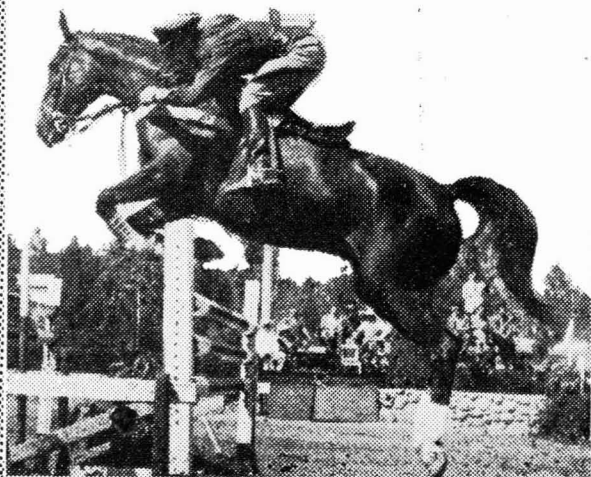
SOLOMÓN ADLER: *Economía China*. (De próxima apari-
ción. Un documento revelador del mundo contem-
poráneo.)

AZUCAR

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

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

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



Steele

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

**LA
MEJOR
DEL
MUNDO...**



Porque:

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

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

H. Steele y Cia., S.A.

DIV. EQUIPOS DE OFICINA Tel. 18-04-40
AV. JUÁREZ Y BALDERAS MEXICO 1, D. F.



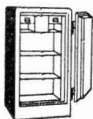
**CAJAS
FUERTES**

**Contra
ROBO
Contra
INCENDIO**
Steele

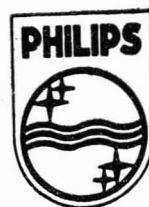
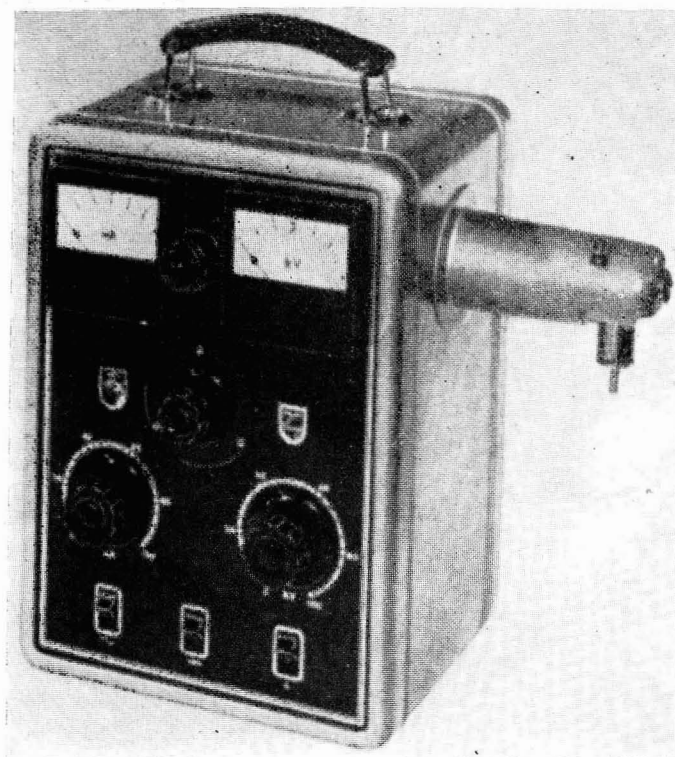
Más modernas y seguras porque reúnen más adelantos técnicos que ninguna otra, los que aumentan su seguridad en muy alto grado.

- Caja de una sola pieza.
- Ajuste hermético de la puerta a prueba de manipulaciones.
- Cerradura de combinación de doble seguro y muchas otras cualidades exclusivas.

Las Cajas Fuertes Steele en sus 3 tamaños protegen sus valores contra Robo e Incendio.



Visite nuestra sala de Exhibición o escriba pidiendo mayores detalles.



En la Histología, Anatomía Patológica, Botánica, Zoología, Zootecnia, Antropología, así como en la Metalografía, industrias textiles, del papel, etc., es muy útil el Microrradiógrafo de contacto, con el cual es posible conocer las estructuras internas de los cuerpos, debido a las diferencias en la capacidad de absorción de los Rayos X en las estructuras no homogéneas de los mismos. Se produce pues una distribución desigual de la radiación X que ha atravesado el objeto, es decir, una imagen radiológica que puede registrarse en una placa fotográfica. Si se desea radiografiar de esta forma objetos muy finos, que presentan leves diferencias en capacidad de absorción, deben utilizarse rayos-X blandos. Es necesario, además, emplear emulsiones fotográficas de grano muy fino como la espectroscópica tipo 649-0 de Eastman Kodak, o la Mikrat de Agfa, ya que los detalles muy diminutos del objeto (del orden de 1μ) sólo admiten un pequenísimo grado de borrosidad.

Para mayores informes sobre estos instrumentos, favor de dirigirse al
DEPARTAMENTO DE INSTRUMENTOS CIENTIFICOS E INDUSTRIALES

PHILIPS S. E. T.

Durango 167, 5º Piso

México 7, D. F.



REG. S.S.A. No. 45731 'A' P-1731/55 y no-1732/55

M-67

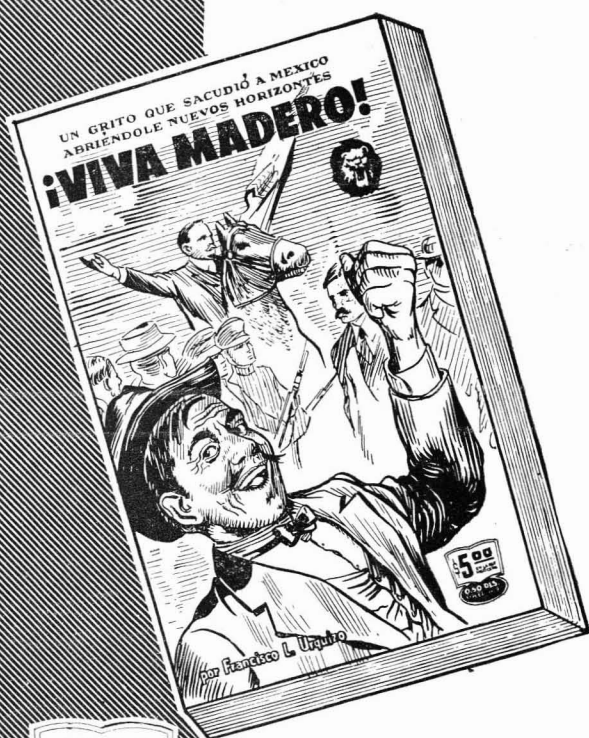


INDESTRUCTIBLE!

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

De venta en todas las Joyerías y Relojerías de Prestigio.

¡EL DRAMATISMO DE LA DECENA TRÁGICA!



¡Vibra intensamente en el POPULIBRO LA PRENSA “VIVA MADERO”!... ¡CONOZCA el efímero paso en el PODER de don FRANCISCO I. MADERO, que fuera un mártir de la Revolución Mexicana!...

¡Viva el dramatismo SOMBRIO y ESTRUJANTE de la DECENA TRAGICA, y toda la intensidad de esa era de ANGUSTIA Y TERROR, LEVA y HAMBRE!...

¡LEA el POPULIBRO LA PRENSA “VIVA MADERO”, escrita por el novelista del soldado, Gral. FRANCISCO L. URQUIZO!...

“VIVA MADERO”, se vende en TODAS PARTES y sólo cuesta \$ 5.00. ¡Cómprelo hoy mismo y CONOZCA como se inició la Revolución en su PATRIA!...

Es una publicación más de **LA PRENSA**



REVISTA BIMESTRAL CUADERNOS

DEL

CONGRESO POR LA LIBERTAD DE LA CULTURA

Núm. 27 — Noviembre-Diciembre de 1957

De tu primavera, mayo (poema)
Cosas y gentes

Los antiguos manuscritos
La tiranía sobre el espíritu
Ortega y el catolicismo español
El "octubre" soviético: ficciones
y realidades

Milovan Djillas: el rebelde y el preso

Conversación con Stravinsky
Huayna Cápac, gran constructor de Quito

Ricardo Rojas, adalid de América

Los jóvenes novelistas españoles: Rafael Sánchez Ferlosio

Elecciones libres en Venezuela?
Recuperación democrática en Argentina

La conferencia de Oxford sobre los problemas de la U.R.S.S.

Impresiones de Centroamérica
Elemento y unidad en la pintura de Luis Fernández

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ
SALVADOR DE MADARIAGA
ALFONSO REYES
MILOVAN DJILLAS
BORIS SOVARIN

JERÓNIMO MALLO

MORGAN PHILLIPS
ROBERT CRAFT

J. CABRERA ANDRADE

FERNANDO DíEZ DE MEDINA

MAURICE EDGAR COINDREAU
CARLOS P. CARRANZA

J. M. MACHIN

LEO VALIANI
VÍCTOR ALBA

RAMÓN XURIGUERA

Notas culturales — Libros — Bellas Artes

LA MAS ALTA EXPRESION DEL PENSAMIENTO
LIBRE EN CASTELLANO

DE VENTA EN LAS BUENAS LIBRERIAS

\$ 4.50 ejemplar

Pedidos y suscripciones:

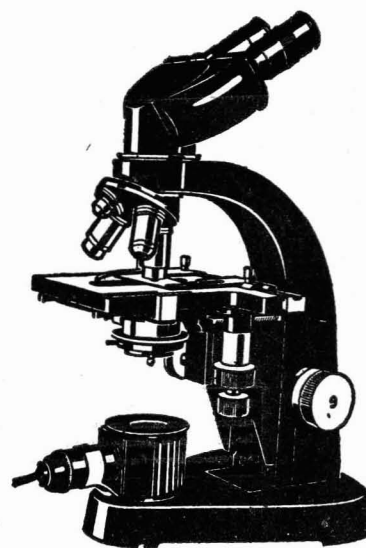
LIBRERIA ARIEL, S. A.

Donceles 91, Tel. 13-38-26. México 1, D. F.



MICROSCOPIOS
MICROTOMOS
MICRO-PROYECTORES
POLARIMETROS
etc., etc.

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



MICROSCOPIO BINOCULAR
LEITZ LABORLUX III

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

REPRESENTANTES EXCLUSIVOS:

COMERCIAL ULTRAMAR, S. A.

En su nuevo domicilio:

Durango 325

Apartado 21346

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

México, D. F.

Empiece a formar
desde hoy
el
Patrimonio de su Carrera



Abra su Cuenta de Ahorros,
para mejor administrar su di-
nero que le permitirá termi-
nar su Carrera y le ayudará
al principiar su profesión.



RECIBIMOS DEPOSITOS
DESDE UN PESO

ESTAMOS A SUS ORDENES EN TODA LA REPUBLICA

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

— 73 Años al Servicio de México —

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

¿DESEA SUSCRIBIRSE A ESTA REVISTA?

Llene este cupón. Por un año (doce números),
\$ 20.00 (veinte pesos). Para el extranjero:
Dlrs. 4.00

REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

Administración.

Tacuba 5, Palacio de Minería.

México 1, D. F.

Agradeceré a ustedes inscribirme como sus-
criptor a esa Revista por ... año(s) para lo cual
acompañó giro postal ☐ cheque ☐ por \$

Nombre

Domicilio

Colonia

Ciudad

País

Todo envío de fondos debe hacerse a nombre
de: REVISTA UNIVERSIDAD DE MEXICO.

LA INVITACION ES MIA...

Dice el Dr. ATL, filósofo, escritor, excelso ensajista mexicano, reconocido por la crítica como uno de los más grandes pintores del Siglo XX y cuya fama ha repercutido en Europa y el mundo entero.

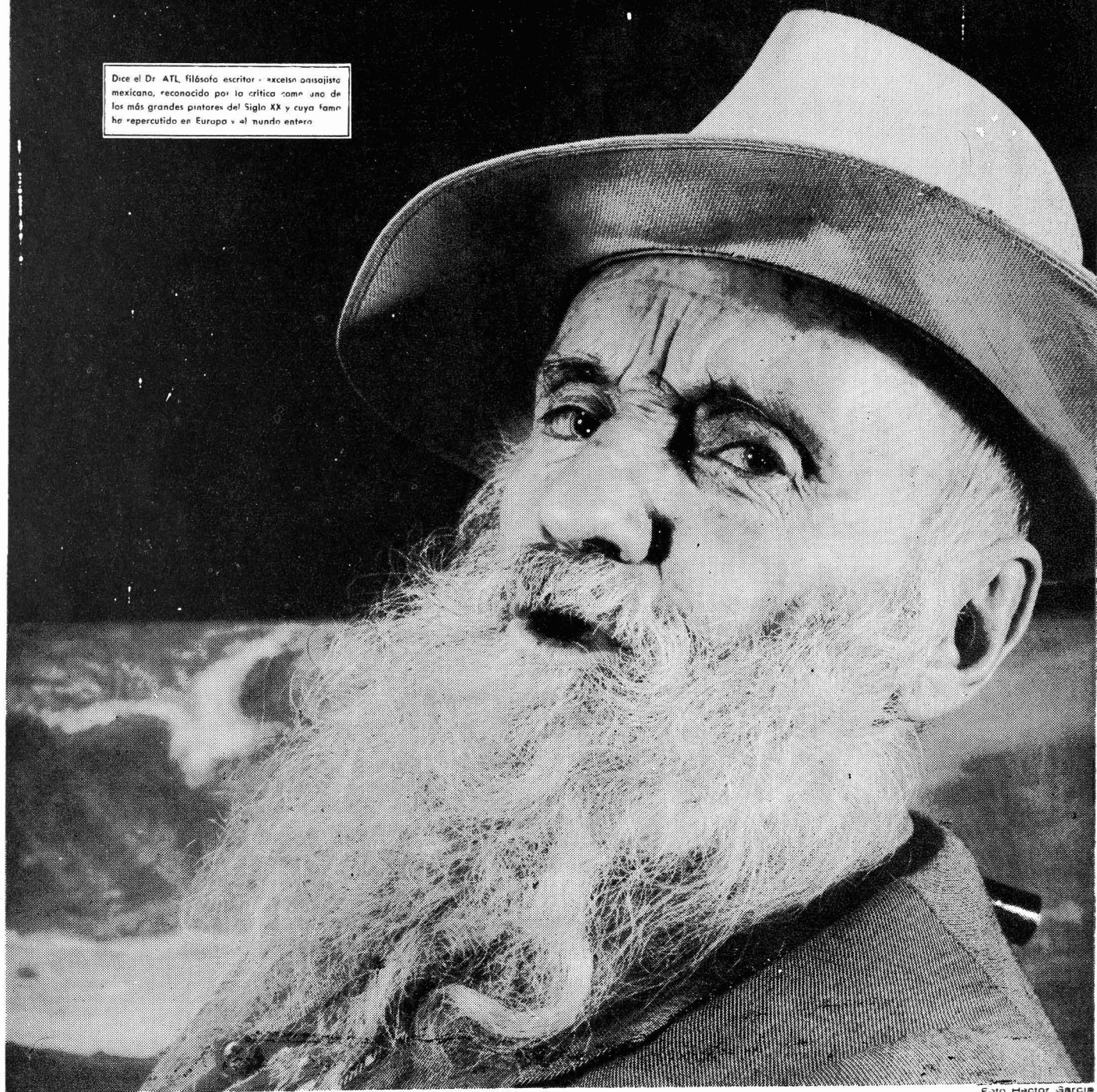


Foto Hector Garcia

... los valiosos premios
que suman.

MAS DE MEDIO MILLON DE PESOS

(en bonos del Ahorro Nacional)

LOS DARA NOVEDADES

EL MEJOR DIARIO DE MEXICO

a sus suscriptores
con el siguiente reparto:

- 1er Premio \$ 220,000.00 (\$ 100,000.00 de inmediato y \$ 1,000.00 mensuales durante 10 años)
- 2o Premio \$ 110,000.00 (\$ 50,000.00 de inmediato y \$ 500.00 mensuales durante 10 años)
- 20 Premios de \$ 5,000.00 cada uno
- 45 Premios de \$ 1,000.00 cada uno en sorteos especiales diarios hasta el 31 de diciembre
- 25 Finísimos relojes de oro ("2 Omega y 23 Tissot"; 12 para hombre y 13 para dama).

Retorte y envíe este cupón
\$100.00 POR 6 MESES

NOVEDADES - BUENAVISTA 23 D. APODO POSTAL 128 BIS MEXICO D.F.
Deseo suscribirme a "Novedades" por 6 meses Adjunto \$ 100.00 (Cien Pesos) en cheque, giro postal o giro telegráfico con derecho a participar en el 29o. sorteo de "Novedades"

Nombre _____
Dirección _____
Ciudad _____ Estado _____

(FAVOR DE LLENAR CLARAMENTE ESTOS DATOS CON LETRA DE MOLDE)

¿ES USTED NUEVO SUSCRIPTOR? SI ☐ NO ☐

SUSCRIBASE AHORA MISMO A NOVEDADES PARA PARTICIPAR EN LOS SORTEOS DE \$ 1,000.00 DIARIOS.

Pervigilio de Venus*

Versión de Amparo Gaos y Rubén Bonifaz Nuño

¡A ME mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]
Primavera nueva, en cantos, donde nace el mundo,¹
donde amores se conciertan, se maridan aves,
y su crin el bosque suelta entre fecundas lluvias.
Mañana la que une amores,² entre arbóreas sombras
trenzará chozas verdeantes con ramas de mirto;³
mañana juzgará Dione,⁴ puesta en trono altivo

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

El mar con sangre divina y un copo de espuma,
entre cerúleos tropeles y corceles bípodos,⁵
sobre las marinas aguas hizo undosa a Dione.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

Ella pintó el año púrpura con gemas floridas,
y con el Favonio soplo, en las yemas hinchadas
crecientes capullos urge. Del claro rocío
que dejó nocturna brisa, las aguas esparce.
Y brillan temblantes lágrimas con peso caduco:
la gota cadente en su orbe parvo sostiene su ruina.
Mirad: el pudor revelan de la flor, sus púrpuras;
el licor que estrellas riegan en serenas noches
al alba suelta pimpollos del húmedo peplo.
Ella ordenó que se casen al alba vírgenes rosas:
hechas con sangre de Cipris y de Amor con besos
y con gemas y con llamas y solares púrpuras;
mañana el pudor, oculto bajo el ígneo velo,
destinadas a un marido solo, dejarán sin pena.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

Mandó ir la Diosa a las Ninfas al bosque de mirtos:
va con doncellas el Niño,⁶ con todo, increíble
es que Amor se entregue al ocio, si empuña las flechas.
Id, Ninfas; dejó las armas; Amor está ocioso.
Ir, se le mandó, desnudo; también ir inerme;
que ni con arco ni flechas ni con fuego dañe.
Con todo, Ninfas, guardaos: hermoso es Cupido:
igual, siendo Amor desnudo, queda en armas todo.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

“Vírgenes como tú púdicas, nos manda a ti Venus:
una cosa te rogamos: vete, Virgen Delia,⁷
porque al bosque no ensangrienten estragos ferinos.
Ella quisiera rogarte, si cede la Púdica;
ella quisiera que vengas, si place a la Virgen.
Entonces, reunidos coros tres noches festivas
en tropel contemplarías correr por tus sotos,
entre floridas guirnalda y chozas de mirtos.
No faltan Ceres ni Baco ni el dios de los vates.
Ha de ocuparse la noche, y velarse con cánticos:
¡gobierne las selvas Dione! ¡Retírate, Delia!”

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

La Diosa mandó que en flores de Hibla⁸ su corte estuviera:
ella, presidiendo, juzga: la asisten las Gracias.⁹
¡Despliega tus flores, Hibla: cuanto el año críe!
¡Vístete de flores, Hibla: cuantas tiene el Etna!
Aquí estarán las doncellas de campos y montes,
las que en selvas, las que en bosques, las que en fuentes moran:
mandó que asistieran todas la Madre del Niño Alado;
desconfiar mandó a las niñas de Amor, aun desnudo.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

.....
y verdeantes sombras lleva sobre flores nuevas!
.....
Ha de celebrar mañana sus nupcias el Eter.

Para hacer el Padre el año todo con nubes vernaes,
fue en fecunda lluvia el seno de propicia cónyuge,
en donde, unido al gran cuerpo, nutre las criaturas.
Ella —Madre— carne y mente con ocultas fuerzas
y espíritu penetrante rige interiormente.
Por el cielo, por las tierras, por el mar sumiso,
abrió un camino regado con vitales gérmenes
y ordenó aprender al mundo del nacer las vías.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

Ella los Troyanos vástagos convirtió en Latinos;¹⁰
ella a la joven Lavinia dio por esposa a su hijo,
y luego, doncella púdica del templo dio a Marte;
ella las nupcias Romúleas y Sabinas hizo,
de donde Ramnos, Quirites y después —progenie
da Rómulo— a César creara, el sobrino y el tío.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

Fecunda el gozo los campos, siente el campo a Venus;
nació Amor, hijo de Dione, se dice, el campo.
Ella allí, al parir el campo, lo tomó en su seno,
y lo crió con delicados ósculos de flores.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

Ved que bajo las retamas tiende los flancos el toro;
seguro quien se mantiene en conyugal alianza.
Con maridos, a la sombra, ved balantes greyes.
Y aves canoras no callan: lo mandó la Diosa.
Con voz ronca, estanques turban los cisnes locuaces.
Canta a la sombra de un álamo la esposa Terea:
juzgaras que dice amores con su voz de música,
no que, a causa del marido cruel, llora a su hermana.
Ella canta; callo. ¿Cuándo llegará mi primavera?
¿Cuándo haré cual golondrina, para dejar de callarme?
Callando perdí a mi Musa; Febo no me mira.
Así, cuando calló Amiclas,¹¹ la perdió el silencio.

¡Ame mañana quien nunca amó, y el que haya amado ame
[mañana!]

* Poema anónimo, escrito probablemente en el siglo II de nuestra era. Atribuido a Annio Floro. Esta versión está incluida en la *Antología de la poesía latina*, que aparecerá próximamente como volumen inicial de la colección “Nuestros Clásicos”.

NOTAS

1 Esa misma afirmación se encuentra en Virgilio (geórg. II, v. 336) y en los filósofos estoicos.

2 Venus, diosa del amor, nació no lejos de Citera (o Chipre) de la espuma del mar fecundada por la sangre de Urano, mutilado por Cronos.

3 El mirto era una planta consagrada a Venus.

4 Dione, que en la *Iliada* es el nombre de la titánide madre de Venus, es, según la tradición latina, un sobrenombre de la propia Venus.

5 Los caballos de Neptuno tenían en la parte anterior forma de caballo, y en la posterior de pez.

6 Cupido (Eros, el Amor), hijo de Venus, Júpiter, tratando de evitar los males que causaría, lo desterró del Olimpo, y por ello fue criado por los moradores de la isla de Chipre.

7 Diana, diosa de la castidad, se opone por su naturaleza misma a Venus.

8 En Sicilia hubo tres ciudades llamadas Hibla, de las cuales la situada en la pendiente sur del Etna, llamada hoy Paterno, es a la que se refiere el poema.

9 Venus iba siempre acompañada por las Ninfas y las Gracias; además solían estar con ella la Persuasión y Mercurio.

10 Venus, madre de Eneas, protegió a los troyanos en su viaje hasta Italia, y luego a sus descendientes los romanos.

11 Hubo dos Amiclas, una en el valle del Eurotas, en el Peloponeso, y otra en el Lacio, cerca de Terracina; no se sabe a cuál de las dos se refiere ese proverbio latino, basado en el hecho de que esa ciudad fue sorprendida y destruida a causa de que, por haberse dado repetidamente la alarma en falso, se había prohibido avisar la llegada del enemigo.

ZAPATOS PARA TODA LA VIDA

Por Guadalupe DUEÑAS

Dibujo de Alberto GIRONELLA

CUANDO QUEBRÓ "La Parisiense" mi padre tuvo que realizar rápidamente su mercadería de productos de belleza y almacenar lo que no fue liquidado.

Dos amplias piezas de la casa quedaron atestadas como un granero de mazorcas. Los más finos cosméticos importados: perfumes, jabones y una serie de frascos que contenían secretas alquimias, formaron la fauna que invadió con su aroma dos manzanas a la redonda y los años de mi adolescencia; además, acompañaron con sus efluvios el nacimiento pertinaz de mis siete hermanas, una cada año.

Esta quiebra tan lamentable para mi padre fue la única compensación de mi juventud desolada.

Pude usar un perfume para cada día de la semana. Sí, el lunes olía a *Heliotropo*, el martes olía a *Rumor*, y el siguiente a *Escándalo*, y después a *Arpegio*, *Hora Intima*, *Intermezzo*, y, el domingo a *Le Nuit Bleue*. Cada amanecer escogía de aquel jardín fantástico una flor diferente. Era tener el arco iris al alcance de la mano. De colonias y esencias estuve penetrada y no creo en un elixir con el que no me haya saturado. Costosísimas cremas para las arrugas me recorrieron del tobillo al muslo donde generosamente las extendí logrando una suavidad que todavía me dura. Cuando le tocaba su turno al polvo, me daba baños completos hasta tomar la apariencia de un fantasma, ya vestida, bastaba un movimiento para que de mí lloviera tamo como de un costal de trigo.

Pero este huerto de magia aminoró muchas de mis amarguras. Largas horas pasé contemplando las ánforas blindadas. Absorta ante los ostentosos envases coronados por diademas o por exóticas cabezas de africanas con sus collares de piedras.

Los había con tapones esmerilados mayores que las botellas, otros remataban en prismas o en forma de lágrima, y había uno fascinante incrustado de rubíes y diminutos tréboles de plata, su interior de ópalo derretido tenía burbujas atigradas.

¡Aguas llenas de crepúsculo! ¡Frascos que degollaron sus gargantas frente a mis ojos ávidos! ¡Paisajes que viví a través de sus entrañas! ¡Botellas que imaginé un desfile de niñas ricas en traje de gala!

Había esencias que huían inexplicablemente en hemorragia invisible aunque las manos no tocaran los frascos. Esencias que se iban como se va la vida. Los pomos con sus cerraduras intactas en unas cuantas semanas mostraban sus urnas vacías y la sensación de su ausencia empañaba mi gozo enfrentándome al terror de su fuga.

Era famoso "nuestro olor" por toda la colonia. Y aunque esta popularidad molestara a los de casa, a mí, me enorgullecía.

En el internado fui un personaje. Excité la envidia de mis compañeras. No cabían de asombro cuando comprobaron que usaba cuatro jabones distintos para mi aseo en el baño; el de Hiel de Toro para el cabello, Heno de Pravia del cuello a la

cintura, legítima Lavanda de la cintura a los tobillos (porque los pies nunca me los enjabonaba), y por último, el de Ross color de caramelo para mi cara y mis manitas. Llegué al colmo cuando como una excéntrica millonaria les enseñaba las lociones que me cubrían cada día de la semana y me entusiasmaba deslumbrarlas regalándoles con profusión muestras pequeñas de perfumes costosos, tanto, que hasta logré olvidar mis medias de popotillo que parecían remendadas con soldadura autógena. Cuando alguna buena chica me decía llena de admiración: "¡Debes ser muy rica!", escondía mis zapatos sin medias suelas comprobando la frescura del mosaico para contestarle en la forma más despreocupada: "Algo, algo..." Ahora, que había niñas malas que amargaron la posesión de mi tesoro llamándome *La Urania* y haciendo conatos de vómito cuando mi estela implacable las azotaba o asegurando que les producía jaqueca mi persona.

Pero fuera de esos malos ratos fui dichosa con aquel bosque de fragancia que era todo mío como mis cabellos y mis lágrimas.

Afortunadamente mis padres no tomaron el menor interés por el destino de aquellos sobrantes. Si alguna vez regalaban a sus amistades un perfume tenía que soportar mi llanto y mi histeria, pues me creía despojada.

Nunca supieron la importancia que aquel paraíso de colores significó para mí, para mi espíritu abandonado a la sola emoción de aquella bodega encantada.

La verdadera tragedia de mi vida comienza cuando unos meses después, mi infatigable padre quiebra por su cuenta en su nuevo negocio de zapatería.

Otra vez las piezas quedaron atestadas. Esto hubiera sido soportable si no discurren separar los zapatos por números y calcular, exactamente, la cantidad de pares que todos los de casa deberíamos usar

mientras viviéramos. Así que, por ejemplo, si yo a los doce años calzaba del 19, a los veinte calzaría del 23 y, por lo tanto, tendría zapatos por toda la eternidad.

Colocaron los pares destinados a mi existencia en los ángulos de mi cuarto y aquellos ataúdes de recién nacido levantaron su escala hasta el cielo. Yo tenía tiempo durante la noche de contemplar la torre de grilletes que aprisionarían durante mi vida mis indefensos pies sentenciados.

Al abrir alguna caja, al azar, procurando que no se derrumbara la Babel, mi desconsuelo no tenía límite al descubrir unos choclos híbridos, de consistencia de hierro, que invariablemente en hombre parecían de mujer y en mujer se hubiese jurado que eran de hombre. Su color tornasol los acababa de hacer abominables. En otra caja descubrí unas botas que soñaron ser de cabritilla y eran de lona, casi calicot, con hileras de muelas a los lados en partes blancas y en partes con las caries de metal negro al descubierto, en donde se atoraban unas cintas kilométricas. No existía ni un solo par halagüeño; eran zapatos de tropa, para pies de forajido, con cascos de hierro como criptas.

Envidié a los tarahumaras y a los niños descalzos y soñé absurdamente que un camión me triturara para que mi papá fuera la única víctima de sus zapatos. Mi consuelo era que los pies no me crecían y procuraba andar muy quedo para no destruir nunca mis mocasines rojos.

Acabar con el calzado de puntas amarillas, con los guaraches de mula, con aquellos botines que tienen chiquiadores en los tobillos, arrancar de las sandalias los moños de seda y quitarles lo sinuoso con baños de agua sucia, mutilar tentáculos de chancletas y escarpines y a todo trance no dejar zapatos, ni siquiera un cacle en donde enjaularan mis piecitos fue la idea fija, perturbadora, alucinante que dominó mis días; la obsesión que convierte en martirio las horas y los minutos.

Para conseguirlo discurrí pertrecharme de herramientas: tijeras, navajas, una lija, piedra pómez y buenas alcajatas. La mano del molcajete pasó a ser cosa mía, y también el raspador de coco que sirvió de maravilla.



Evité dormir para caminar calzada a cuatro patas por los pasillos y el corralón empedrado. Empecé a estrenar dos veces por semana. Mis amigas tuvieron regalo el santo y el cumpleaños. Calcé a los limosneros del barrio. Con frecuencia dejaba algún zapato en las visitas, pero esto no dio resultado; las familias devolvían el huerfanito y me ocasionaban regaños y castigos. Fue mejor olvidar pares flamantes, escogido el número adecuado, a los niños de la casa.

A las zapatillas respunteadas les tomé tal saña que muchas fallecieron bajo las ruedas del tranvía. Fue también un buen sistema recolectar bolas de chicle de todos los pupitres. Son infalibles contra el raso y el glase.

Pero el afán es agotante. A veces camino diez y más kilómetros persiguiendo con mi tirria la dureza de estos cueros

embujados que no sufren ni se alteran, soportan inmutables mis ampollas y mis pataleos. He inventado pasos que doblan el desgaste; pero estoy muriendo. Sus lengüetas asesinas me atormentan y las suelas se incendian con mi calentura. No hay manera de acabar con esta plaga. Inauguro seis grilletos cada día y apenas unas cuantas filas desaparecen. El blanco cajerío se aprieta malicioso mientras agonizo.

Es muy duro rasparlos con lija; muy difícil que se rompan dando saltos. Las uñas se quiebran y me sangran los diez dedos en esta lucha infortunada. A una legua de distancia el olor de la banqueta me denuncia, no es que sude, lo que pasa es que metida en estos cepos cualquiera se deshidrata. Los modelos cada instante son más viejos, me avergüenzan. Hacen falta siete vidas para usarlos. No se acaban...

que se posee y no se busca; hoy que se confiesan tantos desalientos aun antes de entrar en la lisa. Ser poeta era por entonces —además de labrar los versos en mármol, en oro y en marfil—, sentirse valiente y superior a todas las bajas ambiciones.

En aquella secretaría particular de don Justo Sierra, bajo la dulzura epigramática de Luis G. Urbina, saltaba el ingenio —fuego fatuo— de mesa en mesa. Todos, en resumidas cuentas, se querían como hermanos a la postre bien avenidos. Cada uno —Urbina, López, Argüelles Bringas, de la Parra, Elizondo— admiraba al otro sin esfuerzo, en lo suyo y sin exigirle que diera espaldas a su propia naturaleza. Se ganaba poco, se necesitaba poco. La vocación poética (no saben lo que se pierden quienes simplemente la simulan) contribuía todo el oro de ensueños románticos que hacía falta para ir venciendo la jornada en una bohemia feliz. Dichosos tiempos. Todo se transfiguraba tras el velo ardiente de la poesía.

Quienes conocieron aquellas horas, sentirán cómo resucitan, en los versos de Rafael, el México todavía sin rascacielos, donde siempre era dable echar un vistazo a los horizontes, a las nubes, a la luna y a las estrellas; el Zócalo, siempre algo apretujado y nervioso, aunque con tanto espacio a la vista; Plateros, sus carruajes y sus vespertinas “bolas de alcanfor”; la Alameda y sus crepúsculos de esplendor veneciano; el Bosque y sus barbas de heno, todavía un poco silvestre; los Toros atronados, Lagartijillo “el de quietos pies”, el mechón de Silveti; las cortesanas demasiado vestidas como los figurines de *El Mundo Ilustrado*; las floristas callejeras; hasta “la matona” de don Porfirio que decía *El Hijo del Ahuizote*... y, al fin, “el coñac de Chapultepec” (para quien lo entienda). En otro plano, las heroicas imágenes; las caras de bronce, los indios, criollos y mestizos que llenan nuestros fastos históricos; los girones del paisaje nativo; las ciudades de la provincia envueltas en la nube de su leyenda; la Malinche, Sor Juana, Hidalgo y Morelos, Juárez y Maximiliano; cuadros que acaso hubiera firmado Darío —Darío el maestro sumo de Rafael, como también, a través de Darío, alcanzó a serlo Victor Hugo. Y un latido erótico de uno a otro cabo del desfile. Por suerte las notas “saturales” se quedaron allá en las modas de los comienzos, y triunfó esa generosa música de cristiano pagano que agradece al sol y a la noche, al cielo y a la tierra, todo lo que han querido darnos. Dichosa edad, poetas y amigos inolvidables.

Rafael, buen hacedor de frases, solía decir que la poesía de Roberto Argüelles Bringas era el sudor de cabrío de su virilidad. Roberto, junto a él, resultaba duro, enigmático, austero. Su probidad estética le hacía recitar mal, y como opacándolos de propósito, sus propios versos, para no adornarlos con encantos postizos. Pero un día Rafael, ausente, le encargó que leyera, ante el Ateneo de la Juventud, *La Bestia de Oro*; y no fue poca sorpresa oír a Roberto recitar como un órgano, prestando al poema del amigo toda la armonía y el resuello que nunca se consentía para sí mismo. Destaco este rasgo como me acude, como otra pincelada de época, y para de una vez encerrar en la misma orla a los Dióscuros de nuestro crepúsculo modernista.

México, octubre de 1956

EN EL CREPUSCULO (A LOS HIJOS DE RAFAEL LOPEZ) MODERNISTA

Por Alfonso REYES



Rafael López en 1911

Y A ERA TIEMPO de recoger cuidadosamente los versos de este buen poeta, y yo felicito al gobierno de Guanajuato por haber proporcionado a ustedes la ayuda indispensable. * Tal vez, para mi gusto, exigiría yo de la piedad filial otros esfuerzos complementarios, como son el establecer poco a poco la cronología de la obra poética, el recoger otros poemas (por ejemplo, algunos que aún figuraban en el libro *Con los ojos abiertos*, aunque el autor los haya excluido de su última selección), el juntar también en lo posible todos los artículos, crónicas y reseñas hasta hoy dispersos en las revistas y que interesan a los anales de nuestra vida literaria.

Sé que este volumen estaba destinado a aparecer en ocasión de la Feria del Libro, y creo que, dentro del plazo apremiante, no se podía hacer más ni mejor. El volumen, tal como hoy se publicará, posee ya un valor permanente. Por mi parte, no pude leerlo con objetividad crítica. El oficio es cada vez parte más íntima de mi vida, y ya no acierto a distinguir claramente lo uno de lo otro. La emoción me perturbaba a cada página. Se me echó encima el recuerdo de mis no cumplidos veinte años, mi llegada a la Preparatoria, mi juventud, los últimos días del Modernismo, la pléyade que representó la transición entre la *Revista Moderna* (don Chucho Valenzuela, Nervo, Tablada, Urueta) y el grupo juvenil de *Savia Moderna*, donde daba yo mis primeros pasos. Por eso no he querido ofrecer a ustedes nada que aspire a la condición de un juicio o dictamen (¡horror!), sino una sencilla charla para dar salida a mis evocaciones.

En todo caso, el que ustedes me hayan permitido ojear los originales antes de enviarlos a la imprenta ha sido para mí un privilegio que les agradezco muy de veras: aunque he tratado de Rafael López en varios lugares, siempre tuve la impresión de que me había yo quedado en deuda con su memoria, y esta impresión se confirma ahora en la deliciosa relectura, pues declaro que cada vez hallo esta poesía más viva y perdurable.

* El proyecto no se ha realizado aún en octubre de 1957.

¡Qué alegría artística, por dondequiera que pellizque las páginas! ¡Qué resuelta voluntad de hacer bien las cosas! ¡Qué garbo en las frases! ¡Qué vigor monumental! ¡Qué sentido de la unidad poemática! ¡Qué alma en constante vibración de esperanza! ¡Qué mexicanidad espontánea y no traída por los cabellos, tan por encima de los pobres recursos del costumbrismo y tan bien trabada en las preocupaciones universales! ¡Cuánto amor, cuánta luz, fiesta de palabras, cosecha de versos inolvidables, estatuario encanto parnasiano y, a la vez, honda respiración nacional! La musa de Rafael López no se avergonzaba de ser patriótica, hasta un tanto ingenua y oratoria a ratos, ni temía dejarse llevar un poco por la inercia “modernista” (demos a las cosas su nombre, sin intención aviesa), segura de salir adelante con ese firme tranco que la llevaba como por declive natural hasta el término feliz de cada poema. Aquí no hay derrota, no hay dejación ante los desafíos cotidianos. Gran lección, hoy que se intentan tantos artificios para atrapar la voz auténtica, la que se da y no se pide, la

EL ESPEJO COMO IMAGEN Y TEMA EN LA POESIA DE

OCTAVIO PAZ

Por John M. FEIN

UNA DE LAS PRINCIPALES RAZONES a las que debe su éxito la poesía de Octavio Paz consiste en que puede ser significativa sin ser inaccesible, y en que puede ser altamente refinada en cuanto a la forma sin carecer de sentido.¹ Es axiomático que el poeta del siglo xx, cualquiera sea el lenguaje que use para manifestarse, debe expresar sus sentimientos y reacciones personales y, aun cuando hable de absolutos e infinitos, debe mantener una estrecha relación entre sus opiniones y sus propias experiencias. Ha exigido proporcionalmente cada vez más de los lectores, por consiguiente, y, tanto en México como en Estados Unidos, ha convertido la lectura de la poesía de vanguardia en una exasperante tarea durante el último cuarto de siglo. El lector nunca sabe qué ropaje intelectual deberá meter en la maleta para sus viajes estéticos. Pero los años recientes han presenciado un retorno a la cordura en materia de poesía, no sólo por parte de determinados poetas que escriben comprensiblemente, sino también por parte de un perceptible movimiento literario. En cuanto a muchos poetas, esto significa la habilidad de combinar lo personal y lo universal, lo particular y lo general, y de contrabalancear tanto la técnica como la elección del asunto.

Que la nueva poesía sea accesible no quiere decir, sin embargo, que sea fácil: muchos de sus aspectos permanecen todavía oscuros. Aunque raras veces hay en la obra de un poeta una explicación que aclare todo, existen con frecuencia ideas claves que pueden servir de ayuda. Nos ocuparemos ahora de una de ellas: el recurso del espejo. Nos proponemos observar cómo lo ha utilizado el poeta, ya sea en cuanto imagen, ya sea en cuanto tema, y deducir de ello conclusiones que puedan aplicarse a la obra total de Octavio Paz, especialmente en lo que atañe a su concepto de la realidad y a su reacción ante ella.

Dos motivos principales nos han llevado a elegir el espejo como punto de partida, en lugar de tomar otras abstracciones de las cuales el poeta trata también. El primero es el hecho de que se refiere al espejo con mucha más frecuencia e intensidad que a ninguna de las demás, particularmente en *Libertad bajo palabra*, donde aparece en la introducción, en la última parte del poema final y repetidamente en las páginas intermedias, con una extensión tal que la impresión inmediata del lector es la de que constituye una obsesión o, al menos, una fijación de Paz. La importancia que tiene para el poeta está indicada también por su insistente aparición en artículos y en la poesía que siguió a *Libertad bajo palabra*.² El segundo motivo consiste en que Paz ha dado al problema de la realidad un lugar dominante en su obra, y el espejo, tal como la tradición nos haría esperar, conviene idealmente para la exploración de este asunto.

Ni en sus libros de poesía anteriores a *A la orilla del mundo* ni en su último volumen de poemas (1954) el espejo aparece significativamente. Los poemas que más nos importan aquí, por lo tanto, son aquellos de *A la orilla del mundo* y de *Libertad bajo palabra*. De hecho, el primero sólo contiene un número limitado de referencias al espejo y, de éstas, la mayoría se aplica a descripciones u objetos que no tienen relación directa o estrecha con la vida interior del poeta; en tales casos, el espejo, si se le menciona —está sugerido con más frecuencia que manifestado—, tiende a ser una breve imagen engolfada en el desfile de otras imágenes y de otros asuntos que la siguen en apretada sucesión. Es lo que ocurre en "Palabra":

*Palabra, voz exacta
y sin embargo equívoca;
oscura y luminosa;
herida y fuente; espejo;
espejo y resplandor;
resplandor y puñal,
vivo puñal amado,
ya no puñal, sí mano suave: fruto*
(O, 9).³

Sea como fuere, vislumbrado brevemente o no, el espejo de *A la orilla del mundo* está siempre subordinado a la descripción de alguna otra cosa; es un elemento secundario del poema, un instrumento incidental de reconstrucción poética aplicado a algo que está más allá de los límites de la vida emocional del autor. Podríamos decir que el breve espacio

que ocupa en el libro anuncia sólo un concepto más amplio al cual Paz habría de llegar posteriormente.⁴

Examinando los casos donde se lo emplea como imagen en *Libertad bajo palabra*, observamos que hay un denominador común que se destaca por encima de todos los demás: la visión del espejo como un objeto que sugiere ausencia de límites, un objeto que por definición no está sometido a las leyes habituales de la dimensión espacial. *Atrás mis uñas y mis dientes caídos en el pozo del espejo* (L, 15), por ejemplo, sugiere la irreparable pérdida. *Un olvido reciente y ya olvidado, espejo en un espejo* (L, 46) postula la repetición sin fin de dos espejos que se reflejan mutuamente. *Su propia soledad doblada: un desolado espejo negro* (L, 43) comunica la idea de soledad llevada a proporciones infinitas. Repetidamente la imagen del espejo envuelve el comienzo de una nueva dimensión, una dimensión ilimitada, una infinitud de espacio; su uso aquí podría llamarse una ventana abierta hacia lo infinito:

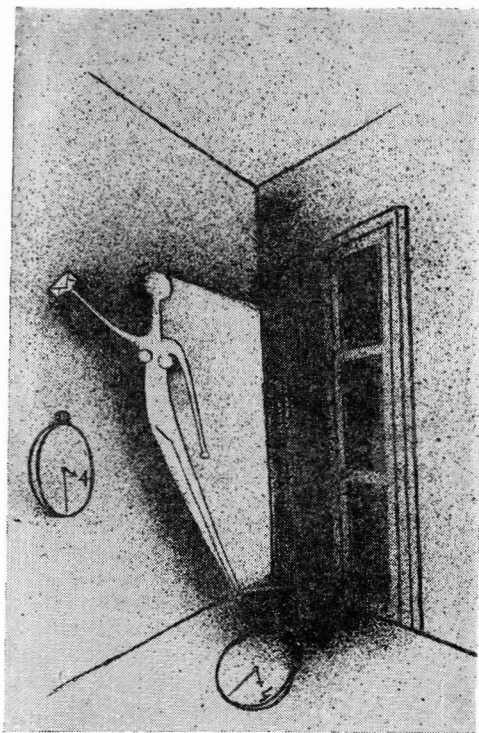
Insomnio, espejo sin respuesta (L, 43)
Anegado en mi sombra-espejo (L, 54)
*La conciencia, laberinto de espejos,
hipnótica mirada en sí misma abstraída*
(L, 92)
La noche nace en espejos de luto (L, 21)
*El silencio es un espejo negro
donde se ahogan todas las preguntas*
(L, 102)
*Adiós al espejo verídico,
donde dejé mi máscara
por descender al fondo del sinfín*
(L, 103)

*Mas a solas de pronto
un espejo, unos ojos, un silencio,
precipicios abrian, inflexibles* (L, 106)
*El mal sabor del mundo, el impenetrable,
abstracto abismo del espejo a solas*
(L, 123)

Estos pasajes sugieren también que sólo una mirada a través de la ventana abierta sobre una dimensión que carece de forma y de tiempo puede inquietar al sujeto. En algunos casos esta inquietud se convierte en emoción más extrema y



Los tres primeros dibujos de este artículo son de Rufino Tamayo e ilustran la edición en español de *Aguila o sol*; los restantes son de Bona, e ilustran la edición francesa; *Aigle ou Soleil?* París, 1957.



la imagen se usa para sugerir resentimiento, hostilidad y ferocidad. El temor al vacío que siente el poeta se expresa así en antagonismo hacia el objeto que lo representa. Paz desea “probar la soledad sin que el vinagre / haga torcer mi boca ni repita / mis muecas el espejo, ni el silencio / se erice con los dientes que rechinan” (L, 124); la noche está llena de “espejos que combaten” (L, 92); el mar naufraga a causa de su propio “voraz espejo” (L, 49). No es el reflejo concreto lo que se teme por destructivo, sino lo que éste hace para anular la visión de la identidad y de la existencia independiente del poeta. “El espejo que soy me deshabela” (L, 51). Puesto que lo que ve no le proporciona respuesta, sino que meramente repite una pregunta o una afirmación, la actitud de Paz es hostil. En dos casos, donde no se nombra al espejo, aunque está implicado, declara: “Lo que devoras te devora, / tu víctima también es tu verdugo” (L, 123); “Frente de mí yo mismo, devorado” (L, 50).

Si es cierto que la cualidad principal del espejo, tal como Paz lo ve, es la repetición infinita, es igualmente verdadero que esta repetición nunca se utiliza para glorificar la vanidad del sujeto. Nunca hay la más leve implicación de que el rostro en el espejo es un objeto de admiración. La persona que se mira en él, por el contrario, raramente ve lo que esperaríamos que viera, y lo que se refleja, lejos de ser una fuente de satisfacción o de placer, es la causa de variadas y adversas reacciones que van desde el tedio hasta la más profunda desesperación, pasando a través del rechazo. La falta de un rastro cualquiera de narcisismo en una poesía acosada continuamente por la presencia del espejo es en sí misma característica y aparta al poeta de otros escritores como Paul Valéry, narcisista intelectual, o de una reciente y popular compatriota de Paz, Guadalupe Amor, quien francamente admite el narcisismo en su afición por los espejos.⁵

Lo que la imagen del espejo sugiere continuamente aquí, entonces, es que se lo emplea como entrada a una dimensión de repetición infinita, a la cual el poeta asocia frecuentemente con el vacío sin fondo y que se relaciona con una reacción emocional de lucha y violencia. El espejo

como repetición, como mundo en sí, no es particularmente ilógico ni está muy alejado del dominio de la experiencia. Mucho menos clara hasta ahora es la reacción del poeta ante este concepto. El lector puede sentirse confundido cuando intenta determinar por qué el espejo perturba al poeta. La posible causa de la inquietud y de los sentimientos de violencia no se revela en el conjunto de imágenes. La más completa significación simbólica del espejo queda reservada para varios poemas —o partes considerables de poemas— donde aparece con valor de tema. No contradicen ni enmiendan las ideas que hemos señalado como características del espejo, sino que añaden implicaciones filosóficas, en particular las relativas a la visión que el poeta tiene de la realidad, demasiado extensas para que la imagen las resuma íntegramente.

Antes de analizar el tema del espejo deberíamos destacar el significado de otro con el cual se vincula, pues está en relación con el concepto de Paz acerca de la poesía. No se debe a capricho que “La poesía”, poema final de *A la orilla*, aparezca, revisado, como primer poema de *Libertad bajo palabra* y sea el único, en ambos libros, que el autor ha elegido para honrarlo con la repetición. Tanto en uno como en otro, se encuentra una preocupación predominante por la forma que los poemas van tomando en la mente del autor, quien nos ofrece la pintura de un hombre consciente siempre de las exigencias de su oficio mientras sufre las agonías de la creación. En parte concierne esto a los centros en torno a los cuales gira la forja de un lenguaje que expresará su personalidad y que parece considerarlo como un medio de revelación personal más que como un *medium* literario. De mayor importancia, quizá, es que considere a la poesía como fuente de orden y significación en un mundo desordenado. En la extensión en que logra encontrar las palabras para expresarse, así conforma una parte de vida y controla un segmento de existencia:

*El arte opera con la vida real como Dios
con el tiempo.
No sólo da unidad a la vida dispersa,
abandonada a su propio
fluir o a los estrechos cauces en que
el hombre la encierra;
también le “pone un hasta aquí” a esa
inagotable marea.⁶*

El gran respeto por la misión de la poesía ayuda a explicar la ausencia de narcisismo que consiste en la propia contemplación y que hemos señalado ya en el conjunto de imágenes. Del mismo modo que el poeta no está satisfecho con las apariencias del mundo tal como lo encuentra, del mismo modo rechaza por superficiales las apariencias primeras de su propia personalidad. Si la poesía debe ordenar la vida, deberá buscar qué implica el rostro en el espejo mejor que dar su descripción tal cual es. De hecho, la interpretación centrada en el yo del rostro en el espejo sería incompatible con el respeto del poeta por los designios de la poesía.

Es particularmente con referencia al tiempo —o mejor a la suspensión del tiempo— que se siente una transformación de la realidad. Esta experiencia es la que el poeta trata en “Arcos”, donde mira el proceso de la creación artística con ojo esquizofrénico identificándose con el río de su poesía. Este fluye, se divide

y se separa para encontrarse una vez más. Aunque el espejo no se menciona, está fuertemente aludido en el reflejo del propio poeta en el río de imágenes. La idea de una unión más o menos mística con la poesía, unión que suspende el tiempo, ayuda a aclarar los pasajes del poema:

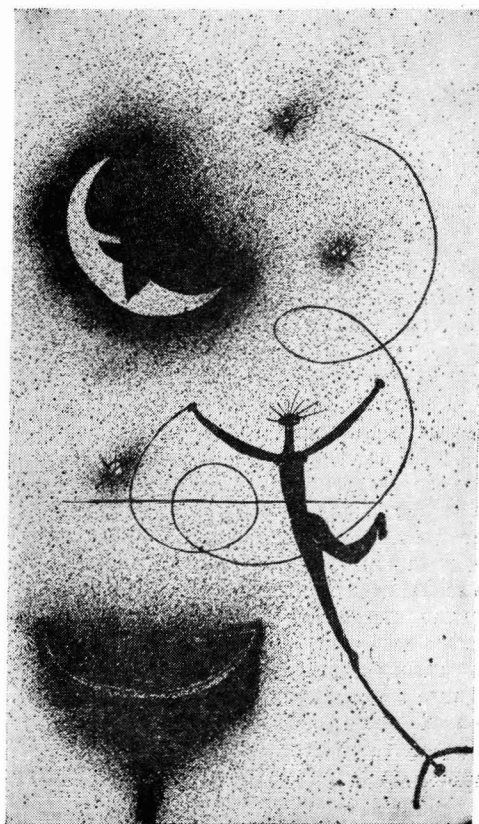
*¿Quién canta en las orillas del papel?
Inclinado, de pechos sobre el río
de imágenes, me veo, lento y solo,
de mí mismo alejarme: oh letras puras,
constelación de signos, incisiones
en la carne del tiempo, ¡oh escritura,
raya en el agua! (L, 60).*

La escritura misma puede ser tan efímera como una raya en el agua, pero el efecto que obtiene, “incisiones en la carne del tiempo”, coloca la experiencia fuera del alcance del tiempo. Esta inmovilización del tiempo, además, está envuelta en la paradoja (artificio que gusta obviamente a Paz) sugerida en “me veo, lento y solo, de mí mismo alejarme”, situación que sería imposible salvo en un mundo sin tiempo. Igual clase de magia se aplica al río, que también tiene características paradójicas (“que se desliza y no transcurre”) y que está en dos lugares a la vez, dejándose a sí mismo encontrarse a sí mismo, tal como el autor, en este y otros poemas, abandona su identidad para encontrarla, más a menudo, con ayuda del espejo:

*Voy entre verdores
enlazados, voy entre transparencias,
entre islas avanzo por el río,
por el río feliz que se desliza
y no transcurre, liso pensamiento.
Me alejo de mí mismo, me detengo
sin detenerme en una orilla y sigo,
río abajo, entre arcos de enlazadas
imágenes, el río pensativo.*

*Sigo, me espero allá, voy a mi encuentro,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos,
en la pulida piedra se demora,
y se desprende de sí mismo y sigue,
río abajo, al encuentro de sí mismo*

(L, 60-61).



El río del arte, entonces, no es un reflejo de la vida, sino una destilación:

El arte no es un reflejo de la vida. Tampoco es solamente una profundización de la vida, una visión más pura y limpia. Es algo más; limita el acontecer, extrae del fluir de la vida unos cuantos minutos palpitantes y los inmoviliza, sin matarlos.⁷

Esta misma impresión de la feliz suspensión del tiempo que el poeta siente cuando logra su propia expresión puede observarse también en "Delicia":

*... naces, poesía, delicia,
y danzas, invisible, frente al hombre.
El presidio del tiempo se deshace*
(O, 148-149).

La liberación del dominio del tiempo, que el autor continúa desarrollando en la estrofa que sigue, surge en las líneas finales como el tema principal del poema y define completamente la naturaleza de la "delicia".

La búsqueda del poeta no resulta siempre tan bien recompensada y las referencias a su obra no siempre reflejan la satisfacción en su misión, como puede verse en "La poesía" y en "Las palabras". Ocasionalmente encuentra que la poesía no es una recompensa sino un castigo, y sus sentimientos indican frustración, inseguridad y desilusión. Tal es el caso de "El sediento", donde la esperanzada búsqueda de la poesía termina en fracaso cuando el poeta encara la realidad. Esta es aquí de especial interés para nosotros porque toma la forma del espejo y connota las barreras de la propia personalidad del poeta, barrera que él siente debe romper para lograr sus designios:

*Por buscarme, Poesía,
en ti me busqué:
deshecha estrella de agua,
se anegó mi ser.
Por buscarte, Poesía,
en mí naufragué.*

*Después sólo te buscaba
por huir de mí:
¡espesura de reflejos
en que me perdí!
Mas luego de tanta vuelta
otra vez me vi:
el mismo rostro anegado
en la misma desnudez;
las mismas aguas de espejo
en las que no he de beber;
y en el borde del espejo
el mismo muerto de sed* (L, 73).

La sed es el deseo del poeta de perderse en la poesía (véase "Destino del poeta" para otra variación del tema de "Delicia"); el espejo es su esperanza de lograr —y el logro de su esperanza— su meta; la conclusión es una desamparada y objetiva vislumbre de sí mismo en el acto de la búsqueda.

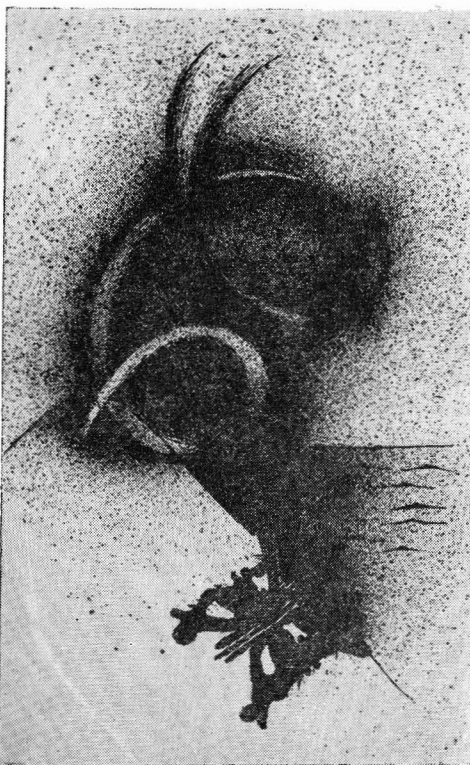
Es la conciencia de sí mismo en el acto de la creación la que une el tema de la poesía con el tema del espejo, aunque no siempre Paz los ha mezclado tan concretamente en "El sediento". Hay una relación significativa entre las dos sugerencias que acaso representan, no problemas separados, sino aspectos diferentes del mismo problema —quizá el único y gigantesco problema en el caso de Paz— que el poeta está llamado a resolver. Nuestro autor sabe probablemente en su estudio de la poesía de Quevedo el significado de esta cuestión para comprender su propia obra:

En los salmos y sonetos que forman las "Lágrimas de un Penitente", Quevedo expresa la certidumbre de que el poeta ya no es uno con sus creaciones: está mortalmente dividido. Entre la poesía y el poeta, entre Dios y el hombre, se opone algo muy sutil y muy poderoso: la conciencia, y lo que es más significativo: la conciencia de la conciencia, el narcisismo intelectual. Quevedo expresa este estado demoníaco en dos versos:

*las aguas del abismo
donde me enamoraba de mí mismo.*⁸

No es coincidencia que Paz utilice también el término "abismo" para referirse a la búsqueda de sí mismo y que sus comentarios aquí sean en esencia una exacta paráfrasis de "El sediento".

Continuando su estudio de la poesía de Quevedo, Paz destaca que éste es el primero de los poetas modernos que atribuye un contenido pecaminoso a la "con-



ciencia", no porque ella peque en imaginación, sino porque intenta sostenerse por sí misma, y completamente sola, para saciar su sed de absoluto.⁹ Aun cuando Paz puede no sentir el amargo y orgulloso placer en la "conciencia" que encuentra en Quevedo, su actitud participa de la misma soledad, del mismo pecado de aislamiento. Cuando declara "contemplo el combate que combato" (L, 13) o cuando se dirige a la poesía para decirle "Insiste vencedora, / porque tan sólo existo cuando existes" (L, 13) únicamente está sirviendo de testigo a la lucidez, casi insostenible en su claridad, de su sentido de conciencia. Tan verdadero en el caso de su tributo a la poesía, aquí también el espejo sirve de eslabón entre sus ideas:

Romperé los espejos, haré trizas mi imagen —que cada mañana rehace piadosamente mi cómplice, mi delator—. La soledad de la conciencia y la conciencia de la soledad, el día a pan y agua, la noche sin agua. Sequía, campo arrasado por un sol sin párpados, ojo atroz, oh conciencia, presente puro donde pasado y porvenir arden sin fulgor ni esperanza. Todo desemboca en esta eternidad que no desemboca (L, 8-9).

Cuando el poeta se enfrenta con su conciencia del mundo, cuando intenta ver objetivamente, termina por preguntarse dónde está la realidad. La naturaleza de la pregunta es tal que sólo puede responderse a ella con una paradoja. "Epitafio para un poeta" a primera vista es un mero juego de palabras, pero de hecho encierra un misterio más profundo:

*Quiso cantar, cantar
para olvidar
su vida verdadera de mentiras
y recordar
su mentirosa vida de verdades* (L, 82).

La clave para el misterio se encuentra en su artículo "Poesía de la soledad y poesía de comunión". Paz encuentra que Quevedo rechaza la salvación y niega la gracia de la poesía porque está absorbido en el mundo. "Nada me desengaña, / el mundo me ha hechizado" son líneas de Quevedo que sirven de introducción a *A la orilla del mundo*. Paz destaca que Quevedo rechaza la redención porque está absorbido en las apariencias:

Y es que no sólo la hermosura vacía del mundo lo sujeta (ni es ella a la que se abraza, en todos los sentidos y con todos los sentidos), sino su conciencia de sí.¹⁰

Esta afirmación recuerda los versos finales de "Insomnio":

*Insomnio, espejo sin respuesta,
páramo del desprecio,
pozo de sangre ardiente,
orgullosa conciencia ante sí misma* (L, 43)

No es asombroso, pues, dado el poder de la propia conciencia y de todo lo que implica, que la poesía de Paz esté frecuentemente caracterizada por la angustia, el ansia, el incumplimiento y ocasionales vislumbres de su propio paraíso. Significativamente usa Paz el espejo para explicar lo que el poeta representa en relación con la gracia de la poesía y con el dolor de la percepción:

*La poesía es inocencia, pero el poeta
no es inocente.
De allí su angustia. La poesía es una
gracia, un don,
pero también es una sed y un
padecimiento. La poesía
brota del dolor como el agua de la tierra.*

Con la
poesía el poeta recobra la inocencia,
recuerda el
Paraíso Perdido y come de la manzana
antigua. Pero,
¡qué duros páramos, qué desiertos, hay
que atravesar
para llegar a la fuente! Una fuente que
a veces es
sólo un espejo resplandeciente y cruel,
en el que el
poeta se contempla, sin saciarse, sin
hundirse,
reflejado por una luz impía. El poeta
es una conciencia:
la baudeleriana "conciencia del pecado",
la conciencia
de la embriaguez, la reflexión del
vértigo. La
conciencia de la existencia. Y de su
conciencia brota,
no la ceguera ni el abandono, sino una
más profunda
lucidez, que le permite contemplar y ser
contemplado,
ser el delirio y la conciencia del delirio.¹¹

Esto también ayuda a explicar lo que puede parecer, como las líneas siguientes, un caos de versos:

*Vuelvo el rostro: no soy sino la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,
el eco del silencio de mi grito* (L, 56).

La parte final de "Envío" expresa la misma idea con fría intensidad ("ardor helado") y subraya el efecto de un misterio metafísico. Paz trata este tema más completa y dramáticamente en "La calle":

*Todo está oscuro y sin salida,
y doy vueltas y vueltas en esquinas
que dan siempre a la calle
donde nadie me espera ni me sigue,
donde yo sigo a un hombre que tropieza
y se levanta y dice al verme: nadie*
(L, 110-111).

"Encuentro", en *Aguila o sol*, es una variante en prosa del mismo asunto.

Considerado en conexión con el dolor de la conciencia del poeta, el artificio del espejo adquiere connotaciones filosóficas: es el símbolo del conflicto entre su búsqueda general (la búsqueda de los absolutos) y su punto de vista subjetivo (el conocimiento de las propias limitaciones). Es también el punto de conflicto entre el respeto del poeta por la misión de la poesía en general y la falta de satisfacción por el camino que ha elegido para expresarse. Es como si Paz interrumpiera sus palabras escritas para verse reflejado en ellas. Básicamente, el espejo es la poesía de Paz y, al mismo tiempo, su reacción ante su poesía.

Esta reacción, que puede advertirse particularmente en los poemas que tienen por tema al espejo, es la fuente de la dimensión de la repetición sin fin y de la violencia que se asocia con ella, las cuales son inexplicables cuando las imágenes del espejo se ven solas. El espejo constituye un infinito donde, sólo a través de la presentación de una serie infinita de perspectivas, el poeta puede orientar su búsqueda de una última y objetiva visión de la realidad. Sin embargo, debe empezarla en sí mismo, puesto que es la única realidad que conoce. La violencia es un resultado de su frustración. No va más allá de sí mismo en su búsqueda: lo que ve invariablemente es una pintura del poeta que observa al poeta que observa un reflejo.

Algunos poemas de *Libertad bajo palabra* son especialmente significativos para un estudio de la visión del poeta. Son, con otros a los que nos hemos referido ya en las páginas precedentes, "El prisionero", "Insomnio", "El espejo", "Pregunta", "La caída", la parte sexta de "Crepúsculo de la ciudad", "Medianoche", "La calle" y la parte cuarta de "Cuarto de hotel". En cuatro de ellos se mencionan particularmente el espejo como fuente de la imagen reflejada; en otros está impli-



cado con fuerza. Lo que todos tienen en común, como punto de partida para el desarrollo del tema, es que el poeta utiliza un reflejo de sí mismo como medio de escudriñar el significado de la realidad.

Es interesante advertir que no en todos los casos el poeta emplea el espejo al comienzo del poema. Antes de la aparición real y del reconocimiento del reflejo hay una introducción que consta de unas cuantas palabras o de unos cuantos versos. Esta aproximación gradual a la idea dominante produce el efecto de acrecentar el choque y el drama de la confrontación cuando en realidad ocurre. El encuentro tiene lugar sin ninguna ruptura brusca en la asociación de ideas, de modo que el lector advierte de pronto, con la misma sorpresa que el poeta debe sentir, que otra identidad, quizá inesperada, ha aparecido. El pasaje de "Cuarto de hotel" es representativo de todos los poemas de que nos ocupamos por la forma fácil, casual y pasiva en que se desliza en la doble identidad:

*Rosa mi frente con sus manos frías
el río del pasado y sus memorias
huyen bajo mis párpados de piedra.
No se detiene nunca mi carrera
y yo, desde mí mismo, lo despido.
¿Huye de mí el pasado?
¿Huyo con él y aquel que lo despide
es una sombra que me finge, hueca?
Quizá no es él quien huye... (L, 118).*

Al comienzo sólo se nos dice que el poeta evoca memorias: una cadena de ellas a la que pasa revista mentalmente. En la segunda oración, el poeta establece una separación entre sí mismo y la procesión de recuerdos (una separación que es indispensable para lo que viene a continuación, pero que sugiere sólo su conciencia de que hay algo en él que no está empeñado activamente en el proceso evocativo). En la pregunta que sigue, la separación entre la memoria y el yo se agudiza y se vuelve más concreta, pero todavía no encierra una segunda personalidad. Sin embargo en la segunda interrogación —y la transición se suaviza aún más por el paralelismo de la forma—, un cambio sutil pero vital se ha efectuado: el poeta ha cambiado su punto de mira. En lugar de ver sus recuerdos desde el ventajoso punto de su conciencia, se ha identificado ahora con los recuerdos mismos, pero sin sumergir por completo su conciencia voluntaria, de modo que mira hacia atrás, a la persona que estaba contemplando el espectáculo. Lo que viene después es una duda perfectamente lógica y racional y un debate que toca a la real identidad del poeta: "Aquel que fui se queda en la ribera. / No me recuerda nunca, ni me busca". Luego, hemos sido llevados al problema sin darnos cuenta. El poeta ha comenzado con un conjunto de circunstancia perfectamente racional y normal y, sin que lo advirtiéramos, ha entrado en la región de lo abstracto, mundo confuso donde los conceptos habituales de realidad no siempre se aplican.

En este poema hemos observado que la visión que el poeta tiene de sí propio

se logra cuando se identifica con sus recuerdos y que ve una sombra que lo imita. En "La calle", el mismo cambio sutil de punto ventajoso se lleva a cabo con igual efecto: el poeta se ve como se había descrito un momento antes. En "El sediento", después de perderse en una selva de reflejos, el poeta vuelve a encontrarse: "y en el borde del espejo / el mismo muerto de sed". Este verso final del poema es particularmente interesante, porque significa que el poeta ha repetido en términos objetivos los mismos deseos que ha descrito el comienzo en otros muy subjetivos. En "Envío", el proceso que hemos advertido se invierte; en lugar de partir de la visión subjetiva de sí mismo a la visión objetiva, comienza con la segunda ("Alguien escribe en mí") y concluye con la vuelta a sí mismo ("y vuelve a ser yo mismo"). La impresión general, sin embargo, es idéntica: el poeta se ve como otra persona en su propia situación ("Con un ardor helado / contempla lo que escribo". En "Arcos" ("Sigo, me espero allá, / voy a mi encuentro"), la misma situación se repite, como también, aunque menos claramente en "La caída" ("El espejo que soy me deshabela"), y muy claramente en "La pregunta", "El espejo" y "El prisionero".

Lo que primero ve Paz, entonces, es una nueva dimensión de su personalidad —lo que podríamos llamar su yo inconsciente— que nos revela en el contraste entre la descripción subjetiva y la objetiva. Con excepción de "Insomnio" y de "Crepúsculo de la ciudad", todos los poemas de que nos ocupamos aquí devuelven la imagen del poeta en el acto de observar su imagen, dando así una inusitada profundidad de perspectiva.

Por supuesto, hay aquí una paradoja básica, en la que Paz no ha fracasado al desarrollar su efecto poético. Porque, ¿cómo es posible para el poeta ser al mismo tiempo observador y observado, víctima y verdugo, el que parte y la persona a la cual se dice adiós?

*Estoy con uno como yo,
que no me reconoce y me muestra mis
armas;
con uno que me abraza y me hiere
—y se dice mi hijo—;
con uno que huye con mi cuerpo;
con uno que me odia porque yo soy él
mismo (L, 45).*

"La caída" resume la paradoja del reflejo cuando el poeta escribe: "Frente de mí yo mismo, devorado" y "El espejo que soy me deshabela". Definiciones inusitadas de situaciones paradójicas se encuentran en la estrofa final de "Envío".

*Pero este juez también es víctima
y al condenarme, se condena:
no escribe a nadie, a nadie llama,
a sí mismo se escribe, en sí se clvida,
y se rescata, y vuelve a ser yo mismo...*
(L, 57).

y en "Crepúsculo de la ciudad":

*Vuelvo el rostro: no soy sino la estela
de mí mismo, la ausencia que desierto,
el eco del silencio de mi grito* (L, 56).

Muchos ejemplos más, no sólo en los poemas contruidos en torno al espejo, sino en toda su obra, indican que Paz se complace en explotar la paradoja. En el caso del espejo, añadiríamos que este recurso es un aspecto fundamental de la visión de sí que tiene el poeta. Es una parte orgánica del reflejo en el espejo, porque



Paz ve, no una repetición de la misma cosa aislada, sino un aspecto diferente de la realidad, y no sólo una perspectiva diferente, sino una perspectiva opuesta:

*todo lo que contemplo me contempla
y soy al mismo tiempo fruto y labio
y lo que permanece y lo que huye*
(O, 114).

La paradoja parece al principio un acertijo sin solución, porque ¿cómo puede una persona ser dos cosas opuestas a la vez? En el mundo real de los acontecimientos, en la vida gobernada por una cronología de la que no se puede escapar, no habría respuesta; pero en el mundo nebuloso del espejo, el tiempo no existe, por lo menos no como lo conocemos. En un pasaje, que puede aplicarse tanto al problema de la realidad como al del tiempo, leemos: “¿Y somos esa imagen que soñamos, / sueños al tiempo hurtados, / sueños del tiempo por burlar al tiempo?” (L, 46). Los versos que Paz escribe para la parte sexta de “Cuarto de hotel” podrían aplicarse al espejo:

*No hay antes ni después. ¿Lo que viví
lo estoy viviendo todavía?
¿Lo que viví! ¿Fui acaso? Todo fluye:
lo que viví lo estoy muriendo todavía.
No tiene fin el tiempo...*

Como el concepto que tiene Paz de la poesía, el espejo es un mundo sin tiempo (recordamos aquí a los surrealistas, quienes aprovecharon al máximo la abolición de los límites del espacio y del tiempo), donde es completamente apropiado para dos opuestos ser considerados en conjunción.

Para ilustrar la reacción del poeta hacia lo que ve en el espejo, la mayor parte de “Pregunta” es particularmente reveladora. Las primeras líneas del poema, con la deliberada confusión respecto de la identidad del ser al cual se está dirigiendo el poeta, conduce a la presentación de la visión:

*Déjame, sí, déjame, dios o ángel, demonio.
Déjame a solas, turba angélica
solo conmigo, con mi multitud.*

El hecho de que la misma cosa pueda tomarse como un dios o como un ángel, como una turba maligna o angélica, la afirmación paradójica de que el poeta está solo consigo y solo con su multitud, nos prepara para las dualidades que siguen.

La segunda estrofa es la confrontación, “Estoy con uno como yo”, de la cual ya nos hemos ocupado. La tercera describe la reacción habitual de Paz ante la imagen del espejo:

*Mira, tú que huyes,
abhorrecible hermano mío,
tú que enciendes las hogueras terrestres,
tú, el de las islas y el de las llamaradas,
mírate y dime:
ese que corre,
ese que alza lenguas y antorchas
para llamar al cielo —y lo quema—;
ese que vive entre las aguas,
en un pedazo oscuro de tierra deliciosa;
ese que es una estrella lenta que
desciende;
aquel que es como un arma resonante,
¿es el tuyo, tu ser, hecho de horas
y voraces minutos? (L, 15).*

La pregunta que introduce la cuarta estrofa es una consecuencia lógica de la precedente. Lo que el poeta ha visto, lo



hemos señalado, es otra faceta de su propia personalidad. “¿Quién sabe lo que es un cuerpo / un alma, / y el sitio en que se juntan?” Esta pregunta, que no obtiene respuesta, lleva a esta otra: “¿Y somos esa imagen que soñamos, / sueños al tiempo hurtados, sueños del tiempo por burlar al tiempo?” Las tres preguntas, centradas todas en torno a la identidad del reflejo, pueden formularse así con otras palabras, recurriendo a la ultrasimplificación: ¿Es él mi alma? ¿Quién conoce lo que es cuerpo y lo que es alma? ¿Son ambos irreales?

Esta cuestión de la identidad, la reacción ante la visión en el espejo, es primero un asunto intelectual, una indagación racional; pero su segundo efecto sobre un plano emocional es de intensa angustia:

*Muros, objetos, cuerpos te repiten.
¿Todo es espejo!
Tu imagen te persigue.*

*El hombre está habitado por silencio
y vacío.
¿Cómo saciar esta hambre,
cómo acallar este silencio y poblar su
vacío?*

*¿Cómo escapar a mi imagen?
Sólo en mi semejante me trasciendo...*
(L, 19).

Frecuentemente las preguntas confirman el vacío, como casi ocurre en “Pregunta”. O nuevamente:

*¿qué soy, sino la sima en que me abismo,
y qué, sino el no ser, lo que me puebla?*

*El espejo que soy me deshabela;
un caer en mí mismo inacabable
al horror de no ser me precipita (L, 51).*

Y otra vez:

*Hacia mí mismo voy; hacia las mudas,
solitarias fronteras sin salida:
duras aguas, opacas y desnudas,
horadan lentamente mi conciencia
y van abriendo en mí secreta herida,
que mana sólo, estéril, impaciencia*
(L, 56-57).

En otro poema (L, 119), el poeta pregunta si está solo en el tiempo, si solamente es tiempo: “¿Soy un llegar a ser que nunca llega?” Una de las secciones finales de “Pregunta”, que sigue inmediatamente a las tres interrogaciones, resume la extrema incomodidad que éstas habían provocado, una incomodidad expresada, bastante lógicamente, en términos de daño autoinfligido:

*En soledad pregunto,
a soledad pregunto.*

*Y rasgo mi boca amante de palabras
y me arranco los ojos
henchidos de mentiras y apariencias,
y arrojo lo que el tiempo
deposita en mi alma,
miserias deslumbrantes,
ola que se retira... (L, 46).*

¿A dónde conduce el preguntar? ¿Qué respuesta encuentra el poeta? Las conclusiones a que llega en “El espejo” son las conclusiones de todos los poemas en los que el tema es el espejo:

*y entre los juegos fatuos del espejo
ardo y me quemo y resplandezco y miento
un yo que empuña, muerto,
una daga de humo que le finge
la evidencia de sangre de la herida,
y un yo, mi yo penúltimo,
que sólo pide olvido, sombra, nada,
final mentira que lo enciende y quema.*

*De una máscara a otra
hay siempre un yo penúltimo que pide.
Y me hundo en mí mismo y no me toco*
(L, 44).

Esto equivale, hasta cierto punto, a una admisión del fracaso; fracaso, al menos, por incapacidad de fijar la naturaleza de la realidad. El reflejo es falso y, después de observarlo cuidadosamente, el poeta siente que también es falso lo que está reflejando. Ambos, pues, son máscaras, como lo ha declarado arriba. “Y entre espejos impávidos un rostro / me repite a mi rostro, un rostro / que enmascara a mi rostro”. Termina siendo un reflejo de un reflejo. A pesar de todo esto, pese al rechazo de ambos rostros, de todos los rostros que pueda ver, el poeta tiene conciencia de su propia observación y de su propia insatisfacción que necesita algo más. Entre una máscara y otra “hay siempre un yo penúltimo que pide”, que afirma la existencia del “último yo” el objeto de su búsqueda.

El espejo ilustra, en su conexión con la realidad, una idea fundamental de toda la poesía de Paz: la persuasión de lo absoluto, que frecuentemente lleva a sentimientos de angustia porque no se obtiene. Lo que yace bajo la mayoría de los poemas, análogos en su búsqueda de un reflejo verdadero en el espejo, es un deseo de definir al sujeto del cual trata. La definición parece envolver, primero, un rechazo de las apariencias, y, luego, una simplificación, un despojarse de atributos, en un esfuerzo apasionado para llegar al corazón de las cosas. Finalmente, el poeta queda, en la mayoría de los casos, con el sentimiento de frustración que sobreviene cuando ve que, de algún modo, existe una realidad fuera de su alcance.

Trate de una silla, del paisaje mexicano o de amor, Paz no puede evitar en el tratamiento del tópico, ser un abstraccionista. Esto no significa una generalización. No intenta escribir acerca de todas las sillas, de todo el paisaje, de todo el amor, sino que intenta, más bien, encontrar la esencia de su propia visión del asunto. Si es posible encontrarla, parece decir, en ella se encontrará la base común que es la universalidad. Por lo que respecta a toda su visión de la realidad, lo mismo que por lo que respecta a su búsqueda en el espejo, el designio del poeta es encontrar un valor absoluto, no tanto en sí mismo como a través de sí mismo.

Muy claramente, la meta no ha sido alcanzada en los poemas que tratan del espejo. La realidad que busca Paz concluye habitualmente en la nada que el poeta siente al final de "El espejo" y que en otro poema describe con términos semejantes:

*Adiós al espejo verídico,
donde dejé mi máscara
por descender al fondo del sinfín
(y nunca descendía:
¿no tienes fondo, sólo superficie?)*

(L, 103).

Es el mismo resultado negativo que engendra otro pensamiento que varias veces encontramos en el poeta: quizá no existimos ni siquiera en la forma en la cual imaginamos que existimos:

*olvidos que alimentan la memoria,
que ni nos pertenecen ni llamamos,
sueños del sueño, súbitas presencias
con las que el tiempo dice que no somos,
que es él quien se recuerda y él quien
sueña* (L, 101).

Un interesante paralelo con este concepto del hombre relacionado con la idea se encuentra en la obra de Paul Valéry, quien estuvo igualmente fascinado por el espejo. También Valéry sugiere que no es el yo el que encuentra la idea, sino la idea la que adopta al yo.¹² La similitud entre los dos escritores, además, no termina aquí. El espejo, como método de alentar la complicación para pensar mejor, prueba hasta qué punto su pensamiento es coincidente.¹³ Como Paz, Valéry experimenta momento de disgusto a causa de la imperfección de las palabras y del sentido que comunican; también como Paz, según indica el título del interesante estudio de Elizabeth Sewell, Valéry está fascinado por la visión de su propia mente en acción: "*Je suis étant et me voyant, me voyant me voir.*"¹⁴

Sin embargo, hay al menos una notable diferencia entre los dos. Paz probablemente estaría de acuerdo con Valéry en que tenemos la facultad de producir un antagonismo interior contra nosotros mismos. Sin embargo, en Paz se produce, no mientras mira su imagen en el espejo, sino antes; la frustración de no ser capaz de sojuzgarla toma la forma de un resentimiento contra la imagen del espejo. Por esto, cuando Valéry habla de la mente que vibra en una infinidad de espejos, está hablando de creación y movimiento, de una sensación de placer.¹⁵ La misma imagen para Paz es de frustración, de limitación y de angustia.



Aunque la única conclusión firme de Paz, después de mirarse en el espejo, es negativa —certeza de la nada—, podemos sospechar que busca una certeza diferente. La sed de eternidad que lo atormenta aparece raras veces en su poesía en forma positiva. Uno de estos pocos casos de nostalgia dichosa ocurre en "Himno entre ruinas", poema con el cual concluye *Libertad bajo palabra*:

*La inteligencia al fin encarna en formas,
se reconcilian las dos mitades enemigas
y la conciencia-espejo se licúa,
vuelve a ser fuente, manantial de*

fábulas:

*Hombre, árbol de imágenes,
palabras que son flores que son frutos
que son actos* (L, 129).¹⁶

Algunos versos de William Butler Yeats, pertenecientes a un poema que no es especialmente metafísico ("*Before the World Was Made*"), quizá proporcionen una definición de la meta de Paz:

*From mirror after mirror,
No vanity's displayed.
I'm looking for the face I had
Before the world was made.*¹⁷

La búsqueda de Paz en el espejo es, entonces, una búsqueda típica del hombre del siglo xx. Es paradójico, como lo son muchas de sus ideas, que cuanto más personal se vuelve la búsqueda, adquiera mayores características de universal. Este no es el laberinto insondable e intrincado del yo que encontramos a menudo en los surrealistas, sino una búsqueda que concierne a muchos hombres del mundo actual.

NOTAS

1 Aunque su primer libro de poesía (*Luna silvestre*, 1933), publicado a los 19 años, representa aparentemente un ejercicio poético que el autor prefiere olvidar. *Raíz del hombre* (1937) conquistó un comentario muy favorable. La guerra de España y la presencia del poeta en el lugar de la acción estimularon su facultad creadora en los años que siguieron. Una edición de *Bajo tu clara sombra* (incluido después en *A la orilla del mundo*) apareció en Valencia en 1937. Dos ediciones de su antología de la poesía contemporánea española se publicaron en 1938 y 1939. El retorno de su atención a su escena nativa, la en cierto modo oscura abstracción de los elementos de paisaje en *Entre la piedra y la flor* (1941) y su colaboración en la compilación de *Laurel* (1941), una de las más admirables antologías de la poesía contemporánea española e hispanoamericana pertenecientes a estos últimos años, precedieron a la publicación de su obra recopilada (faltan en ella *Luna silvestre* y *Entre la piedra y la flor*) bajo el título de *A la orilla del mundo* (1942). Muy elogiado por críticos como José Luis Martínez y A. Sánchez Barbudo, este libro acrecentó mucho la reputación del poeta.

Como uno de los fundadores y más enérgicos editores de *Taller* (diciembre de 1938-febrero de 1941), Paz se encontraba entonces en posición de ejercer influencia todavía más

directa sobre la literatura. En dicha revista, de hecho, se formó una constelación de escritores conocidos con el nombre de "grupo de *Taller*", los cuales heredaron, por lo menos temporariamente, el prestigio de la generación de *Contemporáneos* en la jefatura del mundo de las letras. En 1943 Paz recibió la beca Guggenheim para trabajar y estudiar en los Estados Unidos.

En el breve período de cinco años que condujo a la publicación de *A la orilla del mundo*, Paz llegó a ser considerado, pues, como uno de los más promisorios poetas de su país. En obras subsecuentes, realizó por completo lo que se había esperado de él. *Libertad bajo palabra* (1949) fue objeto de grandes elogios. Le siguió en 1951 un libro de prosa poética: *Aguila o sol*. Una colección de ensayos acerca del carácter mexicano, *El laberinto de la soledad* (1950) y cierto número de brillantes artículos sobre variados asuntos ampliaron su reputación fuera del campo de la poesía. Los últimos volúmenes de Paz son una antología de poesía mexicana para la Unesco (1953) y *Semillas para un himno* (1954). [Posteriormente ha publicado: *El arco y la lira* y *Las peras del olmo* (prosa) y *Piedra de sol* (poesía)]. Es indudable que en los últimos años ha adquirido mayor envergadura. Considerado alguna vez como el "más poeta" del grupo de *Taller*, es ahora el único de sus sobrevivientes que sigue produciendo.

2 "Tercera vigilia", *México en el Arte*, núm. 12 (noviembre de 1952), pp. 7-8.

3 Las siglas O y L corresponden respectivamente a *A la orilla del mundo* (México, 1942) y a *Libertad bajo palabra* (México, 1949).

4 Véase *A la orilla del mundo*, pp. 46, 114 y 135.

La proporción en que aparecen referencias al espejo en *Libertad bajo palabra*, contrastando con su uso limitado en *A la orilla del mundo* (1942), incita a pensar que el espejo es un desarrollo bastante reciente en los intereses filosóficos del poeta. Desgraciadamente, las fechas que se dan al comienzo de cada sección en el libro mencionado primero indican que algunos poemas en los cuales el espejo desempeña un papel sobresaliente (en especial los de "Vigilia", 1931-1934) fueron escritos no sólo antes de 1949 sino también antes de 1942. Esto hace imposible la postulación de un desarrollo cronológico acerca del empleo del recurso. Sin embargo, podemos preguntarnos —preguntas que sólo Paz puede responder— por qué estos poemas se omitieron en la colección publicada en 1942 y se incluyeron en cambio en la que apareció quince o más años después de su composición, y si fueron revisados en el proceso.

5 "Pita Amor", *Boletín Bibliográfico Mexicano* (Porrúa Hermanos), enero-febrero de 1952, p. 21.

6 Octavio Paz, "Diario de un soñador: vigiliias", *El Hijo Pródigo*, 7 (marzo de 1945), 151. Este concepto de la misión de la poesía se desarrolla extensamente en un reciente artículo de Paz: "Lenguaje y poema" (*Cuadernos*, 17, marzo-abril de 1956, pp. 33-41). Cuando las palabras son inciertas, declara Paz, nuestros actos también lo son. El hombre es inseparable de las palabras, incomprensible sin ellas. El lenguaje, en cuanto poesía, coloca al hombre aparte del mundo de la naturaleza: "El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje" (p. 36).

7 *Ibid.*, p. 150.

8 Octavio Paz, "Poesía de soledad y poesía de comunión", *El Hijo Pródigo*, 1 (agosto de 1943), p. 276.

9 *Ibid.*, p. 277.

10 *Ibid.*, pp. 276-277.

11 Octavio Paz, "Vigiliias: fragmentos del diario de un soñador", *Taller*, núm. 7 (diciembre de 1939), p. 17.

12 Elizabeth Sewell, *Paul Valéry: The Mind in the Mirror*, New Haven, 1952, p. 30.

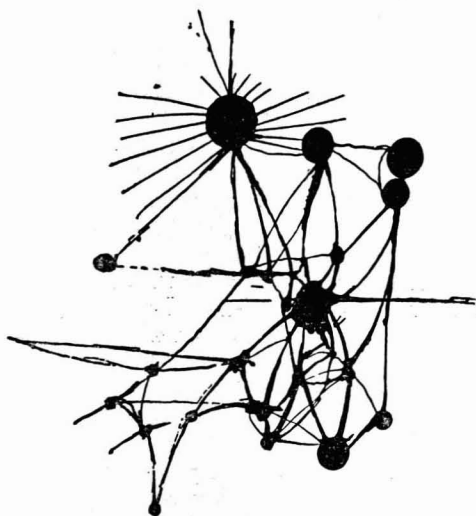
13 *Ibid.*, pp. 18-19.

14 *Ibid.*, pp. 14-15 y 12.

15 *Ibid.*, p. 22.

16 Otro caso de la satisfacción espiritual del poeta es "Medianoche", extática visión del logro de lo absoluto que está buscando. Puede llamarse una versión moderna del tradicional misticismo español.

17 [*Espejo tras espejo, / ninguna vanidad se muestra. / Estoy buscando el rostro que tenía / antes de que el mundo fuera hecho*].



CAMUS Y LA UNIVERSALIDAD

Por Tomás SEGOVIA

ENTRE los incontables premios literarios que se otorgan en el mundo al cabo del año, el premio Nobel parece tener una repercusión sin paralelo. Esto se debe seguramente a que es el único concurso, que yo sepa, en el que participan autores de todos los países. Y puede que también un poco a la suma nada desdénable de la recompensa. Todo ello contribuye a hacer este premio todo lo significativo que sin duda su fundador quiso que fuera. Pero al mismo tiempo, por su importancia misma, obliga a quienes lo conceden a una prudencia poco alentadora y que, por otra parte, hace más graves y visibles sus no pocos yerros — humanos por lo demás.

Por eso este premio otorgado a Camus es verdaderamente excepcional. Imagino que Nobel se proponía alentar las letras más que recompensarlas. Por lo menos así debería ser: concebido como recompensa, un premio de este tipo resulta siempre ridículo y como humillante. Pero se comprende también el terror que a esos señores suecos debe de producirles la idea de entregar tan exorbitante galardón a algún jovencuelo brillante, que con el tiempo nos resulte un Dalí, o algo peor. Por eso se han limitado tan a menudo a sancionar celebridades ya perfectamente cimentadas. Es posible que esto sea también lo mejor para los autores mismos: una gloria demasiado temprana puede ser más nociva que mil impedimentos. Pero esto depende de la calidad del glorificado, y discernir esta calidad debería ser precisamente la responsabilidad del jurado. La cuestión, en todo caso, es que el premio Nobel ha sido a menudo una recompensa, lo suficientemente tardía para no facilitar mucho una obra ya bastante redondeada, y lo suficientemente cauta para no alentar grandemente a un autor ya bastante alentado, ni para orientar tampoco a un público que más bien es él la orientación del jurado. Y que es en efecto excepcional que Camus lo reciba a una edad en que todavía puede darle cierta tranquilidad para realizar una parte de su obra, que bien puede ser la más importante (pues la prensa nos informa que este escritor es el más joven, después de Rudyard Kipling, en la lista de premios Nobel).

Y sin embargo la cosa era de esperar. Es natural que se premie excepcionalmente a un escritor excepcional. Porque el caso de Camus es único; y no como son únicos los casos de todos los escritores siempre que son de cierta calidad: precisamente en esta época de singularidades y excentricismos, Camus se distingue por su universalidad, por su "centralidad".

La universalidad ha sido un ideal constante del espíritu, al que ha intentado acercarse por diversos caminos. El último que le ilusionó seriamente antes de nuestra época fue seguramente el de la razón natural. Perdida esta ilusión, parece que con ella se disipa la idea misma de universalidad. El escritor o el artista va no quiere ser universal: quiere ser la Mayoría — o quiere ser el Único. ¿De qué otra manera puede esperar salir de la trivialidad, de la indiferencia, de la opacidad que amenaza siempre con ahogar las ex-

presiones del hombre, como su vida misma — puesto que ya no cree en una naturaleza, racional o no, repartida necesariamente en todas las almas?

Es cierto que entre la mayoría y todos, hay un intervalo absolutamente insalvable, y que no se comprende bien cómo con tan poco escrúpulo el espíritu ha podido a veces desatender. Pero puesto que esta idea de representar el todo por la mayor parte tiene evidentemente un origen político, puede confiarse al procedimiento característico de la política, que consiste en suprimir, aunque sólo fuese de derecho, a la menor parte (que no lo es necesariamente en número sino en peso). En este sentido, la actitud que consiste en afirmar: "nosotros somos todos", contando como nada todo lo que no forme parte de ese "nosotros", es exactamente



Camus — "escogió la expresión"

la misma cuando los griegos excluyen a los esclavos y los bárbaros, o cuando los nobles excluyen a los plebeyos, o cuando la aplastante mayoría excluye a la aplastada minoría. Pero mientras la política puede permitirse la esperanza de llegar a suprimir efectivamente a la menor parte, la literatura por sí misma no puede sino fingir que la suprime. Lo cual no debe de ser muy satisfactorio, a juzgar por la decidida preferencia que los escritores de nuestra época parecen haber dado a la solución contraria.

Al intentar expresar lo más singular que hay en él, aquello que se sustrae al imperio de todos, el artista no hace divisiones entre esos todos, los vuelve a hacer totalidad frente a él. La unidad está más cerca de la totalidad, porque es una totalidad en sí misma, mientras que el número es parte por definición. Sólo que las totalidades de este género se pagan caras. Un arte que fuera verdaderamente de uno solo sería verdaderamente de nadie. Valéry lo comprendió con su habitual lucidez, él que se proponía un arte de este tipo, que recibiría su mayor o menor ex-

celencia del grado de independencia de un espíritu con respecto al objeto que lo ocupa, y el cual fijaría con total desprendimiento las condiciones que decide satisfacer. Por eso Valéry inquiere sobre el verdadero "autor" de una obra de arte, que no es, como algunos ingenuos habíamos podido imaginar, la persona viva y real que la produce. Y después de mostrar con delicia la soberanía de este "autor" en relación con su mundo y su vida — "es un arte de profundo escéptico la poesía culta" —, se pregunta quién es pues ese "obrero" real, y se contesta con arrojo: "¡Pero si no es positivamente nadie!"

Y tiene razón: porque ser *alguien* es no ser único, ni desencarnado. Este autor puro y abstracto se hace así la ilusión de ser *uno*, o más bien *el uno*. Pero a costa de no ser ya *alguien*, es decir, de no vivir ya en un mundo de sentidos sino de actos puros. La obra de este "nadie" escapará a esas contingencias y variaciones del mundo de los significados que Valéry ha descrito con tanto cuidado, será como un hecho, y su ideal es ser un hecho completo y cerrado, sostenido por una mecánica interna: es decir, un universo. Por eso, según Valéry, la obra de Mallarmé aspira a "un sentido universal: un sentido *de universo*".

Pero ¿es de veras lo mismo? Antes bien: precisamente por ser un universo esta obra pierde toda posibilidad de ser universal, — o de ser particular: la cuestión se hace absurda. Pues en efecto es abusar de las palabras hablar de *cosas* universales. Ellas pueden tener un *sentido* universal, pero esta universalidad es un concepto que sólo tiene realidad en este mundo de los sentidos.

Esto explica en parte que las obras de nuestra época sean a menudo muy poco universales. Aunque por caminos divergentes, los dos procedimientos más característicos de nuestro tiempo se alejan igualmente de la universalidad. Paradójicamente, la literatura para masas se ha ido haciendo menos universal a medida que crecía el volumen de su clientela. Al revés de lo que podría suponerse, la ruptura que la separaba de aquellos a quienes *no* se dirigía, se hacía más honda a medida que eran más aquellos a quienes se dirigía. En los casos extremos esta ruptura es absolutamente irreparable. Y así la eficacia misma de esta literatura acaba por hacerse argumento en contra. Se hace imposible creer que una literatura exprese de veras a su público, por extenso que sea, cuando el resto del público, por reducido que sea, no podrá nunca ser expresado por ella, incluso en parte o imperfectamente o a título de posibilidad. Hay, pues, que concluir que esa pretendida expresión es, a su vez, una falacia y que a fin de cuentas el escritor de masas traiciona a todos por haber empezado traicionándose a sí mismo. Este es el problema de la muy política idea de las mayorías, y, por ejemplo, en su terreno propio, la superioridad del socialismo sobre la democracia consiste en que no se propone como meta la imposición de la mayoría sobre la minoría, que es como una tiranía repartida, sino la efectiva eliminación de la minoría, ya sea por la violencia,



"imposición de la mayoría"

o por la asimilación en una sola clase social, o por los dos caminos a la vez. Hemos visto pues en la práctica que la literatura de masas sólo es universal en la medida en que no es de mayorías, del mismo modo que la literatura de "uno" sólo lo será en la medida en que participe de un mundo al cual por principio se trataba de sustraerla.

Estas consideraciones sugieren, en mi opinión, que la universalidad de una obra no reside en ella como una cualidad real sino como posibilidad. Que un autor, en otras palabras, sólo podrá aspirar a ser universal si coloca su producción en un terreno que no es ni el de la invención pura y sin "mundo", ni el del dictado mecánico de un "mundo" cerrado y necesariamente parcial, de un "mundo" sin "más allá". Suponiendo que las obras de los dos tipos descritos aspiren a la universalidad, su error sería querer contenerla. Una obra que *es* de nadie, como una obra que *es* de muchos, se condenan a ser definitivamente eso, y por lo tanto a no ser nunca de todos. Y puesto que ser efectivamente de todos no es sino un límite ideal, la obra universal es aquella que no *es*, sino que *puede ser* de cada uno.

De esta clase de obras no creo que nuestra época ofrezca muchos ejemplos más claros que la de Camus. En un panorama donde la literatura casi entera quiere, o bien participar en la acción, o bien ser acto puro, Camus ha escogido la expresión. Esta elección, como es natural, no se ha hecho sin esfuerzo y sin vacilaciones. Desde la filosofía del absurdo hasta el "pensamiento de mediodía", la ruta de Camus ha rozado los principales jalones de su tiempo. Su postura política, esa "oposición de izquierda" en la que sigue manteniéndose difícilmente la mayoría de las inteligencias que pueden todavía escoger, tiene sin duda mucho que ver con esto. Sartre, que en los días en que era el defensor incondicional del comunismo, se permitía ironizar sobre la formación filosófica de Camus, sabía muy bien incluso entonces que no se trataba de eso. La radical exigencia sartriana de una literatura comprometida, en el más estrecho sentido de la palabra, respondía en efecto a una filosofía. Pero la postura de Camus también, aun cuando no tomase la forma

técnica que toma en un especialista. Sartre, que no es marxista, ni materialista, ni comunista, encontraba necesario, sin embargo, defender todo lo que el comunismo hace o representa, pero no por los motivos que el comunismo tiene para hacerlo, sino por los que Sartre tiene para defenderlo. Al anatematizar pues como reaccionario a todo el que no tomara esa misma postura, parecía prohibir a todo el mundo, o bien la posibilidad (que él se adjudicaba) de poner en duda las razones comunistas, o bien, si éstas se ponen en duda, la posibilidad de hacerlo según otras que no fueran las de Sartre personalmente. Estas razones son las que le hacen negar, por un lado, tanto al marxismo como al anticomunismo (o más bien al no comunismo), y por otro lado, a la expresión.

Merleau-Ponty ha mostrado cómo estas razones derivan de la idea sartriana de una libertad pura y de una conciencia radicalmente constituyente, y se ha esforzado en descubrir todo un mundo intermedio entre las conciencias puras y las cosas puras de Sartre, un mundo donde cosas y conciencia colaboran, donde los significados atribuidos a los objetos por el sujeto son como corroborados o desautorizados por aquéllos retroactivamente, y que es justamente el mundo de la expresión y de los "estilos" de ser; — o, en el plano político, el mundo de la autocritica y del examen. En literatura, este mundo es el único donde puede situarse una obra universal. La postura de Sartre —lo cual no es de extrañar— sirve para justificar al mismo tiempo la literatura comprometida y la más desenfundada literatura de "evasión". El compromiso sartriano, en efecto, se funda en el carácter de invención pura de toda decisión humana. Tenemos que comprometernos radicalmente porque estamos radicalmente solos; porque entre yo y lo otro no hay nada; porque no hay expresión ni significación: no hay más que actuar, —o desaparecer. Son, como puede verse, motivos muy parecidos a los que sostienen, por ejemplo, las ideas radicalmente opuestas al compromiso de un Octavio Paz. Esa invención pura es la misma que le lleva a concebir el poema como un puro *acto*:

invención *ex nihilo* al mismo tiempo del poema y del poeta. Sartre mismo dejaba la puerta abierta a este desarrollo con sus sugerencias acerca de la música al final de *La náusea* y con su limitación del compromiso a la categoría de lo "literario" por oposición a lo "poético".

Motivos de este orden son los que hacen la mayor universalidad de Camus, que el premio Nobel ha querido expresamente señalar. Esta universalidad es sólo posible en un mundo de expresión. Un mundo donde la libertad es irrenunciable, pero no es pura; que no es un orden cerrado y concluso, pero tampoco un caos; un mundo, en una palabra, que no sería tal sin nuestra conciencia, pero que no por eso inventamos de cabo a rabo. Y también, por otro lado, un mundo que implica necesariamente la autocritica y el examen, el constante concurso, a su vez, del sujeto, y por lo tanto el reconocimiento de este sujeto en su libertad "impura" pero inalienable. Por eso, aunque la universalidad es tal vez posible, y acaso en una medida incomparablemente mayor, en una sociedad verdaderamente socialista (por lo menos así parecen haberlo creído los marxistas prestalinistas), hemos visto, en cambio, cuán en vano puede aspirarse a ella en la fase totalitaria y burocrática. La literatura de consigna es la literatura comprometida justificada de otra manera, y como ella, puede actuar sobre muchos, incluso sobre todos, sin que por ello exprese a ninguno. Para poder ser universal, para ser expresión abierta en ese mundo que Sartre llama de lo "probable", tiene que colocarse más allá (o si se quiere más acá) de esa rígida alternativa donde los dos únicos términos son la acción o la reacción, ambas sin mezcla y definidas de antemano; donde se es o militante o traidor. Proponer al hombre una imagen de sí mismo es también actuar; pero no en el mismo sentido en que actúa quien piensa que justamente no hay imágenes entre las cuales escoger. Si esta imagen puede ser propuesta es porque no está puesta, y porque sabe y acepta desde el principio que podrá ser corroborada o desautorizada. Esta posibilidad es la de la universalidad misma, y es la que está siempre latente como premisa y motivación al mismo tiempo en toda la obra de Camus. Es también la que hace de esta obra una verdadera obra de artista, y no, bajo el ropaje del arte, una obra de teórico, o una obra de táctico.

Que el terreno del arte es en nuestros días el más arduo y desacreditado, el más difícil de justificar y honrar; el menos tranquilizador, en una palabra, que pueda escogerse, nadie lo sabe mejor que él. Pero así enfocado, el problema del arte, como el de la expresión que lo envuelve, no es sino el problema general de la vida humana, para llamar así a esa instancia, a menudo excluida en las alternativas de este siglo, y que se sitúa entre la conciencia y las cosas, entre yo y el otro, entre el absurdo y la mecánica, entre el instante y la historia. Por haber sido fiel a esta instancia, Camus ha dado al arte en nuestros días una dignidad que parecía casi imposible darle; pero también —pues este honor sigue siendo un honor— se ha hecho a su vez digno del arte.



"tiranía repartida"

PORVENIR DE UNA PARADOJA

Por Eduardo GONZALEZ LANUZA

EL PORVENIR de las paradojas suele ser muy precario, pues por lo general consiste en dejar de serlo, ya que, o ascienden al limbo de las verdades o se desintegran en lo meramente antojadizo. Una paradoja para subsistir como tal necesita el sostenimiento del inestabilísimo equilibrio que la mantiene en oposición actuante con lo aceptado. ¿Hasta dónde, o hasta cuándo —tiempo y lugar en este caso se equivalen— persiste lo paradójico de la paradoja? Su prestigio proviene de su partícula “para” que significa opuesto, y bastaría corrérsele hacia él “orto”, sin alterar la “doxa” o “doja”, *opinión*, para descubrir que él se nutre de ese antagonismo entre lo comúnmente aceptado y su opuesto, y por ello, como es destino de las opiniones humanas el cambio, suele ocurrir con frecuencia que lo paradójico se transforme en ortodoxo y viceversa. Tal es el paradójico destino de la paradoja. También puede ocurrir que un nuevo planteamiento del problema invalide a un mismo tiempo ambos valores, y en este caso, la que aparecía como arriesgadísima paradoja, pierde su sentido de audacia automáticamente en el mismo instante en que su oposición, ya tan sólo automática, con lo hasta ayer aceptado como dogma, carece de todo incentivo. Casi todos los heréticos y los revolucionarios deben su importancia al reflejo de aquello que procuran destruir, y por lo tanto, en el fondo de sus doctrinas alienta un secreto reconocimiento hacia el enemigo que les está acordando, de rechazo, una estimación para su rebeldía. El pensamiento lógico, hastiado de la rectitud que le impone toda ortodoxia, ansía entregarse a unas vacaciones mediante la oposición a ese mismo rigor, y es entonces cuando la paradoja aparece proponiendo su pirueta liberadora. Pero su liberación es mucho más aparente que real, porque siempre es liberación con respecto a algo, no una liberación en sí, que permita una autonomía absoluta de movimiento, un recomienzo del concepto. El “orto” y el “para” de la “doxa” forman inseparable pareja, algo así como el anverso y el reverso de la misma moneda, cuyo inevitable darse la espalda presta solidez al conjunto que integran.

La paradoja de cuyo porvenir quiero ocuparme, es de las que mayor éxito alcanzaron desde el momento de ser lanzada a la circulación por parte de uno de los paradójistas máximos de todos los tiempos: Oscar Wilde, y es aquella que afirma que “la naturaleza copia al arte”.

La paradoja era consustancial con el estilo de vida de Oscar Wilde, justamente por lo que acabo de decir. Acaso desligado del medio tan lleno de restricciones de la Inglaterra victoriana, su vocación literaria hubiera derivado hacia otros cauces, como finalmente por otra parte lo hizo al descubrir su *Balada* el sentido trágico de la existencia. Pero en un ambiente donde toda la ortodoxia social, más que la religiosa, era de una estrictez tan adusta, para un espíritu como el suyo, la oposición sistemática —la “paradoja”— resultaba una tentación demasiado fuerte. Bastaba pues, tomar cualquier opinión de vigencia común, para dar la vuelta y obtener una brillante ocurrencia, brillante

precisamente porque la opacidad del fondo sobre el que la proyectaba hacía resaltar su luminosidad. Cuando se leen seguidas algunas frases ingeniosas de Oscar Wilde, desvinculadas de su contexto, se advierte de inmediato el funcionamiento de su mecanismo. Si la vulgaridad dice tal cosa, bastará sostener la inversa, simplemente dar vuelta sus términos para alcanzar lo aristocrático en su plenitud insólita. Cuando Dorian Grey le contesta a la noble dama que no pudo concurrir a su invitación porque se lo impidió otra “posterior”, se pone de relieve que incluso la grosería extremada puede asumir elegancia siempre que se la presente de modo inesperado. Al desprevenido lector le parece que quien queda socialmente disminuida es la dama y no su insolente invitado.

Cuando Oscar Wilde sustenta la opinión de que es la naturaleza la que copia al arte, está dando por sentado que lo ortodoxo es creer que es el arte quien copia a la naturaleza, y en la supuesta verdad de ese aserto apoya la originalidad de su ocurrencia. Si habitualmente él no practicara el ejercicio paradójico casi profesionalmente, y al mismo tiempo como necesidad orgánica de una auténtica y completa inversión vital, es muy posible que esa frase hubiera alcanzado mucho menor fortuna, pues su dispersión por todos los medios intelectuales se debió ante todo, a lo que ella parece tener de antojadizo, de arbitraria alteración de un orden de apariencia indiscutible. Si la verdad oficial es que el arte es copia de la naturaleza, resultará divertidísimo alterar los términos y decir que es la naturaleza la que copia al arte. Al gozar pues del “ingenio” de la paradoja, se está riendo pleitesía a la validez de lo que subvierte, es decir, se está reconociendo que lo divertido proviene de que lo cierto es que el arte es copia de la naturaleza. Aquí el ataque no apunta hacia las convenciones victorianas, sino muchísimo más lejos: hacia el concepto aristotélico del arte, cuya vigencia, teóricamente indiscutida, sobrevivió contra todas las evidentes contradicciones de cada obra de arte en particular. La autoridad del *magister* supremo impidió ver la diversidad de “interpretaciones”



“la naturaleza copia el arte”

que de un mismo aspecto natural daban los distintos artistas. La historia del arte, como tal historia, es decir, como ininterrumpido repertorio de divergencias, estaba proclamando que no existía una naturaleza única o por lo menos que no coincidían, no ya los artistas individualmente, sino los pueblos y las épocas, en su reconocimiento. Pascal que como buen metafísico estaba desposeído de todo sentido de lo plástico, arriesgó a su modo una “antiparadoja” relacionada con la que iba a proponer Oscar Wilde, al menospreciar la pintura por no poder comprender por qué la reproducción de un objeto de por sí sin importancia, podía adquirirla. La imagen de un cacharro y dos frutas en que la realidad nada me dicen nada seguirán diciéndome. Desde el punto de vista aristotélico, la proposición de Pascal pasa a ser una perogrullada, y por eso la he calificado de “antiparadoja”. Pero su efecto destructivo se ejerce, no contra la pintura, como su autor suponía, sino contra el principio aristotélico. Si la reproducción de una manzana en un cuadro de Cézanne adquiere un valor incluso monetario, incomparablemente superior al de una manzana, por hermosa y a punto que sea, algo nos está indicando, hasta económicamente, que está muy lejos de limitarse a ser “copia” y nada más, de una manzana, pues en tal caso sólo un demente daría por ella algo que no fuera a su vez la copia de una moneda. Si Pascal en vez de ser un espíritu religioso, hubiese sido un mundano amigo de expresarse de un modo divertido, es muy verosímil que la paradoja de Wilde se nos hubiese anticipado en más de dos siglos.

A su verdadero autor le falicitó la hazaña el hecho de vivir en un momento convulsivo de la historia del arte, en el que se iniciaban todas las series de auténticas mutaciones en las formas expresivas que aún continúan. El pudo experimentar personalmente lo que tan divertido resultaba en la fórmula que eligió: después de los impresionistas, en verdad, los crepusculos tenían cierta influencia indiscutible de Monet, y las sombras habían cesado de ser negras para preferir el violeta. Lo que cabría preguntar era si en verdad alguna vez las sombras de las cosas en un paisaje habían sido realmente sucias, o utilizado el negro. Y por supuesto, si a partir del impresionismo habían resuelto virar su coloración hacia el violeta. Claro está que esa naturaleza exterior que atenta a las modificaciones de las veleidades de la visión y de la moda humana para adaptarse a ellas, no puede dejar de resultar humorística, y justamente eso era lo que



Oscar Wilde— “lo aristocrático en su plenitud”

se proponía Wilde. Pero ese humorismo desaparece al instante en que cuestionamos no sólo si ha existido tal variación de color en la naturaleza, sino incluso: primero, si existen como tales, formas, sombras y colores en la realidad exterior con independencia de quien las observa, y segundo: si en el caso de existir objetivamente, tienen de por sí un valor estético. La conclusión de tales planteos nos llevaría al abandono del principio aristotélico por vía insospechada: la de que estéticamente, no existe tal "naturaleza" que copiar. Nos encontramos sí, con estímulos, y con afectos formales y cromáticos capaces de suscitar en quien esté capacitado para ello, un modo expresivo. En épocas de ritmo más o menos encalmado las versiones que de esos objetos externos nos procuran los artistas plásticos, se remansan en una persistencia engañosa. Nos acostumbramos a ver las cosas tal como nos sugieren quienes las representan humanamente condicionadas, y llegamos a creer que en verdad "así son las cosas": lo negro, negro, lo blanco, blanco. Al hombre común, sin preocupaciones plásticas, le resulta de enorme comodidad eso de aprender a ver desde su primera infancia de una vez y para siempre, y llega a confundir a su propia rutina con la tradición. Si algún crítico de arte se tomara el trabajo de irle mostrando cómo "las cosas no siempre han sido así", cómo un pre-rafaelista, un bizantino o un etrusco las vieron de otro modo, es muy verosímil que incluso ayudado por ese mismo crítico, juzgue que ello es el resultado de un proceso evolutivo imprescindible para alcanzar ese grado de perfeccionamiento que él ahora disfruta, y que históricamente tuvo la deferencia de esperar su aparición para alcanzar su ápice.

Si algún progreso efectivo ha realizado la mente humana ha sido el de la historicidad, es decir, el de liberarse del prejuicio del progresista inevitable, lo que hoy le permite considerar con todo respeto las visiones ajenas sin pretender enjuiciarlas desde su punto de vista, tan particular y pasajero como cualquier otro. Si un egipcio o un pintor del Renacimiento han representado la naturaleza tal como lo hicieron, de modo tan diverso entre sí y con el nuestro actual, lo sensato será suponer que ello no fue debido a otras limitaciones personales que las que actualmente subsisten y seguirán subsistiendo como inherentes al ser humano que le impiden penetrar en cualquier supuesta "cosa en sí" para reproducirla calcándola en un lienzo o en la piedra, porque esa naturaleza es, estéticamente, inexistente.

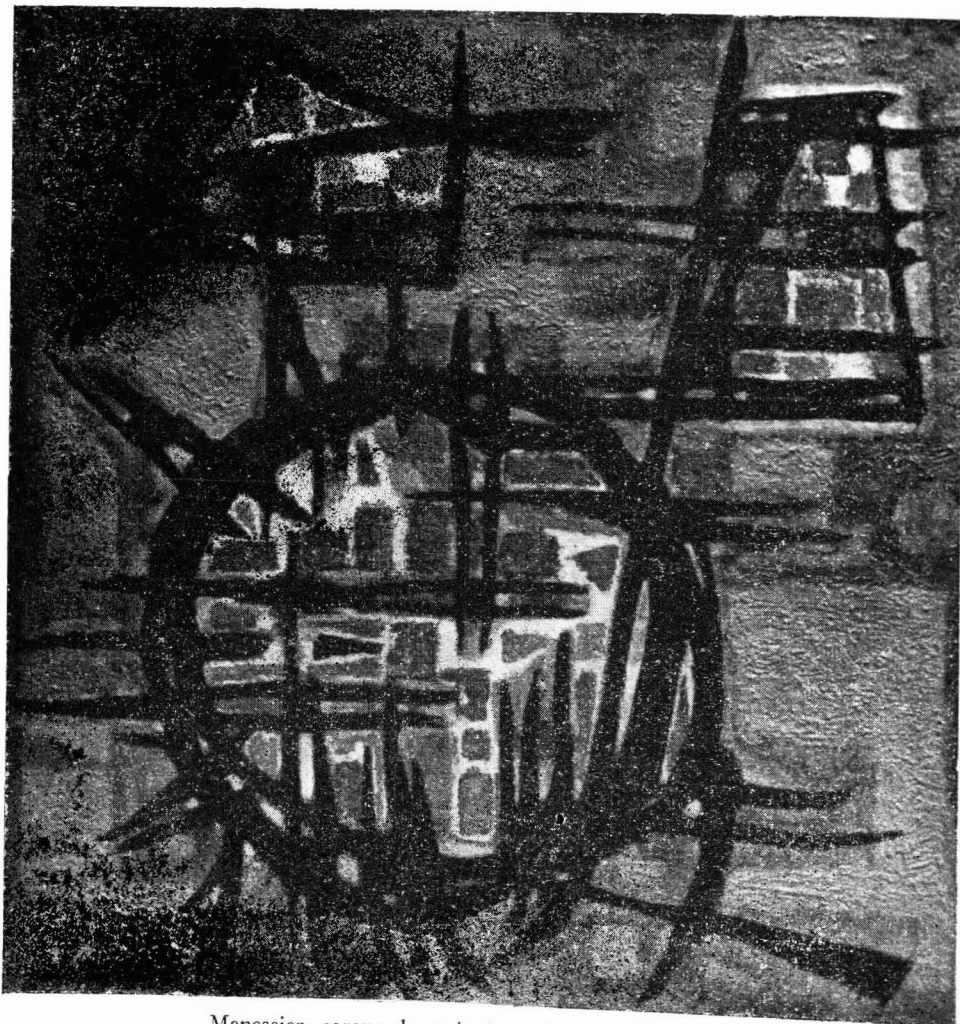
Ello no impide que haya personas capacitadas por su finura de percepción, su capacidad analítica primero, y expresiva después para aludir a nuestra experiencia emocional mediante la elaboración de símbolos en los que hallemos coincidencia. Así como el lenguaje hablado nos ha permitido la elaboración de conceptos abstractos de otro modo inasequibles, hasta tal punto que es el hablar el que nos ha enseñado a pensar (y ésta podría ser una atenuada versión de la paradoja de Wilde), la referencia a datos externos, de por sí inexpressivos, que, a lo que sepamos desde el neolítico, vienen haciéndonos pintores y escultores, nos han enseñado a imaginarnos una "naturaleza", que siempre, y no a raíz del descubrimiento del escritor irlandés, ha sido el resultado de

la influencia del arte. Al acelerarse los cambios bruscamente por la frenética búsqueda de las sucesivas escuelas en la segunda mitad del siglo pasado, alguien que desde fuera contemplara el caleidoscópico cambio de interpretaciones pictóricas con suficiente sensibilidad para adaptarse a ellas, no podía menos que advertir en sí mismo la proyección de esas variaciones sobre el mundo exterior, pero al persistir en su mente la validez del esquema aristotélico, consideró oportuno expresar en forma de irónica paradoja esa oposición no superada en satisfactoria síntesis.

Desde el punto de vista estético, de sus efectos sobre nuestra sensibilidad, la naturaleza siempre ha sido, si no directamente copia —eso sería caer por el lado opuesto en idéntica falsedad—, del arte, si su consecuencia. La naturaleza está ahí, pero es el arte quien nos la enseña a ver, y lo que es más importante, a reconocerle o atribuirle un sentido. Desde cualquier ventanal urbano puede reconocerse hoy la influencia del cubismo picassiano o del constructivismo de Torres García; el torturado tronco de un árbol, o los muñones de arcos de un derrumbe pueden exigir la paternidad de Dalí, porque esos autores nos enseñaron a vislumbrar detrás de estructuras semejantes un sentido humano. Pero hasta aquí estoy refiriéndome al pasado o al presente de la supuesta paradoja, cuando lo que me interesa es su porvenir. Sucede que hasta las primeras décadas de este siglo las artes plásticas pudieron prestarse al equivoco aristotélico porque manejaban formas reconocibles en la experiencia común de los hombres normales como formando parte de la llamada naturaleza. Pero a partir de entonces se produce un corte brusco por la voluntaria prescindencia de tales formas alusivas que pasan a ser reemplazadas por otras deli-

beradamente irreconocibles, sin correspondencia con la memoria y por lo tanto sin posibilidad de contraste o correlación con otras. Dejando de lado todo otro tipo de consideraciones quiero plantear, pues no me considero con fuerzas para resolver este problema: ¿va a seguir la naturaleza copiando —es un decir— al arte? De persistir estas tendencias, ¿va el hombre del futuro a prescindir en su visión cotidiana de perspectivas, ordenamientos en planos, polarización de sus experiencias en objetos, personas, cosas? ¿va a desatar sus intuiciones sin adecuarlas a sus necesidades, e incluso oponiéndose a ellas? Lo que no deja de encerrar su ironía es que si así fuere, los actuales pintores llamados "no figurativos" dejarían automáticamente de serlo, pues al presentar la naturaleza en su acomodaticia costumbre la consabida adaptación estética, esa tendencia por simple gravitación de los hechos pasaría a convertirse en "naturalista".

Existe otra posibilidad nada tranquilizadora, y es que al prescindir los artistas plásticos de utilizar las llamadas formas naturales, en las que de algún modo los hombres comunes se reconocen solidarios por haberlas elaborado durante el correr de los siglos, esos mismos hombres comunes prescindan a su vez de tal arte esotérico, inaccesible para la satisfacción de sus necesidades estéticas, y o bien recaigan en manifestaciones menos sabias pero que de algún modo aludan a su ser, lo que significaría un descenso lamentabilísimo en el nivel cultural común, o se acostumbran, por primera vez en su historia, a prescindir de todo arte, y entonces sí, que la naturaleza, despavorida, sin modelos a los que recurrir para su adecuación, podría desvariar en todos los demoníacos absurdos inimaginables que la falta de solidaridad humana permitiría.



Manessier, corona de espinas —"el arte enseña a ver"

El Arte de la Mentira Política

Por Jonathan SWIFT

SE NOS DICE que el diablo es el padre de las mentiras, y que fue una mentira desde un principio, de tal forma que, sin contradicciones, es un viejo invento y, lo que es más: el primer ensayo que de ella se hizo fue puramente político al emplearla en minar la autoridad de su príncipe y seducir la tercera parte de los súbditos y alejarlos de su obediencia. Por ello fue expulsado del cielo en el que (como dice Milton) había sido virrey de una gran provincia occidental, y obligado a gastar su talento en las regiones inferiores, entre otros espíritus caídos, hombres pobres y engañados, a los que todavía diariamente tienta a cometer su propio pecado, y lo hará por siempre, hasta que sea encadenado en el pozo sin fin.

Pero aunque el diablo sea el padre de las mentiras parece que, como otros grandes inventores, ha perdido mucho de su reputación por las continuas mejoras que se le han hecho.

Quién fue el primero que hizo de la mentira un arte y lo adaptó a la política, no lo dice la historia, aunque he realizado minuciosas investigaciones. Por ello lo consideraré solamente en el sistema moderno, como ha sido cultivado estos últimos veinte años en el sur de nuestra propia isla.

El poeta nos dice que después que los gigantes fueron expulsados por los dioses, la tierra, en venganza, dio a luz su último hijo: la fama. Y así se interpreta la fábula; que cuando se aquietan los tumultos y las sediciones, los rumores y las falsedades se propalan con abundancia por toda la nación. Así que de esta forma la mentira es el último consuelo de los innobles partidos políticos derrotados y rebeldes. Pero aquí los modernos han hecho grandes mejoras al aplicar este arte para ganar y preservar el poder, tanto como en vengarse de que lo han perdido, así como los animales hacen uso del mismo instrumento para alimentarse cuando están hambrientos que para morder a quienes los amenazan.

Pero no en toda mentira política puede admitirse la misma genealogía, por lo tanto la refinaré aún más agregando algunas nociones sobre las circunstancias de su nacimiento y padres. Una mentira política nace a veces de la cabeza de un estadista descartado, y, entonces es entregada al populacho para que la alimente y mime. Algunas veces nace monstruosa y sólo más tarde se la pule hasta darle forma. Otras veces llega al mundo totalmente formada y al pulirla, la pierde. A menudo nace igual que todos los niños y hace falta tiempo para que madure y a menudo ve la luz en su pleno desarrollo, pero se desvanece lentamente. Algunas veces es de noble origen y otras el fruto de un agiotista. Aquí grita con fuerza al abrirse la matriz, allá nace con un susurro. Yo conozco una mentira que ahora disturba la mitad del reino con su ruido del cual, si ahora es demasiado grande y orgulloso para reconocer a sus propios padres, puedo recordar el quieto origen. Para concluir con la natividad de este monstruo: cuando viene al mundo sin aguijón es que ha nacido muerto, y cuando lo pierde, muere.

No es extraño que un infante de tan milagroso origen se encuentre destinado a grandes aventuras y, así, vemos que ha sido el espíritu guardián que ha prevalecido ya por cerca de veinte años. Puede conquistar reinos sin combate y, a veces, tras de haber perdido la batalla. Otorga y regresa empleos; puede convertir una montaña en un agujero de topo y hacer, de un agujero, una montaña; ha presidido por muchos años los comités electorales; puede convertir a un negro en blanco; hacer un santo de un ateo, un patriota de un libertino, dotar de inteligencia a los ministros extranjeros y hacer que suba o se derrumbe el crédito de la nación. Esta diosa vuela con un enorme espejo en las manos para engañar a la multitud y hacerlos ver, conforme lo hace girar, la ruina en su interés o su interés en la ruina. En este espejo vereis a vuestros mejores amigos arropados en trajes adornados con *fleurs de lis* y triples coronas, sus cintos tendrán cadenas y abalorios y calzarán zapatos de madera. Y vuestros peores enemigos estarán adornados con los emblemas de la libertad, la propiedad, la indulgencia, la moderación y llevarán un cuerno de abundancia en las manos.

Las grandes alas de la mentira, como las de los peces voladores, no le son de ninguna utilidad más que cuando se encuentran húmedas; y es por ello que continuamente las sumerge en el fango y, remontándose a lo alto, los distribuye en los ojos de la multitud, mientras vuela con gran suavidad. Pero en cada giro se ve obligada a descender a los sucios caminos y recoger nuevas provisiones.

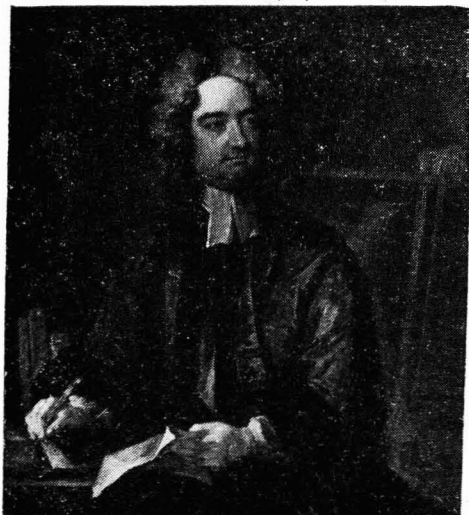
Algunas veces he pensado que si un hombre poseyera el arte de una segunda visión para ver las mentiras, así como en Escocia la tienen para ver fantasmas, de qué manera admirable se divertiría en este pueblo al observar las diferentes formas, tamaños y colores de los enjambres de mentiras que zumban alrededor de las cabezas de algunas gentes; o aquellas legiones que revolotean todas las tardes en las casas de moneda y que son suficientes para oscurecer el aire; o sobre un club de nobles descontentos, que después las envían para que se distribuyan en las elecciones.

Hay un punto esencial en el que la mentira política difiere de otras de la misma escuela, en que debe tener una memo-



ria breve, lo que es necesario para que en cada hora pueda diferir de sí misma y jurar a los dos lados de una contradicción según convenga a las personas con las que tiene que tratar. Al describir los vicios y virtudes de la humanidad es conveniente tener presente alguna persona eminente de quien copiar la descripción. Yo he cumplido con esta regla estrictamente y en este momento mi imaginación recuerda a cierto gran hombre, famoso por su talento, a la práctica constante del cual le debe la vieja reputación de ser la más diestra cabeza en Inglaterra para la resolución de los asuntos complicados. La superioridad de su genio no consiste en otra cosa que en un fondo inagotable de mentiras políticas, que distribuye con largueza cada minuto que habla y que, por una generosidad sin paralelo, olvida, y consecuentemente contradice la siguiente media hora. Hasta ahora él no se ha detenido a considerar si una proposición es verdadera o falsa, sino si es conveniente en tal momento y para tal compañía el afirmarlo o negarla; de tal forma que si creéis que interpretando todo cuanto dice lograreis clarificar su pensamiento, al igual que hacemos con los sueños, os encontrareis con todo lo contrario; tendreis que seguir buscando y os encontrareis igualmente desilusionados hayais creído o no. El único remedio es suponer que habeis escuchado unos sonidos inarticulados y sin ningún significado, y además, esto le quitará el horror que podais concebir al oír los juramentos con los que perpetuamente acompaña los extremos de cada oración; si bien, al mismo tiempo, creo que en justicia no puede acusársele de perjurio cuando invoca a Dios y a Cristo, porque es conocido públicamente que no cree en ninguno.

Alguien puede pensar que una habilidad como ésta no es de gran utilidad a su poseedor, o a su partido, después de que ha sido practicada a menudo y es ya notoria; pero aquí se equivocan del todo. Pocas mentiras llevan el sello del inventor, de tal forma que el más prostituido enemigo de la verdad puede regar un millar sin que se vea en él al autor. Más aún, así como el más vil de los escritores tiene sus lectores, así la más grande de las mentiras tiene sus creyentes; y sucede a menudo que si una mentira es creída por sólo una hora, ha realizado ya su tarea y no hay más tarde ocasión de desmentir-



Jonathan Swift. 1667-1745

la. La falsedad vuela mientras que la verdad llega cojeando penosamente tras ella, de manera que cuando los hombres llegan a desengañarse es ya tarde; la broma ha terminado y el cuento ha producido su efecto; como el hombre que ha pensado en una respuesta aguda cuando el discurso ha cambiado o el público ha partido; o como el médico que encuentra una medicina infalible cuando el paciente ya ha muerto.

Considerando la disposición natural que tienen muchos hombres a mentir, y en las multitudes a creer, me he quedado perplejo al reflexionar sobre aquella máxima, tan frecuente en todas las bocas, de que a la larga vencerá la verdad. Aquí ha estado esta isla nuestra, yaciendo a causa del más grande partido político que hemos tenido en veinte años, bajo la influencia de tales personas y consejos cuyo principio e interés en corromper nuestras costumbres, cegar nuestro entendimiento, agotar nuestra salud y, con el tiempo, destruir nuestra constitución tanto en la iglesia como en el Estado, hasta que, finalmente, fuimos traídos hasta el borde mismo de la ruina; sin embargo, por medio de perpetuas falsedades, no hemos sido nunca capaces de distinguir entre nuestros amigos y enemigos. Hemos visto cómo una gran parte del dinero de la nación ha ido a parar a las manos de aquellos que por su nacimiento, educación y mérito no podían pretender nada mejor que llevar las libreas de nuestros criados; mientras que otro que, por su crédito, calidades y fortuna fueron solamente capaces de darle reputación y éxito a la revolución no sólo fueron dejados a un lado por peligrosos e inútiles, sino manchados por el escándalo de ser jacobinos, hombres de principios arbitrarios y pensionistas de Francia; mientras que la verdad, de la que se dice que yace en un pozo, parece enterrada ahora bajo un montón de piedras. Pero recuerdo que era una queja usual entre los *whigs*, que la mayor parte de los terratenientes no se encontraban de acuerdo con sus intereses, lo que algunos de los más sabios vieron como un mal agujero; y vimos que fue con la mayor de las dificultades que pudieron reservar para sí la mayoría, mientras que la corte y el ministerio se encontraban de acuerdo con el otro lado hasta que aprendieron aquellos admirables expedientes para decidir las elecciones e influir en los lejanos distritos desde la ciudad alegando poderosos motivos. Pero todo esto era mera fuerza y coacción sostenida, sin embargo, por el más diestro artificio y administración, hasta que el pueblo empezó a comprender que sus propiedades, su religión y la monarquía misma se encontraban en peligro; cuando los vimos esperar vorazmente la primera ocasión para aprovecharse. Pero de este poderoso cambio en los ánimos del pueblo hablaré con más amplitud en algún trabajo futuro; en el que intentaré desengañadas o engañosas que esperan o pretenden que se trata de una breve locura en el vulgo de la que pronto ha de recobrase; mientras que yo creo que aparecerá ser distinto en sus causas, síntomas y consecuencias y demostrará ser un gran ejemplo para ilustrar la máxima que mencionaba hace poco de que finalmente (aunque a veces demasiado tarde) prevalece la verdad.

(Trad. de Rafael Ruiz Harrell).

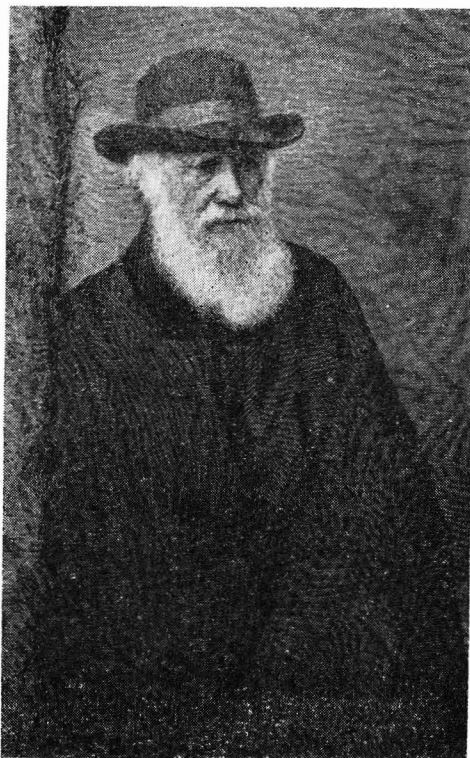
C I E N C I A

ORIGEN Y EVOLUCION DEL HOMBRE

Por Santiago GENOVES

LA SUPUESTA DESCENDENCIA A PARTIR DE LOS MONOS Y EL ESLABON PERDIDO

DESDE que apareció *El origen de las especies* de Darwin, hace casi exactamente un siglo, se han sucedido una multitud de hipótesis y tesis sobre el origen del hombre. Es interesante señalar que Darwin no se refiere para nada en dicha obra a la supuesta descendencia del hombre actual a partir de antropoides actuales. Sin embargo, por uno de esos fenómenos de transposición de conceptos



Carlos Darwin 1809-1882

que con relativa frecuencia ocurren cuando un hecho científicamente comprobado pasa a la mente de la mayoría (que por lo general no está en condiciones de entenderlo ni le interesa fundamentalmente la comprobación científica en sí), se puede apreciar que en el concepto de los no especializados priva, vagamente, la idea de que el hombre descende del mono, o que por lo menos el hombre actual pasó hace muchos miles de años por una etapa evolutiva semejante a la de los grandes antropoides que se ven hoy en el zoológico —chimpancé, gorila, orangután y gibbon—. Es más, en forma no precisa, está tan extendida la idea que tiene por centro el concepto anterior, que aun en libros y artículos especializados se hallan, con bastante frecuencia, frases que indican con claridad que el autor —posible y especulativamente—, recibió cuando niño esta influencia educativa de la que no se ha podido deshacer del todo. Usando un término biológico, cabría llamar a este fenómeno un vestigio, en el sentido en que se llama así a la aparición de un rudimento de cola en el hombre actual o de restos de

hueso pélvico en la ballena, que como se sabe no posee cintura pélvica.

Hoy no poseemos con vida más que los cuatro géneros de antropoides arriba mencionados, con algunas especies, y desde luego nos vemos forzados a establecer comparaciones a ellos referidas al querer interpretar restos fósiles de posibles ancestros del hombre actual, que por general son muy fragmentarios y únicos. Entonces olvidamos con frecuencia que dicha comparación, además de en el espacio, debe establecerse en el tiempo. Por ejemplo, es frecuente leer —adelantando forzosamente conceptos que se desarrollarán después— que un resto dado de homínido fósil (es decir, un resto fósil de *Pithecanthropus* o de *Cro-Magnon*, pongamos por caso) “representa —el primero— una etapa más avanzada que los antropoides en el proceso de evolución”;¹ claro está que ello es cierto si entendemos por evolución, *evolución hacia el hombre actual*, y por antropoide el antropoide que hoy vive. El concepto de evolución es, no obstante, más amplio, y sólo nuestro egocentrismo —mezclado con ideas educativas erróneas de las que hemos llamado vestigios— nos lleva a pensar que la evolución, en este caso, no tiene más fin que el perfeccionamiento del hombre en la forma bajo la que se presenta hoy. En otras palabras, los pitecantropoides sí representan “una etapa más avanzada” que los antropoides actuales en el proceso de evolución *que conduce a nuestra especie*, pero desde luego los pitecantropoides serían una rama fallida o aberrante desde el punto de vista de la evolución de los antropoides actuales. Esto es: los antropoides actuales (chimpancé, gorila, orangután, gibbon) constituyen con toda seguridad una rama del orden Primates del que la especie de hombre actual —con to-



“La comparación es absurda”

das sus variantes geográficas, ambientales y morfológicas— es también una rama, sin que podamos establecer entre ambas otras comparaciones que no sean las estrictamente morfológicas pero no de gradiente filético.

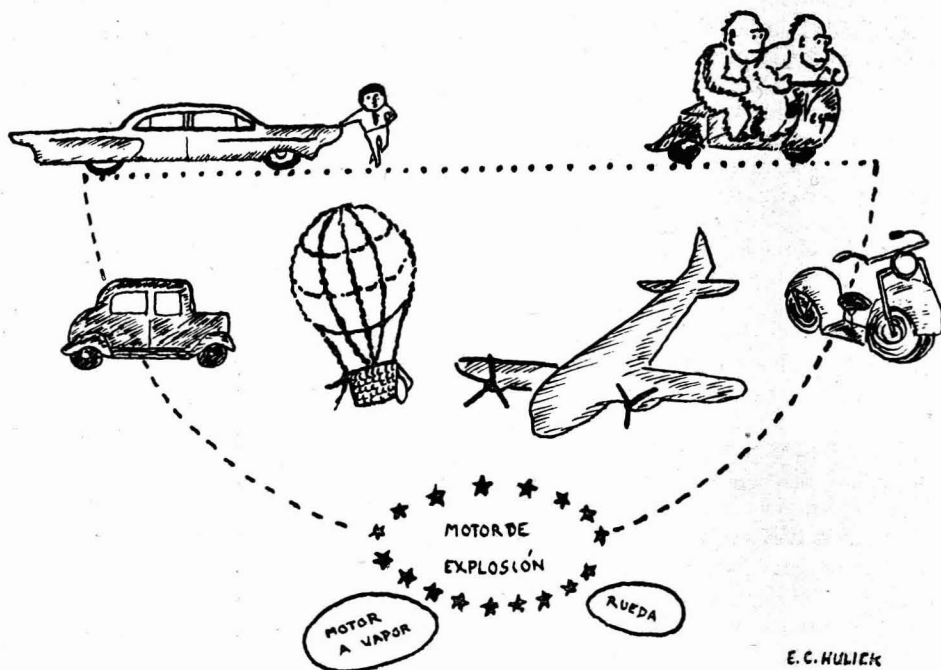
En un mundo tan mecanizado como el actual, se me ocurre la comparación que se ilustra en el diagrama. El automóvil 1920 —*Pithecanthropus*— no es más evolucionado que la motocicleta 1957 —antropoides actuales— más que si entendemos por evolucionado —erróneamente— todo aquello que conduzca a la línea automóvil 1957 —hominidos—, en cuyo caso, de hecho, la comparación es absurda. Pero si hipotéticamente consideramos como evolucionado lo que conduce a la motocicleta 1957, el automóvil más moderno resultaría notablemente “poco evolucionado”.

De aquí la utilidad de la Paleontología que trata de ir descendiendo en una línea evolutiva hasta encontrar los puntos de contacto, tanto cronológicos como morfológicos, con otra u otras. Así es que nos vemos forzados a veces a formular hipótesis basadas sólo en estudios que siguen la secuencia que señala la línea de puntos (.....) por carecer de otros datos, aunque el método a seguir sería el que indica la línea de rayas (— — —).

No creo haber insistido demasiado sobre estos detalles básicos, ni que la comparación sea pueril, puesto que podría señalar el anterior error de planteamiento en gran número de trabajos publicados en los últimos años. No se trata de una cuestión de palabras. Aunque en ciertos aspectos morfológicos se puede decir —entre comillas— que, por ejemplo, el *Pithecanthropus* presenta “algunas características morfológicas de aspecto intermedio entre el hombre actual y los antropoides actuales”, ello no implica que sea un intermedio genealógico: el automóvil puede presentar características intermedias entre la motocicleta y el avión, o el avión entre el dirigible y el automóvil, en ciertos aspectos mecánicos, pero nunca, a partir del motor de explosión, podemos situar a uno como descendiente o progenitor ancestral del otro.

Hay que hacer notar que a medida que descendemos en el tiempo, podemos aclarar relacionando, pero, lo mismo que en este esquema las cosas se complican al existir otras relaciones más allá de lo que aquí denominamos motor de explosión, también en Paleontología surgen complicaciones al tratar de encontrar ese punto común de donde podamos hacer arrancar, de forma única y definitiva, los ancestros del hombre y de los antropoides actuales; esto es, a lo que se ha dado en llamar el *eslabón perdido* y cuyo significado hay que aclarar.

Si tratamos hoy de concretar cuál es el mexicano típico por sus características somáticas nos encontraríamos o con una abstracción resultado de la medida de todos los mexicanos, otomíes, yucatecos, tarascos, etc., o con que sólo podremos definirlo a grandes rasgos, que desde luego se sobrepondrán con los de las otras poblaciones vecinas —sobre todo, en este caso, hacia el sur— y fuera de los límites de la nación México. En otras palabras, o no hay un mexicano *tipo* o hay muchos. Pues bien, lo mismo ocurre con el célebre y ficticio eslabón perdido. O no hay ninguno o hay muchos. Penetrando ya en Paleontología podemos afirmar que



no hay eslabón perdido, no lo hubo nunca o no existió jamás en el concepto popular y a veces académico que de él se tiene. El círculo que encierra la circunferencia de estremitas en el esquema, es muy amplio en el tiempo y en el espacio, y en él encontraríamos una serie de seres *suficientemente generalizados*, esto es, todavía no especializados y que podrían dar lugar a formas posteriores de diverso aspecto. Pero estos seres, cuya evolución —como veremos en el artículo siguiente— no es armónica (es decir, no evolucionan a la misma velocidad manos, pies y piernas, tronco, cráneo, etc.), no pueden ser por lo tanto únicos ni en el tiempo ni en el espacio; de ahí lo erróneo del concepto de eslabón perdido.

Es sabido que los restos fósiles correspondientes a esa amplia zona témporo-espacial de los que dispone el antropólogo, son incompletos y fragmentarios. Ocurre, al tener necesidad —debido a la disarmonía— de contar con un buen número de características antes de fijar la posición de un ejemplar dado dentro de un gradiente evolutivo, que el diagnóstico debe ser, y de hecho es en muchos casos, sólo tentativo, a reserva de que hallazgos posteriores, puedan proporcionar nuevos datos. Es por lo tanto arriesgado aventurar mucho sobre el aspecto de partes óseas en restos fósiles de los que nos ocupamos, que no estén en estrecha relación morfo-evolutiva con restos cuya posición esté bien establecida. Es concepto erróneo pensar que cuando hablamos del “hombre fósil de Java” por ejemplo, contamos con un esqueleto completo y en buenas condiciones, ya que originalmente no se halló más que una calota craneana, un fémur y unos dientes. (Muchos años después, 1936-39, von Königswald encontró otros restos fragmentarios de cráneo.)

Es éste otro concepto que es necesario poner en claro. Mientras que en algunas formas fósiles no homínidas y en algunas homínidas es posible inferir el aspecto físico general —y por ende el estado evolutivo— de todo un individuo a partir, pongamos por caso, de unos molares, un trozo de mandíbula o un fragmento de pelvis, es bien arriesgado ir muy lejos cuando existen razones para sospechar que se trate de restos de individuos pertenecientes a grupos en estado de transición evolutiva, ya sea ésta total —relativa a todo el esqueleto— o parcial.

Aclararemos, para terminar, otro de los errores en que se incurre todavía hoy, a pesar de que ya hace muchos años hubo quien señalase lo incompleto de la teoría darwinista, en cierto aspecto, y que ha llevado a concebir lo que Darwin llamó “selección natural” —y a lo que Spencer añadió en su concepción filosófica, “supervivencia del más apto”—, como una “lucha por la existencia” (“el fuerte sobrevive, el débil perece”, “come o serás comido”, etc.), en fin, como si el concepto de *selección natural* estuviese necesariamente basado en esas ideas.

Es justo señalar que en *El origen de las especies* Darwin escribió: “Debo decir que uso el término lucha por la existencia en un sentido amplio y metafórico, incluyendo la dependencia de un ser en otro, e incluyendo no sólo la vida del individuo sino la facilidad que posea para dejar descendientes.” Sin embargo, habiéndose expresado así, pronto olvida el concepto de “dependencia” y continúa en el resto de la obra refiriéndose a la “lucha por la existencia” en términos de competencia. Esto es, tanto él como su incondicional Th. Huxley hicieron demasiado hincapié y erraron un tanto en la formulación del factor competencia, y en gran parte o totalmente ignoraron o subestimaron el factor cooperación. No le dieron, en otras palabras, al factor cooperación el lugar debido en el concepto de selección natural en particular, y en las descripciones del concepto evolutivo en general.

Debe concederse a Kropotkin el mérito de haber sido el primero en señalar estos errores en artículos publicados en septiembre de 1890 y junio de 1896. Sin embargo, como dije, hoy se sigue aún con frecuencia aplicando el concepto de selección natural en la forma limitada y un tanto equívoca en que se hizo en 1859. Hay que dejar bien sentado, por su importancia biológica en relación con la Paleontología Humana, que no todo es lucha; que como dijo Kropotkin, “Afortunadamente, la competencia no constituye la regla ni en el reino animal ni entre los hombres. Se limita entre los animales a periodos excepcionales, y la selección natural encuentra otros campos mejores para su actividad. Se crean mejores condiciones gracias a la *eliminación de la competencia* por medio de la ayuda mutua, de la cooperación.” Bastarán unos ejemplos.

La mayoría de los pájaros emigran hacia el sur al llegar el invierno, evitando así la competencia. Muchos roedores duermen todo el tiempo en que la competencia sería grande, y así la evitan. Al hallarse en número excesivo en un río, los castores se dividen en dos grupos, los viejos yendo río abajo, los jóvenes río arriba. La lucha por la existencia posee pues otro carácter bien distinto al de "comer o ser comido". Si imaginamos dos especies de bacterias —como lo ha ejemplificado Dobzhansky—, que se multiplican en la misma probeta, alimentándose del mismo producto, veremos que "compiten" entre sí en el sentido de que cuanto más alimento consume una especie, menos le quedará a la otra, pero las bacterias no se devoran entre sí. En un teatro estamos respirando todos, pero ahí se acaba la competencia, la lucha. S. J. Holmes

dijo recientemente: "La supervivencia del organismo dependerá en primer término de la aptitud que exista entre sus elementos constituyentes para llevarse bien uno con otro. Los grupos en los que las partes constituyentes accionan con metas encontradas, serán rápidamente descartadas."

Una serie de hallazgos de primates fósiles hechos en los últimos años —homínidos o no homínidos—, aun en fecha reciente, y a los que nos referiremos en el futuro, está haciendo alterar muchos de los conceptos más o menos clásicos que poseíamos sobre Paleoantropología. No son espectaculares pero sí básicos para el enfoque del árbol filogenético de nuestra especie.

1 Boule et Vallois, 1952. *Les Hommes fossiles*.

ARTES PLASTICAS

GIRONELLA

Por Raúl FLORES GUERRERO

LA MAYOR PARTE de la vida el pintor Alberto Gironella * transcurre entre los muros de su estudio, ámbito breve lleno de libros, de muebles de estilos recién muertos, de grandes espejos que reflejan maniqués vestidos a la moda del siglo XIX, de botellas y frascos de mil formas, y en medio de todo esto, como señor de un mundo rico en imágenes y luces de bodegón, el caballete de pintor junto a la mesa en que descansan los pinceles, las resinas, la paleta y la piedra litográfica cubierta de colores frescos, dispuestos siempre a imprimir vida a un lienzo.

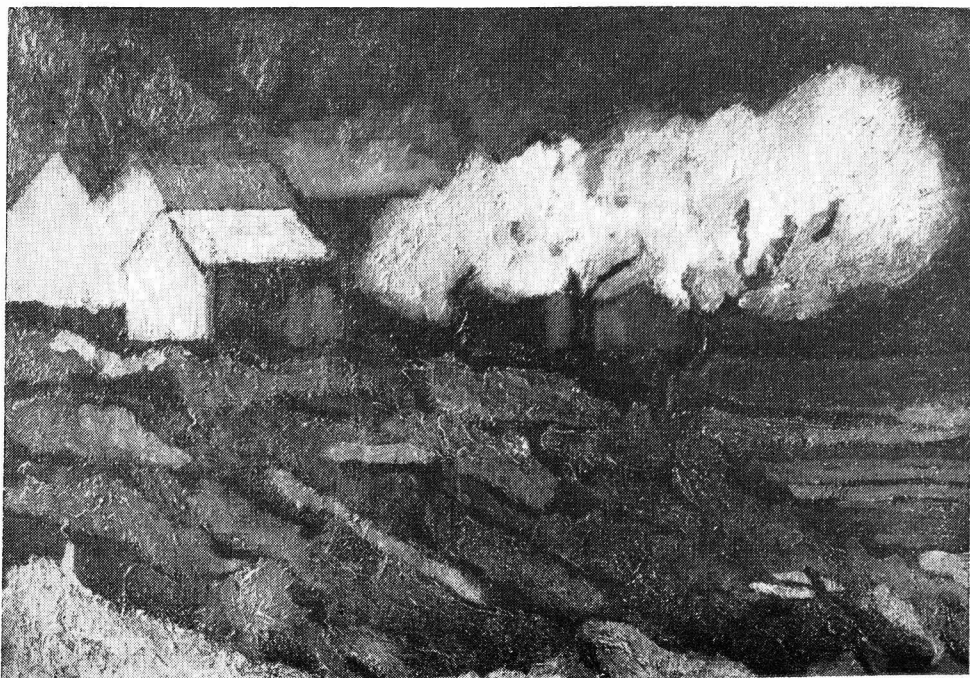
La obra de Alberto Gironella, discutible, es por eso mismo importante. Dibujante de línea fina, hace algún tiempo, a últimas fechas su tendencia pictórica lo ha llevado al empleo de agresivos y fuertes trazos negros que no tratan de bosquejar perfiles de un modo naturalista sino que, anunciando pinceladas posteriores, preconizan la estructura definitiva de sus obras. Existen, como dibujos, en función de los cuadros que de ellos van a nacer; de allí su potencialidad expresiva.

He seguido la creación de Alberto Gironella paso a paso. Tal vez sea por ello que, como el mismo pintor, vea yo los cuadros hasta ahora realizados en su exacta significación, es decir, no como creaciones definitivas, sino como el producto final de una serie de experiencias llevadas a cabo con el objeto predominante de hallar un lenguaje plástico que le permita lanzarse, ahora sí segura y sólidamente, al espléndido campo de la plenitud creadora. Tal vez por eso mismo tengo la convicción de que ningún otro pintor de su generación está capacitado, como Gironella, para sostener en el futuro cercano el prestigio de México en el panorama de la pintura contemporánea. El cuenta con armas efectivas y únicamente válidas en la órbita del arte: una básica calidad

* Alberto Gironella expuso recientemente su obra en la Galería Proteo de la Ciudad de México.



Tirano Banderas



Arboles blancos

estética en sus obras y una clara conciencia del objetivo artístico de su expresión; objetivo distinto, desde luego, al de los artistas postrevolucionarios, como corresponde a un tiempo nuevo, a un nuevo tipo de artistas y a una personalidad diferente.

En el momento en que inició su aprendizaje pictórico, Gironella eligió sus maestros: el primero fue Bracque después lo han sido Velázquez, Goya y Rembrandt. Como para Gironella las limitaciones técnicas constituyen un crimen de lesa arte, se ha lanzado al estudio de los grandes maestros —a falta de las obras mismas, en las mejores reproducciones que ha podido conseguir— impulsado por la juvenil preocupación de conocer los caminos que conducen a la inmortalidad. Es por eso que no le sucederá encontrarse, de repente, con que ha descubierto algún mediterráneo de la pintura. El sabe de veladuras y de transparencias porque con las páginas del Doerner subrayadas y el tacto de los ojos bien despierto ha hurgado en las obras de Rembrandt hasta encontrar el encarnado que precisamente necesita en alguna de sus creaciones personales. Amante de los brillos y las luces se exalta cuando acierta con los "realces en blanco" que hielan al filo de una espada o hacen profunda y viva una mirada. ¡Cuántas veces, cerrando las persianas de su estudio, se deja deslumbrar por la luminosidad que desde el fondo de los cuadros sigue vibrando en la penumbra gracias a las capas subyacentes de pintura blanca modeladas por su enérgico pincel!

La obra actual de Alberto Gironella puede ser considerada bajo tres aspectos, cada uno de ellos animado por intenciones plásticas y representativas diferentes: a) los retratos —jamás directos, sino intencionadamente imaginativos—; b) las pinturas de objetos inertes —que van desde las naturalezas muertas hasta el hacinamiento de hierros oxidados—; y c) los cuadros de paisajes. Estas tres fases, independientes como género, tienen desde luego puntos inevitables de contacto en el tratamiento plástico, por más que en cada ocasión este tratamiento, que de hecho constituye la *forma* en el arte de Gironella, muestre matices de acuerdo con la naturaleza de cada tema.

En los retratos —sobre todo en los retratos— se observa la huella que han dejado en su pintura los maestros que él admira: a base de pinceladas decisivas, seguras en su intención plástica, esboza el rostro de un soldado en medio de la penumbra proyectada por un casco que adelanta sus brillos metálicos, o bien, con fuerza crítica innegable, resume todo el carácter de las dictaduras militares de Hispanoamérica en un “Tirano Banderas” que, lejos de ser literario en su inspiración, es palpitante y sentido, tan sentido que al retratar al oficialito mercenario lo hace con crueldad de pintor, crueldad semejante en su sentido a la de Goya cuando retrató a la familia real, haciendo brillar en cada pincelada su odio hacia todo aquello que el personaje significa; sus ojos inyectados, los destellos metálicos de sus condecoraciones se destacan sobre una puerta abierta a la desesperación.

El buen arte se produce cuando los medios expresivos del artista son tan amplios que no existe tema o concepto que no pueda ser representado por éste en la forma que lo ha preconcebido en su imaginación. Y los retratos de Gironella pertenecen a la órbita del buen arte. Sólo con matices de irrealidad y con un fantasmagórico tratamiento del color y la textura pudo representar un Porfirio Díaz sereno y temible, digno e imperturbable en su prestancia de gran dictador. Zapata, por otro lado, aparece con todo su señorio de *calpuleque*, inspirado, como el de Diego Rivera, en una de las grandiosas fotografías de Casasola sólo que convertido, por obra y gracia de la “forma abierta”, liberada de la contención de la línea dibujística, en un héroe tranquilo, señor de una tierra sangrante sembrada de calaveras. El gran valor de retratos como éstos es que, liberándolos de una relación directa con la realidad objetiva, Gironella los hace formar parte de un mundo distinto, mundo pictórico de manchas cargadas de intención y de luces vibrantes, desmenuzadoras de la historia. Ante tal polaridad de personajes se percibe una tesis

en latencia, una postura crítica del pintor que está buscando la mejor manera de decir muchas cosas, pero sin alegorías elementales, sin trabas meramente anecdóticas. Son todos ellos personajes aislados de un gran cuadro que será —no lo dudemos— un testimonio de la conciencia histórica de la nueva juventud en la creación artística.

Las pinturas de objetos inertes surgen, en el arte de Alberto Gironella, de dos fuentes inspiradoras: por una parte la presencia real de las naturalezas muertas, organizadas como modelo por el pintor frente a su caballete, y por otra la realidad virtual de un modelo imaginario formado en su mente como una consecuencia de mil fotografías y grabados vistos aquí y allá; imágenes trasladadas al lienzo después de un deslinde inconciente, y desde luego subjetivo, del mundo gráfico que inevitablemente, diariamente, se presenta a nuestra vista. En la primera de estas dos vertientes Gironella tiene el antecedente, valioso para su propia experiencia, de los cuadros bracquianos de sus primeras épocas. Gracias al cubismo aprendió a ordenar sus sensaciones ópticas y táctiles y a construir intelectualizadamente los planos de luces y de sombras sobre la tela. Con las enseñanzas de Braque construyó el primer escalón de esa espiral de experiencias plásticas que conduce al umbral de la originalidad auténtica. Y culminación de experiencias es su cuadro “El Cristo del Brazo Roto”, en el que el volumen de los objetos está logrado a golpes de pasta blanca, sabiamente aplicada sobre las masas de color que estructuran la máquina de coser y la calavera, las botellas y el rosario colgante, la rota cabeza de muñeca y el croquis anatómico. La atmósfera está allí creada con elementos estrictamente pictóricos, las luminosidades y oscuridades se confunden sin límite preciso estableciendo una perspectiva que no es ni geométrica ni real, sino sugerida.

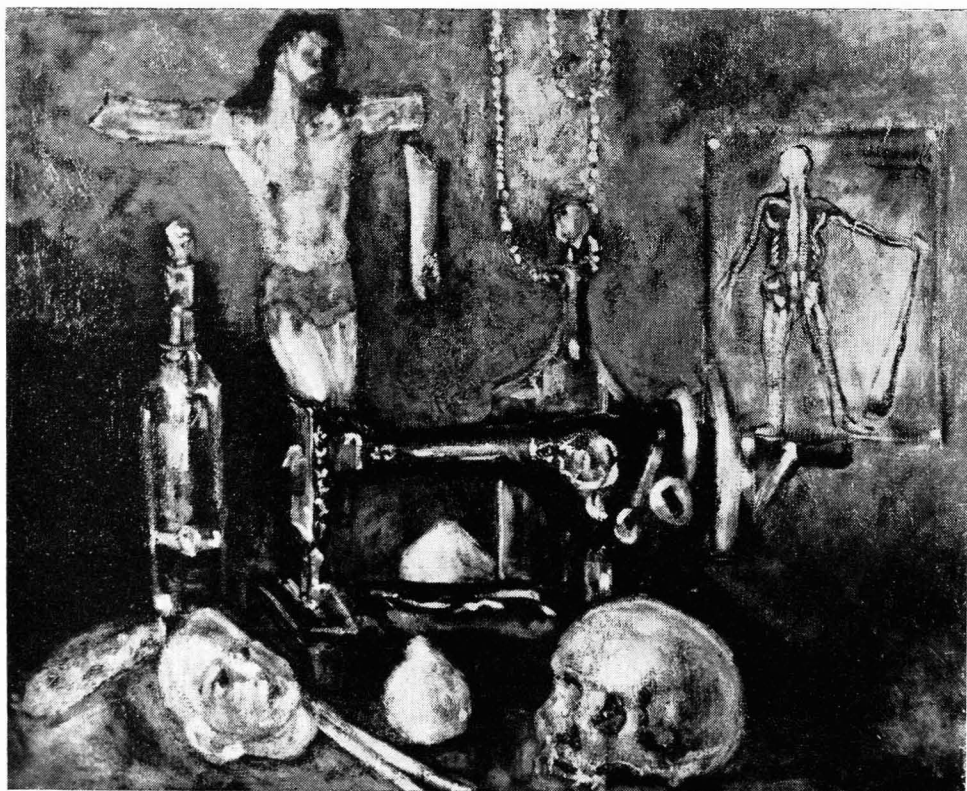
Hay los otros cuadros. Los inspirados en imágenes vistas quién sabe donde y re-



Zapata

cordados en determinado momento de la creación por sus posibilidades de representación plástica. Es lógico que esto le suceda con frecuencia a Gironella quien todo lo ve con ojos de pintor. Actitud observadora, recreadora, que se revela en todos los géneros que practica, pero sobre todo en sus caprichosas series de “Orbaneja” o en las variantes de la “Chatarra de Guerra” que no obstante su riqueza cromática —o tal vez por ella— denuncian ciertas limitaciones formalistas que son más claras aún en los paisajes.

¿Y qué pasa con los paisajes? En casi todos ellos Alberto Gironella manifiesta una incontenible inquietud por variar sobre un tema por medio del color, la textura, el sentimiento ambiental. “La Hacienda de Apulco”, “Guanajuato”, “El Ojo de Agua”, “Los Arboles Blancos”, han tenido su correspondiente versión en rojo. No se trata sin embargo, como en los paisajes de Monet, de captar la luminosidad de un sujeto en diferentes horas del día, tampoco se trata de mejorar la composición del cuadro o de hacer un alarde de dominio monocromo. Gironella lo hace porque es un sensual del color y la materia. Y si este tipo de sensualidad está bien en todo artista plástico, en este caso llega a constituir incluso un punto débil del pintor puesto que, en el trance de la ejecución de un cuadro se abandona al goce de las texturas sumergiéndose en el mundo limitado de la materia; luchando con ella la modela y domina, la vence con el pincel, logra el efecto parcial que busca, pero al hacerlo olvida el punto de partida; el tema se transforma en un



El Cristo del brazo roto

M U S I C A

IGOR STRAVINSKY

Por Jesús BAL Y GAY

IGOR STRAVINSKY acaba de cumplir setenta y cinco años. Y ahora se encuentra en plena *tournee* de conciertos por Europa, para dar a conocer allí sus obras más recientes. Para él componer es una función tan natural —y tan vital— como el respirar. Y, por lo visto, el dirigir conciertos, otro tanto.

Para sus amigos esa actividad suya y la fibra que la hace posible constituyen motivo constante de asombro, pues sabemos que, al contrario de tantos otros, nunca ha tomado precauciones ante la vida ni ahorrado energías a favor de la obra que realizar. Desde joven ha venido gozando de la vida, y gozándola con toda plenitud de su ser, sin prejuicios, con absoluta ingenuidad. C. F. Ramuz lo supo ver ya en 1915, en ocasión de su primer encuentro con el compositor con que ha-

parte del Yo contra la otra, sino una acción constante de la más noble por elevar a la otra. E igual es su actitud ante el mundo circundante. Cuando se entusiasma con ciertas cosas humildes, naturales, no es su actitud la del sibarita hastiado de refinamientos, sino la del hombre que cada día, a cada momento, está naciendo con ojos, oídos, manos, paladar y olfato de niño a la maravilla del mundo. Sus gustos no le han sido dictados por ningún convencionalismo: por eso es el anti-académico y el anti-snob por excelencia. Donde brilla la autenticidad, allí está su curiosidad y, probablemente, su deleite. Sabe estimar un aristocrático borgoña, pero tiene paladar también para esos vinos sin pergaminos que algunos países ofrecen con naturalidad de manantiales a quienes saben beber sin literatura. (Ramuz lo atestigua en cuanto al Dézaley y yo puedo hacer otro tanto por lo que respecta a uno de Alicante, del que conservaba grata memoria muchos años después de haberlo saboreado. Y también fui testigo de la alegría con que certeramente exclamó “¡Zurbarán!” ante uno de esos cestillos llenos de austera gracia en que se sirve el pan en Prendes: era la alegría del que encuentra justificado, naturalizado en la realidad cotidiana algo descubierto y amado antes en el plano artístico.)

“Pude ver en seguida —le dice Ramuz— que a usted le gustaba, como a mí, el pan cuando es bueno, el vino cuando es bueno, el vino y el pan juntos, el uno para el otro, el uno por otro. Ahí comienza su persona y al mismo tiempo su arte, es decir, todo usted”... “Lo que yo percibía en usted era el gusto y el sentido de la vida, el amor por todo lo que tiene vida; y que todo lo que tiene vida era para usted —por anticipado y en potencia— música”.

Nadie, en efecto, más lejos del tipo de artista encerrado en su arte, destilando quintaesencia de flores raras cultivadas en apartados invernaderos. Su música, por el contrario, parece una transubstanciación de cuanto en el mundo impresionó sus sentidos de hombre alerta. En ella encontramos una radical naturalidad, una objetividad esencial que la hacen como corpórea, visual y aun se diría que tangible. No pertenece, ni poco ni mucho, al linaje de las músicas que, según Baudelaire, nos toman “como un mar”, o de las que, como dijo Cocteau, hay que escuchar “con el rostro entre las manos”. Por el contrario, pertenecen, quizá como ninguna otra, al tipo que menciona Ortega y Gasset: el de la que hemos de escuchar como si fuese un objeto propuesto a nuestra contemplación. Se diría la reversión en acto de aquella idea de Walter Pater de que “todas las artes aspiran a la condición de música”, tan a punto de materializarse parece. Y esto lo mismo se trate de *La Consagración de la Primavera* que de la *Sinfonía en tres movimientos*, de *Las bodas* que de la *Misa*.

Largo camino lleva recorrido el arte de Stravinsky. De *El pájaro de fuego* al *Orfeo*, al *Canticum sacrum* o el *Agon*, no ha cesado de variar, pero sin dejar de ser él. Exteriormente hay una tremenda diferencia entre *La Consagración* y *Perséfone*, pongamos por caso; pero cuando se

simple pretexto para gozar el óleo superpuesto en transparencias infinitas, agitado en tormentas imperceptibles de color producidas por el *peinado* del pincel o el contacto nervioso de los dedos. Y es por este camino que Gironella llega a lindar en sus obras con lo abstracto —en las variantes de la “Chatarra de Guerra”, en “Orbaneja y Discípulo” en “Caserío” o en el luminoso “Ojo de Agua Amarillo”— y linda con lo abstracto no por síntesis de elementos, sino por la superabundancia de materia, gozosa pero no efectivamente empleada, que lo enajena del tema que dio lugar a su creación. El realce de su “Mujer en Blanco”, logrado con la intromisión de pedazos de encaje en el óleo, es la prueba más palpable de la superficialidad a que puede conducirlo esta formal tendencia táctil. Estas experiencias —obras de estudio más que de sala de exhibición— controladas, asimiladas y coherentemente organizadas, han llevado al pintor a la obtención de algunas obras de arte indiscutibles, espléndidas, la serie de “Las Chimeneas” es un ejemplo: muros y azoteas de la ciudad en una tarde tranquila, representados con pinceladas magistrales —se diría a brochazos— organizadas a manera de lógica abstracción pero con un intenso sentimiento de los planos cromáticos que presentan a la vista los edificios. No aparece ni un techo definido, ni una cornisa, sin embargo son las casas de una ciudad habitada por hombres que han pintado de sepías, de azules y de rojos sus paredes para poder vivir. Como en estos cuadros, también la abstracción en la forma y el color cobran sentido cuando de Guanajuato se trata o del Fuerte de Loreto. Guanajuato no es una ciudad para pintores naturalistas. Es una ciudad sin penumbra, sin claroscuro. La luz y la sombra se encuentran siempre en esquinas definitivas, en perfiles decisivos, en una especie de blanco y negro de ajedrez. Pero sí es una ciudad para pintores como Gironella. Y es así que él ha construido sobre la tela el retrato atmosférico de una ciudad (que sería como decir el retrato moral de un personaje, más importante en el terreno del arte que el retrato naturalista del mismo), ciudad absurda y deliciosamente cubicada en su paisaje por las casas en constante desnivel. La profundidad en el espacio pictórico está lograda por una hábil ruptura de la atmósfera pintada en mil pedazos de luz y mil de sombra.

“El Fuerte de Loreto” se estructura por pinceladas fuertes que definen almenas y cañones; más arriba, más lejos —ambigüedad maravillosa tan propia de la bidimensionalidad de la pintura— se extiende la ciudad calcinada por un sol cenital; cada casa es una pincelada blanquecina, cada calle un rasgo oscuro de contraste. Manchas que en el arte de Gironella se transforman en símbolos plásticos de valor superior al crear una realidad más esencial y perdurable que la propia realidad de la ciudad de Puebla en un momento dado.

Y es con cuadros como éstos, diversos en tema, variados en intención, contrastados en ejecución técnica, que se afirma mi convicción de que Alberto Gironella logrará con su creación futura, lógica consecuencia de la actual, en un lugar definitivo entre los pintores mexicanos de la segunda mitad del siglo xx.

Dibujo de Stravinsky para *Las bodas*

bría de colaborar en diversas obras: “Usted representaba ya para mí —escribirá años más tarde— lo que para mí sigue representando, es decir, esta cosa tan rara que es un hombre en el pleno sentido de la palabra; no un tipo social, ni el simple producto de un sistema de educación, ni un “artista”, ni un especialista o especializado: un hombre y un hombre completo, es decir, un refinado y al mismo tiempo un primitivo, alguien que es sensible a todas las complicaciones, pero también a lo elemental, capaz de las combinaciones más complicadas del ingenio y al mismo tiempo de reacciones las más espontáneas y directas —que es lo conveniente, pues hay que ser al mismo tiempo salvaje y civilizado, no hay que ser solamente primitivo, sino que hay que ser *también* primitivo”.

Su sorprendente sanidad proviene de eso, sin duda alguna. A diferencia de tantos hombres de nuestro tiempo, víctimas de un esquizoidismo que rehuye ir en busca de su único remedio, Stravinsky vive integralmente, conscientemente, humildemente el binomio que constituye la realidad de la persona humana. En él no se desarrolla ninguna lucha de una

penetra en la escritura de esas obras o cuando se las escucha con la debida atención, se descubre en ellas una afinidad esencial, una misma fuerza, un mismo, único *estilo del hombre*. Parecen tan diversas a primera vista porque en *La Consagración* la fuerza, el músculo está más a flor de piel que en *Perséfone*. Pero tanto en una como en otra trepida un mismo potro bajo unas mismas riendas. Se engañaría el que creyese que la primera de esas obras es más dionisiaca que la otra, o que ésta es más apolínea que aquella. Ni en una ni en otra logran ventaja ni Apolo ni Dionisos: sus fuerzas están en maravilloso equilibrio, en lección perenne de lo que debe ser la obra de arte, criatura del hombre cabal —ni ángel ni bestia— hecha a su imagen y semejanza.

Para decirlo de otra manera, la música de Stravinsky es orden, un orden establecido en la materia musical por una inteligencia sumamente lúcida, una sensibilidad siempre tensa y un humilde respeto para con la materia musical misma. Con su aguda sensibilidad va Stravinsky descubriendo en torno suyo —ya sea entre el pueblo o en la historia de la música— fenómenos u *objetos* musicales que se justifican plenamente por sí mismos, esto es, que son plenamente auténticos, y se apodera de ellos como se apodera del buen pan y del buen vino —“usted es un hombre de presa”, le dijo Ramuz— para asimilárselos y convertirlos en una música indiscutiblemente suya. Y en esa conversión operan conjuntamente el respetuoso amor por el fenómeno musical y la voluntad de orden, que es a su vez amor respetuoso por la obra de arte. De no ser así, su música habría resultado otra cosa de lo que es, habría sido simplemente una profanación, una caricatura o un mero trasiego o transcripción de los fenómenos u objetos musicales por él descubiertos. Hay quien, hace ya muchos años, le oyó exclamar después de haber estado probando en el piano un cierto acorde: “¡Fa sostenido, sin piedad!” La anécdota revela las dudas —es decir, el respeto— del compositor ante el fenómeno musical y ante la obra propia: aquella disonancia que al fin se decidiría a escribir no sería obra de la casualidad ni del capricho, sino fruto de una intensa reflexión. “¡Sin piedad!”, o sea, sin miramientos, ni para con los prejuicios ajenos ni para con los propios.

Y una de las cosas admirables de este hombre es que hasta hoy ha conservado esa su enorme energía, esa su fantasía inagotable, ese su respeto radical para la música que le hicieron famoso con sus

primeras obras. Sus ya proverbiales cambios de estilo no fueron tales en realidad, sino mera utilización para su personalísima obra de realidades musicales que fue descubriendo dondequiera que estuviesen. Otros, menos músicos que él, encontraron el estímulo en ideas o imágenes extramusicales o en elementos pintorescos del folklore musical; él lo encontró lo mismo en lo esencial de la música tradicional rusa que en los modismos de diversas épocas de la historia de la música. Pergolesi, Tchaikue tienen de auténticos, sirvieron sucesivamente de pábulo a su actividad creadora. En esta última época de su producción probó a utilizar los procedimientos de la escuela dodecafónica, y ahí están unas cuantas obras que, lejos de ser imitación de Schoenberg o de Webern, llevan su propia marca de fábrica que las hace hermanas legítimas de las que les precedieron.

Nunca se insistirá bastante en que *La historia del soldado* o el *Apolo Musageta* no significan decadencia comparadas con *Petrushka* o *La Consagración de la Primavera*. En estas obras la textura polifónica y la orquestación son densas y opulentas. En las otras la materia sonora se ha vuelto tenue. Eso es todo. Pero porque su sonoridad sea mucho menor que en aquellas no vamos a decir que musicalmente sean más pobres. Porque ello sería análogo a afirmar que cualquiera de los últimos cuartetos de Beethoven sea inferior a la Quinta Sinfonía, sólo porque suena menos que ésta. Stravinsky se dio cuenta pronto —no olvidemos su gran lucidez— de que el camino de *La Consagración* quedaba cerrado con la obra misma, es decir, que no era realmente un camino. Y ya antes de concluirla había comenzado a experimentar en los *Tres poemas de la lírica japonesa* posibilidades muy diferentes en cuanto a la materia musical. De hecho, lo que se denominó su “sacrificio a Apolo” no tuvo lugar en la época que señalan los inventores de esa frase, sino bastantes años antes, y eso si admitimos la cosa como sinónima de neoclasicismo, pues ya vimos más arriba que apolíneo Stravinsky lo ha sido desde sus comienzos.

Tampoco puede ser indicio de decadencia su gusto por la manipulación de ideas ajenas. Decir que el componer con temas de Pergolesi o de Tchaikowsky sea indicio de decadencia de su capacidad creadora, agotamiento de su originalidad, es tanto como olvidar que Virgilio en la segunda de sus *Bucólicas* está trabajando sobre un texto de Meleagro, hecho que no empaña su gloria ni aminora el altí-

simo mérito del poema. Precisamente el espíritu original de Stravinsky se manifiesta en ese restaurar en nuestro tiempo la clásica práctica de componer —poesía o música o pintura— sobre modelos concretos anteriores. El modelo es sólo el apoyo o el estímulo inicial para construir la obra propia, y la originalidad de ésta dependerá de cómo aquello haya sido utilizado. Los admirables versos de Tennyson, cuya armonía imitativa es intraducible:

*The moan of doves in immemorial elms,
And murmuring of innumerable bees*

no desmerecen, antes al contrario, por ser imitación de otros versos admirables de Virgilio.

E. W. White, en su libro sobre Stravinsky recurre al *Diario* de Ramuz para darnos una especie de retrato moral del compositor. Ramuz se refiere realmente al artista ideal, pero sus palabras parecen estar dibujando certeramente la figura de este gran representante de la música contemporánea:

“Seguir asombrándose; seguir siendo nuevo y hasta el fin ante todo lo que es nuevo. No ceder al hábito, que es usura y usura progresiva: que todo se vuelve polvoriento y gris, todo se vuelve semejante a lo que somos, todo se asemeja y todo se repite, porque nos asemejamos y nos repetimos... Seguir siendo ‘primero’ en presencia de las cosas primeras; elemental ante lo elemental; ser así capaz de devenir siempre y no solamente de ser: no inmóvil sino en movimiento, en medio de lo que se mueve; en contacto constante con lo que se transforma, transformándose uno mismo; entregado totalmente como el niño al mundo exterior, pero con ese retorno a uno mismo que no se da en el niño, y a un interior en el que uno se recoge, en el que uno se pone en orden.”

Arte el de Stravinsky, en fin, que venido de afuera a su espíritu, entrado por los sentidos corporales, se convierte en una alta operación del ser. Música de la que podríamos decir con Sor Juana:

*Pause su lira el Tracio, que aunque
(calma*

*puso a las negras sombras del olvido,
cederte debe más gloriosa palma,*

*pues más que a ciencia el arte has
(reducido*
*haciendo suspensión de toda el alma
el que sólo era objeto de un sentido.*



Stravinsky —“un refinado y al mismo tiempo un primitivo”



Mano de Stravinsky —“usted es un hombre de presa, le dijo Ramuz”

EL CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

EL QUE DEBE MORIR

ESTUVIMOS a punto de tener un nuevo *Potemkin*, o quizá una nueva *Juana de Arco* como la de Dreyer. Todo estaba listo para ello: el tiempo, los medios, el tema, la falta de trabas comerciales de producción, la falta de imposición de estrellas taquilleras y sobre todo el talento y el colosal esfuerzo de Jules Dassin que por primera vez podía en esta película dirigir una obra escogida por él y adaptada por un íntimo colaborador, prepararla durante tres años y realizarla a su gusto. Sí, todos los elementos estaban unidos para que *El que debe morir* llegara a ser una de las películas verdaderamente grandes de todos los tiempos. Y sin embargo no lo es. Es una magnífica película, pero no es lo que hubiera debido ser.

Quizás la libertad fue demasiado grande para el director y, pudiendo escoger todos los caminos, no supo decidirse por ninguno decisivo. Había que darle a la obra un estilo cinematográfico único (lo cual no quiere decir estrecho), un estilo que pudiera convertir con plenitud el tema a una forma, en una obra *determinada*. Citábamos antes *Potemkin* y *Juana de Arco*. Quizás estas películas deban fundamentalmente su grandeza a la manera en que están contadas, a su unidad esencial de fondo y forma. En ellas el *qué* y el *cómo* se nos revelan indisolubles. Ambas llevan una huella, un sello únicos: los de un espíritu creador que se ha concentrado en un camino. El hecho de que este camino nos parezca el mejor o más adecuado para la expresión de ambas obras es sólo una consecuencia de lo anterior. El propósito estilístico es lo fundamental. Y su *selección* en cada caso es lo que importa.

También es valedero, por supuesto, el hacer una película que combine dos o tres estilos diferentes y hasta opuestos. Pero en este caso cada uno de ellos debe estar fijado, aunque se entremezcle sutilmente con los demás. Podemos no saber cuándo termina el uno y comienza el otro, pero conocemos el uno y el otro. Hasta la ambigüedad tiene su forma plena.

El que debe morir carece de este tipo de lenguaje. Dassin oscila entre lo épico (otra vez *Potemkin*) y lo interior (otra vez *Juana de Arco*). Pero ambos estilos en lugar de complementarse se interfieren, se interceptan antes de que cada uno de ellos se *resuelva*. La película hubiera podido tratarse *toda* en un estilo o *toda* en el otro. También hubiera podido hacerse en el uno y en el otro. Pero aquí es donde su forma no llega a desarrollarse totalmente. Y paradójicamente esta carencia de desarrollo formal revierte sobre el contenido, causándole el mismo efecto. Si el estilo se trueca y se corta, la emoción también. No se llega nunca a la *catarsis* plena, excepto en algún caso aislado de los demás, enmarcado, como la extraordinaria escena de la muerte del rico hacendado, el paseo de Judas borracho gritando y golpeando el aire, o —aunque evidente— la secuencia en que la palabra es devuelta al tartamudo Manolios.

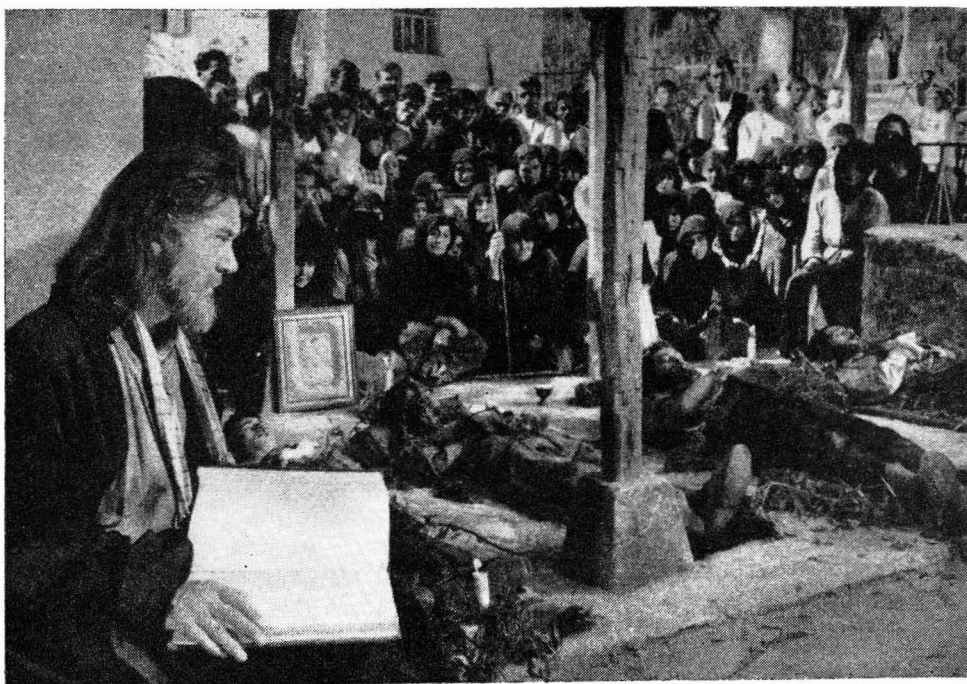
Quizás el constreñimiento interno a la novela y la necesidad de volver de cuando en cuando al paralelismo con la historia de Cristo son los causantes de este defecto. El paralelo obliga a la imagen a estrecharse o ampliarse con un ritmo que para coincidir con los puntos cruciales de la vida de Jesús no coincide siempre con el ritmo de la película misma. Es como si la necesidad de ajustarse a un acorde lejano obligara a nuestra melodía a variaciones de compás que le hacen perder su movimiento natural, su fraseado propio y espontáneo.

Desde luego que hay momentos en que la secuencia se logra totalmente, se responde a sí misma. Sí, muchos momentos. Y estas escenas, que oscilan de lo más amplio y abierto a lo más cerrado e interior, son de una calidad verdaderamente excepcional. Muchas veces no llegan a ser secuencias, son momentos dentro de una secuencia. Pero en todas ellas los hay.

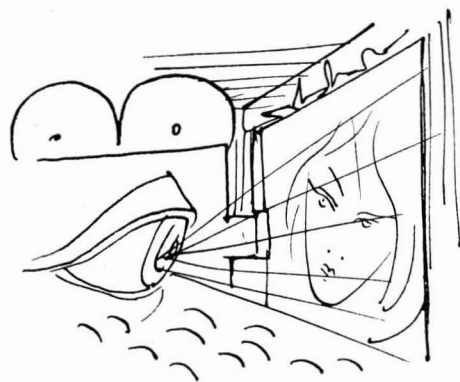
Y hay algo más, indiscutible, decisivo. Haber podido tocar este tema, haber podido desarrollar la historia sin caer nunca ni en lo ridículo ni en una pálida imagen San Sulpiciano. En esto "El que de-



Fernand Ledoux en *El que debe morir*



El que debe morir —"hay momentos en que la secuencia se logra totalmente"



be morir" es una lección. Lección retrospectiva para Georges Lampin y Gerard Philippe por su *Príncipe idiota* (por otra parte única mancha de este gran actor) y lección para el futuro si es que de ahora en adelante quedan directores tan valientes como Dassin para agarrar por los cuernos temas de estos.

La fotografía es soberbia y los encuadres no dejan nada que desear desde el punto de vista tanto estético como dramático. Hay en todo ello una voluntaria renuncia a lo *bello* tanto como a lo *grandioso* que merece la más profunda admiración. La actuación es excelente en su mayor parte, con especial mención a la espléndida Melina Mercuri (Katerina), a Pierre Vaneck (Manolios) que se mueve con seguridad al borde mismo de lo inaceptable, y a Fernand Ledoux (el Pope Gregoris). El pueblo de Creta lleva en su rostro la grave profundidad de la miseria y la conciencia, y Creta misma nos araña casi los ojos en la espléndida aridez de su mediterráneo arcaísmo.

El que debe morir no es una de las películas verdaderamente grandes de la historia del cine, pero es una película libre, valiente, generosa, ambiciosa y llena de un titánico esfuerzo y un magnífico deseo. Es una película como las que el cine de hoy necesita, y necesita a gritos. Y esperamos que su relativa falla no entibie a ningún productor para seguirle dando a Jules Dassin las oportunidades que merece.

Para terminar sólo quisiera hacer una pequeña petición: debiera proyectarse en exhibición especial un rollo sinfín con el primer *shot* de la película (que desgra-

ciadamente está ahora tapado por los títulos de presentación). Es una de las imágenes más hermosas que hemos visto en muchos, pero muchos años.

(Quizás por esto renunció Dassín a ella. En este caso no digo nada.)

ISLA EN EL SOL

Es preciso decir ante todo que no vale la pena escribir nada acerca de esta película. ¿Por qué escribir, entonces? Porque cuando uno se ha tragado sus dos horas de proyección y sale uno del cine con un sentimiento no ya de frustración sino de verdadera rabia, se impone el desahogo y la protesta. Y cuando las pretensiones de la obra son mayores, mayor es esta necesidad. El *spectateur révolté* debe desarrollarse en nuestro medio.

Isla en el sol es ante todo una viva muestra de una operación que el cine norteamericano efectúa constantemente. Tomemos un ejemplo. Si, pongamos por caso, Hollywood realizara Robinson Crusoe —y prescindiría evidentemente de toda secuencia onírica que lo justificase— el reparto sería aproximadamente como sigue: Kirk Douglas, Ava Gardner, Elisabeth Taylor, Rock Hudson, Susan Hayward, Celeste Holm, George Sanders, Eddie Albert, Walter Pidgeon y Akim Tamiroff (de Viernes). La adaptación sería natural consecuencia de lo anterior, con la posible supresión del personaje de Robinson y trasladando la acción a los hermosos jardines del Taj-Mahal.

En *Isla en el sol* se hace un poco lo mismo. El tema es sencillo: el colonialismo británico frente a la población de color de una pequeña isla de las Antillas. Para empezar se elimina totalmente del asunto a la población de color, dejándola como mera población de *techni-color* que sirve para componer el cuadro fotográfico y algunos fondos. En primer plano se mueven los racistas *ingleses* (o el arte de transponer). Para aclarar bien el sencillo asunto se recurre a tres ninfas desocupadas, un adulterio escondido, un asesinato, un diplomático inglés con título y un celoso psicópata, amén de otros pequeños detalles simplificados. ¡Ah!, se me olvidaba: el toque social está dado por un jefe sindicalista aborígen y, aunque pálido, de color. Claro que no vemos nunca el sindicato aludido y que su jefe es un hermoso joven que frecuenta la mejor sociedad de la isla vestido de impecable smoking blanco. Con esto, evidentemente, se atenúa un poco el crudo realismo de su presentación.

Todo lo anterior se entremezcla por medio de unos veintitantos diálogos que llenan las dos horas de cinta evitándonos la penosa necesidad de ver un poco de movimiento o de poder penetrar más allá de las paredes de las preciosas residencias británicas (en donde un cuadro de Marchand da el toque intelectual). La vida de la isla no aparece por ningún lado. Y ello es lógico porque esta vida no ofrece ningún *glamour* especial: los nativos trabajan como negros que son, se visten con harapos y viven en una miseria y opresión evidentes. Pero no se preocupen ustedes, son felices: cantan de vez en cuando.

El ayudante del gobernador y Dorothy Dandridge hacen lo único que se puede hacer en tales circunstancias —y que el público debiera imitar durante la proyección— se aman y se salen cuanto antes de la historia.

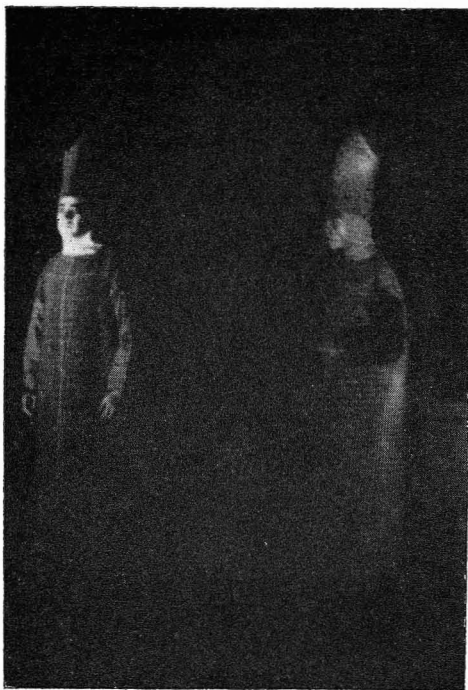
T E A T R O

Por Juan GARCIA PONCE

POESIA EN VOZ ALTA

TRES MESES después de su espléndido cuarto programa, Poesía en Voz Alta vuelve a entregarnos una nueva muestra de su ya indiscutible calidad como grupo organizado: la escenificación al aire libre del *Asesinato en la catedral*.

La obra, ¿auto sacramental?, de T. S. Eliot presenta para cualquier director que pretenda abordarla una larga serie de dificultades. Eliot, atraído desde siempre por el teatro, había realizado antes de llegar al *Asesinato en la catedral* dos poemas dramáticos con la intención principal de elaborar un lenguaje que permitiera al verso adueñarse nuevamente de la escena: *Sweeney agonistes* (1926) y *The rock* (1934). Ninguno de los dos llegaron a



Asesinato en la catedral

redondearse completamente. En 1935 escribió para el Festival Anual de la Catedral Metropolitana de Inglaterra el *Asesinato en la catedral*, logrando plenamente su propósito: el verso volvía a adquirir valores dramáticos. El tema, fácilmente reconocible para cualquier estudiante de historia inglesa, era el asesinato de Tomás Becket, Arzobispo de Canterbury. El hombre llamado a morir por sus principios, la personalidad anulada y puesta al servicio de fuerzas superiores, el religioso frente a las exigencias del estado materialista. Con impecable retórica y un lenguaje magistralmente elaborado, en el que se entrecruzan las citas históricas, las referencias a leyendas y costumbres medievales y la argumentación política, Eliot presenta el proceso moral de un acontecimiento histórico. La acción es vista, comentada y explicada desde tres puntos opuestos y fundamentales: el pueblo, representado por el coro y en cierta forma, los sacerdotes; el propio protagonista y su lucha interior, Becket y el cuarto tentador; y por último sus antagonistas, los tres primeros tentadores y los cuatro ca-

balleros. El círculo se cierra absolutamente. Eliot no da oportunidad a ningún antagonismo marginal. Su poderosa retórica abarca el pro y el contra de la tesis presentada, los comentarios favorables y las críticas probables. Sin embargo, a pesar del indudable sentido dramático del tema tratado, la obra después de una cuidadosa lectura revela una gran serie de problemas escénicos a resolver. El autor se permite innumerables licencias de orden técnico. El proceso natural de los acontecimientos se ve frecuentemente interrumpido por largas disertaciones sobre la verdadera índole del problema y en esta forma la acción se detiene, la obra llega a parecer estática. Después del clímax hay una brusca transición y el autor nos obliga a prestar atención a la detallada y compleja argumentación de los asesinos para luego retornar mediante una vuelta al estado anterior de los acontecimientos, al desarrollo del drama. Todos estos elementos aparentemente tan antiteatrales fueron perfectamente entendidos y resueltos por el director José Luis Ibáñez. Eliot ve el asesinato de Tomás Becket como el símbolo de la verdad de una idea y a la necesidad de mostrar ésta, supedita los valores teatrales. En esta forma todos los elementos incluidos en la trama tienen acción dramática y la acción no es sólo progresiva sino circular. Se trata de llegar a la demostración de un enunciado, y todas sus partes tienen que estar presentes: el único valor permanente y fin absoluto del universo es Dios y el hombre sólo puede realizarse cuando lo alcanza renunciando a su condición humana anulando su personalidad. Ibáñez logró que su dirección obedeciera fielmente esta intención. Entendió perfectamente el significado de cada una de las escenas y las dotó del ritmo y la intensidad que requerían. Sin olvidar nunca las necesidades plásticas de este tipo de teatro supo encerrar dentro de la creación escénica todos los elementos de la acción. Los movimientos, la composición, las voces apoyaron magníficamente las intenciones del autor, dotaron del debido sentido las aparentes violaciones a las reglas de construcción del texto y reafirmaron siempre sus valores, por lo cual puede decirse que su dirección a pesar de que algunas veces la intención plástica es demasiado notoria es no sólo efectiva, sino excelente.

Los actores, siempre dentro de ese espíritu de grupo que no es uno de los menores valores de Poesía en Voz Alta, logran un magnífico desempeño. La unidad del coro, en la que destacan las voces de Ketty Valdés, Ana Ofelia Murguía y Socorro Avelar, sin que pueda dejar de mencionarse a Pina Pellicer, Lilia Aragón, Yolanda Alcántara, Magda Vizcaino y Argentina Morales, es notable. Los sacerdotes: José Carlos Ruiz especialmente, José Luis Pumar y Enrique Stoppen, hablan y se mueven con innegable soltura. Antonio Medellín, Agustín Balvanera y, por encima de éstos, Carlos Fernández y Juan José Gurrola, primero como Tentadores y más tarde como Caballeros revelan un dominio de la voz y un cono-

cimiento de la dimensión escénica casi absoluta. Antonio Alcántara cumple como mensajero. Y Raúl Dantés, extraordinario como Tomás Becket, hace gala de sus indudables dotes de actor ofreciendo una interpretación que abarca todos los registros.

El vestuario a cargo de Juan Soriano resulta como siempre, y tal vez más que siempre, efectivo y apropiado. Juan Soriano no se limita a buscar belleza en el contraste de colores y formas, sino que se preocupa además de que el vestuario sirva a las intenciones del director, subsane deficiencias físicas de los actores y subraye el carácter especial de cada uno de los personajes. Sus trajes son austeros y brillantes, sugeridos y directos, bellos y prácticos; resumiendo: magistrales.

La traducción de Jorge Hernández Campos tiene ritmo y riqueza verbal, aunque a veces resulta oscura y un poco cortada.

LA ZAPATERA PRODIGIOSA

La *Zapatera prodigiosa* entra en el grupo de obras que Federico García Lorca escribió cuando aún no descubría claramente cual era el camino que su teatro debía seguir. No es una obra absolutamente lograda, las influencias que en esa época tenía el teatro de Lorca —Crommelynck, principalmente— se descubren con facilidad; el autor no logra dominar todos los elementos de que se vale para redondear el texto. Hay demasiado material de relleno y varios de los personajes no tienen justificación dentro de la trama, pudiendo suprimirse sin deterioro de ésta. El autor se cree obligado a recurrir a demasiados efectos para lograr un ambiente que está logrado ya y en esta forma la obra resulta excesiva y redundante. Sin embargo, varias de las cualidades del gran teatro lorquiano —el que toma rumbo definitivamente con *Así que pasen cinco años* y va de acierto en acierto hasta la maravillosa *Casa de Bernarda Alba*— están presentes ya en esta obra que podría llamarse experimental. Experimental en el mejor sentido de la palabra: el autor se busca, trata de descubrir sus elementos, su lenguaje, va de un lado a otro excediéndose a veces y limitándose demasiado otras; pero siempre tratando de descubrirse a sí mismo.

En la *Zapatera prodigiosa* hay una intención irónica, una búsqueda de la realidad poética por encima del acontecer cotidiano y un gusto en la recreación de los elementos poéticos del lenguaje popular, que señalan ya claramente lo que el teatro de Lorca llegaría a ser. Uno de los personajes está absolutamente logrado: La Zapatera, verdadero prodigio de gracia, ironía y caracterización adecuada. El zapatero y el Alcalde poseen también indudables cualidades, sin llegar desde luego a la perfección de ella. El Niño tiene toda la simpatía que en general comunica Lorca a los personajes de este tipo. Todos los demás no son más que relleno para dar ambiente, permitir la continuidad de la anécdota o afirmar el carácter de la Zapatera, y para cumplir tal misión resultan excesivos.

A pesar de esto la obra puede representarse perfectamente. Tiene las cualidades suficientes para ser llevada a escena con decoro y dignidad e inclusive puede llegar a ser un excelente espectáculo si encuentra un director capaz de ocultar sus deficiencias y resaltar sus valores. En la representación que el Teatro Español de México ofrece en el Teatro del Caballito ocurre exactamente lo contrario. La dirección de Alvaro Custodio es uno de los más grandes desaciertos a que hemos asistido últimamente. Es caótica, desordenada, poco clara, sin ningún sentido plástico y notablemente falta de gracia y soltura. Ni uno solo de los innumerables movimientos que sin ningún sentido realizan los actores permite apreciar la mano de un director conciente de las necesidades del texto; ni una sola de las actuaciones o sobreactuaciones, mejor dicho, sugieren la existencia de una intención escénica a seguir. Cada cual tira por su lado y como Dios le da a entender y la unidad que toda representación presupone brilla por su ausencia. El Alcalde recuerda frecuentemente a cualquiera de los actores de *vodviles* del Tivoli; el Zapatero es contradictorio cuando no gris y apagado y la Zapatera efectivamente realiza prodigios apareciendo y desapareciendo por los sitios más inesperados igual que el resto del reparto que pasa y brinca en todas direcciones con intención de simular movimientos titiritescos a veces, y otras sin objeto aparente, pero nunca con la debida unidad.

La escenografía y el vestuario contribuyen eficazmente a acentuar las características antes señaladas. Están presentes todos los colores, todos los tamaños, todas las formas; ninguno funciona debidamente. El círculo de desaciertos se cierra con indudable precisión.

Conviene tan sólo hacer notar que la belleza, la simpatía y las posibilidades escénicas de Rosenda Monteros luchan valientemente por salir adelante, lográndolo repetidamente.

El programa se completa con una versión escénica del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, dicho con gran corrección por Alicia Montoya, Rosenda Monteros, Amparo Villegas —vestida horriblemente—, Paula Barrios y Josefina Cedeño, que intentan hacer resaltar los valores dramáticos del texto mediante un hábil juego de luces y la sugerencia de un diálogo entre la vida, el amor, el alma ausente y el pueblo. La intensidad se logra parcialmente.

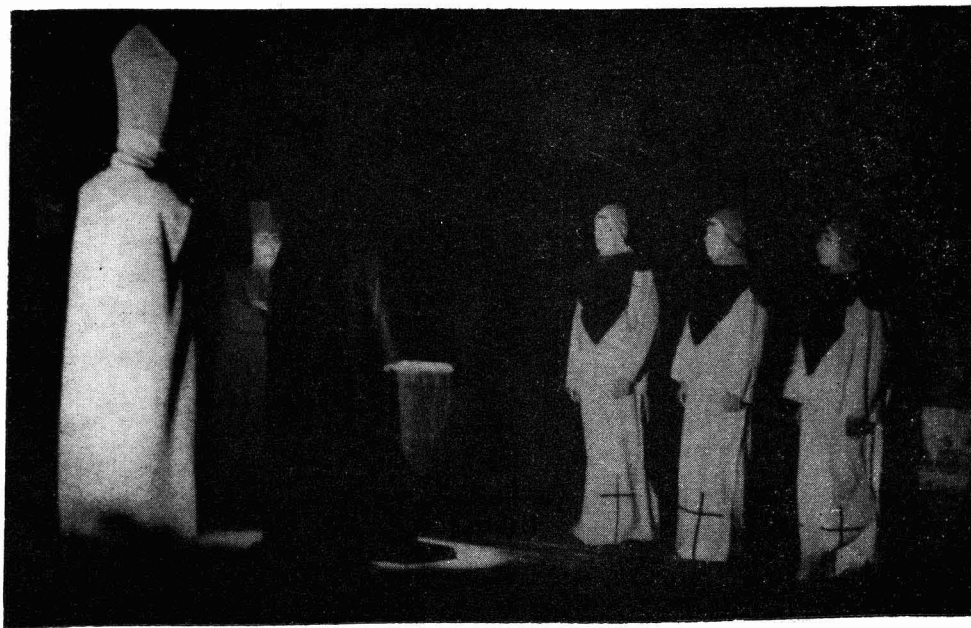
LA HERMOSA GENTE

El grupo de teatro de la Escuela Nacional de Arquitectura ha iniciado brillantemente la temporada de Teatro Estudiantil Universitario, llevando a escena la comedia de William Saroyan: *La hermosa gente*, con una dignidad y sentido teatral que ya quisieran para sí varias de las compañías pseudo-profesionales que defraudan al público en la mayor parte de las salas de nuestra ciudad.

Saroyan era ya un conocido autor de cuentos cuando invadió por primera vez la escena con una obra que asombró a público y crítica: *Mi corazón está en las montañas*. Al año siguiente, su segunda obra: *El momento de tu vida* obtuvo el premio Pulitzer (que el autor rechazó aduciendo que el artista no necesita de ningún estímulo monetario), y poco después escribió y montó, él mismo, *La hermosa gente*, comedia en dos actos y cuatro escenas.

El título resume el sentido no sólo de esta obra sino de toda la producción de Saroyan. Al autor no le interesa otra cosa que hablar de la hermosa gente, la hermosa vida y la comedia, durante sus dos extraordinarios actos, trata exclusivamente de demostrar el por qué de este alentador enunciado. Saroyan se reconoce como un autor optimista, pero su optimismo no se basa en una falsa interpretación de los acontecimientos, sino en un profundo sentido del valor de la vida por sí misma, por el simple hecho de serlo. Todos los acontecimientos son maravillosos porque nos afirman dentro de la existencia y éste es su único sentido, sin que por esto se pretenda convencernos de que son forzosamente alegres y positivos. Existe el mal, y la infelicidad y la tristeza, pero el deber del hombre es interpretarlos como simples partes de un todo. El bien y el mal, la alegría y la tristeza son partes de la vida y como tales, tenemos que aceptarlos. Y la vida es tan maravillosa, que justifica la existencia de todos sus elementos.

Los nueve personajes de *La hermosa gente* tienen una característica principal: todos son buenas personas, hombres de buena voluntad; capaces de ofrecer siempre "una copa de bondad". Sin embargo, no todos son felices, ni se sienten seguros en esta posición. El dolor, la insatisfacción, la melancolía, los asedian conti-



Asesinato en la catedral —"indudable sentido dramático del tema"



La hermosa gente —“una copa de bondad”

nuamente. La acción se basa en el peligro de que los acontecimientos les hagan perder esta característica fundamental para la tesis que el autor sustenta y pone en boca de uno de ellos: Jonah Webster. Al final veremos que éste tenía razón, que basta con creer en las cosas para que éstas se pongan a nuestro servicio. La tesis sostenida por el autor se demuestra ampliamente. Para lograr esto no necesita recurrir a ningún truco, ni se permite ninguna licencia con respecto a la lógica de los acontecimientos: se vale tan sólo de sus extraordinarias dotes de poeta capaz de transformar una serie de conceptos, que podrían convertir su comedia en un largo sermón, en material artístico; se dirige no al cerebro, sino a los sentimientos de los espectadores y éstos, sin darse cuenta, adoptan todas las ideas que el autor pone en boca de sus personajes, dotados de tan gran realidad, que nos hacen partícipes y no jueces de sus esperanzas y dolores.

Todos estos elementos fueron magníficamente comprendidos y proyectados a la escena por Juan José Gurrola, el director, que demuestra en este su primer trabajo como director, poseer un claro sentido de la dimensión escénica y una notable facilidad para servir al texto escogido. Gurrola logró una unidad de movimientos, una claridad de intención y una intensidad de actuación extraordinarias. El tono y ritmo de su dirección, fiel y preciso, denuncia un innegable conocimiento de los recursos teatrales.

Los actores, entre los que destacan notablemente Mauricio Herrera como Owen Webster, y Héctor B. Ortega como Dan Hillboy, comprendieron y sirvieron con exactitud todas las intenciones de la dirección. Todos están correctos y todos merecen el más sincero aplauso, aunque naturalmente algunos demuestran poseer más intuición y dominio de la forma que otros.

La escenografía de Benjamín Villanueva pretende ser audaz y sólo logra ser confusa, pero, no obstante, da marco adecuado al espléndido desempeño de la compañía.

CADA QUIEN SU VIDA

Después de dos años de intensa publicidad sobre sus cualidades de dramatur-

go Luis G. Basurto ha repuesto en el Teatro Fábregas, con gran éxito de público, la obra de la que se sirvió como piedra de toque para esta campaña: *Cada quien su vida*.

Durante la representación de esta pieza surgen continuamente dos preguntas: ¿es Basurto un dramaturgo honrado, pero ingenuo y carente de profundidad?, o ¿es un dramaturgo muy hábil pero sin ninguna intención de revelar al público la verdadera dimensión de los problemas que pretende presentar? *Cada quien su vida* intenta ser, suponiendo que la primera pregunta sea la que define a Basurto como autor, una obra que retrata la vida de los bajos fondos mexicanos, mediante una técnica contrapuntística que la asemeja notablemente en su construcción con otra obra mexicana: *Las cosas simples*. Pero en este caso, a pesar de que la técnica es la adecuada y la construcción, como simple estructura arquitectural, es correcta, lo que falla es la capacidad de observación y profundidad de pensamiento del autor. No cabe duda de que ciertos elementos *naturalistas*, en el peor sentido de la palabra, están muy hábilmente usados, pero el efecto que causan es inevitablemente de falsedad. El teatro no es una mera imitación de la realidad sino interpretación con fines artísticos de la misma y el introducir peleas sin relación con el conflicto, anuncios de bebidas alcohólicas con fines publicitarios y semidesnudos sin función dramática es una indudable limitación que probablemente llena de *realidad* la obra, pero no de realidad teatral en el verdadero sentido de la palabra.

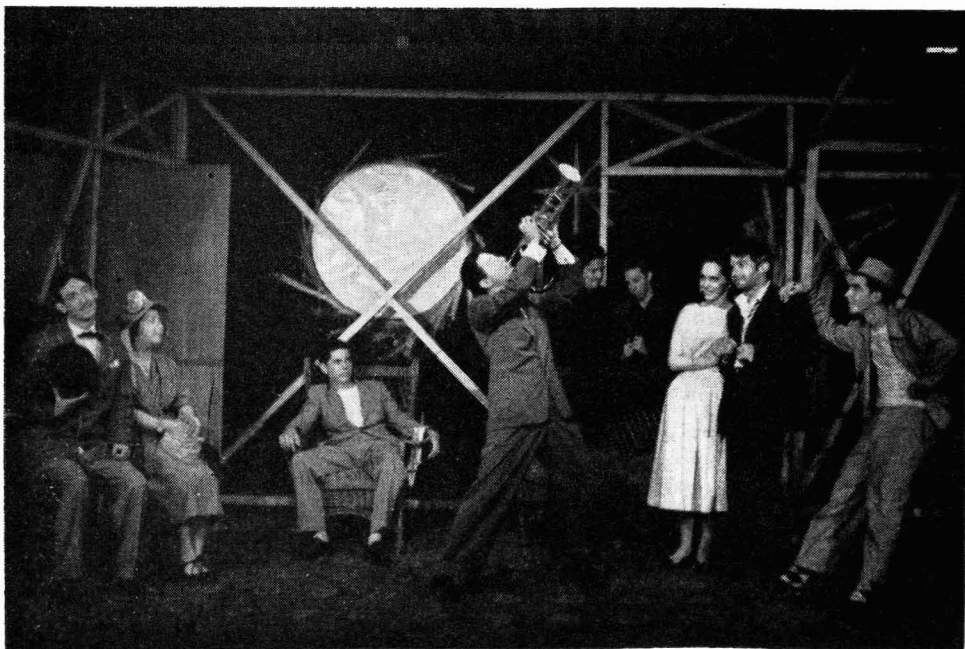
Por otra parte ninguna de las pequeñas anécdotas que se tratan está dotada del más mínimo sentido de la progresión dramática. La acción avanza a saltos, nunca los acontecimientos son motivados por otros anteriores como corresponde a la acción teatral y las soluciones, si es que los ingenuos y nada definitivos enunciados que algunos de los personajes exponen en el tercer acto pueden tomarse como tales, son inquietantemente tontas cuando no definitivamente falsas y carentes de valor permanente.

Basurto usa exclusivamente las características superficiales de cada uno de los tipos que pueden encontrarse en un cabaret de los bajos fondos un 31 de diciem-

bre. Todos sus personajes pueden calificarse de lugares comunes y las pequeñas anécdotas entran dentro de la misma definición. En la obra sólo se encuentran una serie de personajes superficiales, sin ninguna profundidad psicológica, destinados a asombrar con su *verismo*: el padrote enamorado de la prostituta que a su vez va a “morir muy pronto de un tumor en el cerebro”; un peluquero dispuesto a suicidarse porque le tembló el pulso al intentar rasurar a un cliente que, naturalmente, se retiró muy asustado!; el profesor impotente con las prostitutas, pero que tiene nueve hijos con su horrenda esposa; el muchacho homosexual porque su padre y su madre que se peleaban continuamente le dieron una visión equivocada de lo que era el amor y además, no lo querían!; la prostituta con sueños de grandeza que al final resultan ciertos en parte; el diputado al que el alcohol vuelve altruista; y varios más dentro de la misma línea. Estos son los elementos de *Cada quien su vida*. ¿Pueden encontrarse en algún otro lado tantos lugares comunes en una sola obra? Parece casi imposible. Pero además de todo esto la intención, si es que la hubo, de al menos profundizar en cada uno de estos personajes, nunca se logra. La acción se desenvuelve siempre entre la más grande artificiosidad y el deseo de lograr un ambiente determinado mediante ciertas pinceladas humorísticas, de pésimo gusto por cierto, es lo único que se desprende del supuesto desarrollo del tema.

De todo esto se deduce que en el caso de que la primera pregunta sea la que corresponde a las intenciones de Basurto éste es un autor honrado, pero ingenuo y carente de profundidad.

Pero si Basurto no es autor ingenuo, como nosotros preferimos pensar, sino un dramaturgo hábil que no desea revelar la verdadera dimensión de los problemas que trata, sino que se conforma con engañar a un público que va a ver sus obras deseoso de que le ofrezcan un cuadro todo lo picante posible sin hacerlo pensar en nada que pueda alterar su personal tranquilidad, entonces no cabe duda que logra todo lo que se propone. Los espectadores salen del teatro con la agradable sensación de haberse pasado dos horas en un cabaret sin pecar y sin que su integridad



La hermosa gente —“todos son buenas personas, hombres de buena voluntad”

**EL CAMINO DURANGO-MAZATLAN COMO UNA ETAPA DE MEJORA-
MIENTO DE LA BRECHA DE PENETRACION ORIGINAL**, por el Ing. Rafael
GONZALEZ CISNEROS.

**ALGUNAS APLICACIONES DE LA TEORIA DE LAS POSIBILIDADES
AL DISEÑO SISMICO**, por el Dr. Emilio ROSENBLUETH.

**EL NIVEL ZEISS N°2 CON LINEA DE COLIMACION NIVELADA AU-
TOMATICAMENTE**, por W. SCHNEIDER.

Estos son algunos de los artículos que aparecen en la

Revista "INGENIERIA"

órgano de la Escuela Nacional de Ingeniería, U. N. A. de M., correspondiente al
mes de octubre de 1957.

PRECIO DEL EJEMPLAR \$ 6.00

Suscripción anual (cuatro números) \$ 20.00

De venta en el Palacio de Minería, Calle de Tacuba N° 5.

México (1), D. F.

EDITORIAL PORRUA, S. A.

TRATADO DE DERECHO MERCANTIL, por Jorge Ba-
rrera Graf. Tomo I, Generalidades y Derecho Industrial.
Un volumen de xxxiv - 480 pp. En tela \$ 65.00.

POESIAS COMPLETAS Y EL MINUTERO, por Ramón
López Velarde, 2ª edición revisada. Prólogo de Antonio
Castro Leal. (Colección de Escritores Mexicanos, N° 68.)
Un volumen de xxii - 374 pp. A la rústica \$ 15.00.

FRAY TORIBIO DE MOTOLINIA Y OTROS ESTU-
DIOS, por José Fernando Ramírez, 2ª edición corregida
y aumentada. Prólogo y notas de Antonio Castro Leal.
(Colección de Escritores Mexicanos, N° 4.) Un volumen
de xx - 314 pp. A la rústica \$ 15.00.

Distribuidores exclusivos:

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

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

Apartado Postal 7990

México 1, D. F.

EL PUERTO DE LIVERPOOL, S. A.



LOS ALMACENES
MAS GRANDES Y
MEJOR SURTIDOS
DE LA
REPUBLICA

NO OLVIDE QUE:

SI ES DE EL PUERTO DE LIVERPOOL TIENE QUE SER BUENO!

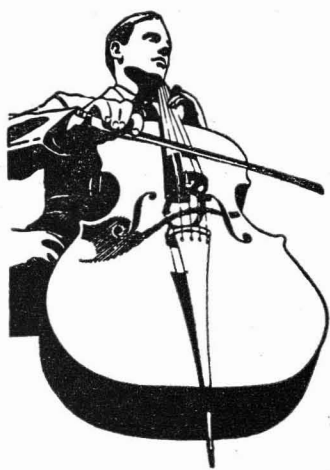


El único Fraccionamiento de México que cuenta con:

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

SOBRE LA AVENIDA UNIVERSIDAD
CONTIGUO A LA C. U.

14-85-00 y 14-72-79



XELA

830 Kcs

BUENA MUSICA
EN MEXICO

LA REVISTA
"Universidad de México"

Se Encuentra a la Venta en:

LIBRERIAS

PORRUA HERMANOS, Argentina y Justo Sierra.

GARCIA PURON, Palma 22.

MADERO, Madero 12.

LABOR, 5 de Mayo 20.

ZAPLANA, Letrán 39.

LIBRERIA JUAREZ, Juárez 104.

LIBRERIA FRANCESA, Paseo de la Reforma N° 12.

ATLANTIDA, Balderas 36.

PASAJE HOTEL DEL PRADO, Juárez 70.

CENTRAL DE PUBLICACIONES, Juárez 4.

I.D.E.E.A., 5 de Mayo 6.

CRISTAL, Pégola Alameda.

CRISTAL, Edificio Las Américas.

CRISTAL, Paseo de la Reforma (Lomas Chapultepec).

CRISTAL, Calle de Niza.

BRITANICA, Lerma 2.

CHARLES, Insurgentes 182.

EDITORIAL POLIS, Pasaje Iturbide.

WASHINGTON, Londres 28 A.

HIDALGO, Av. Hidalgo 17.

CUAUHTEMOC, Bucareli 11.

AVENIDA, Insurgentes 168-A.

LIBRERIA UNIVERSITARIA, Ciudad Universitaria.

LIBRERIA UNIVERSITARIA, Justo Sierra 16.

FERIA DEL LIBRO, Bucareli 9.

SANBORN'S, Reforma 45.

EL GUSANO DE LUZ, Hamburgo 22.

ELSA, Paseo de la Reforma 510.

NOVEDADES, Mexicali B. C.

GALERIAS DE ARTE

DOLORES ALVAREZ BRAVO, Ambarés 12.

EXCELSIOR, Paseo de la Reforma 18.

ARTE MODERNO, Paseo de la Reforma 34.

DIANA, Paseo de la Reforma 489.

EXPENDIOS DE LA UNION DE VOCA-
DORES DE LA PRENSA.

FACULTADES Y ESCUELAS DE LA
U.N.A.M.

HOSPITAL GENERAL.

Administración

y

Publicidad

en esta

Revista

Tacuba 5

Palacio de Minería

México 1, D. F.

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

LIBRERIA UNIVERSITARIA

JUSTO SIERRA 16 Y CIUDAD UNIVERSITARIA

COLECCION CULTURA MEXICANA

Director: HORACIO LABASTIDA

VOLUMENES PUBLICADOS

1. *Los principios de la Ontología formal del Derecho y su expresión simbólica.*—Por Eduardo García Máynez.
2. *Aportaciones a la investigación folklórica de México.*—Sociedad Folklórica de México.
3. *Hacia una filosofía existencial. (Al margen de la nada, de la muerte y de la náusea metafísica).*—Por José Romano Muñoz.
4. *La conciencia del hombre en la Filosofía.*—Por Leopoldo Zea.
5. *Formas de gobierno indígena.*—Por Gonzalo Aguirre Beltrán.
6. *Estudio de psicología experimental en algunos grupos indígenas de México.*—Por Ezequiel Cornejo Cabrera.
7. *Bases para una fundamentación de la Sociología.*—Por Manuel Cabrera Maciá.
8. *Nueve estudios mexicanos.*—Por Jesús Silva Herzog.
9. *La industrialización de México.*—Por Manuel Germán Parra.
10. *Filosofía mexicana de nuestros días.*—Por José Gaos.
11. *La Mixteca. Su cultura e historia prehispánicas.*—Por Barbro Dahlgren de Jordán.
12. *Alfonso Reyes.*—Por Luis Garrido.
13. *El hipocratismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
14. *El brownismo en México.*—Por José Joaquín Izquierdo.
15. *Reflexiones en torno a la filosofía de la cultura.*—Por Miguel Bueno.
16. *A la mitad del siglo XX.*—Por Pedro de Alba.
17. *Ensayos sobre historia económica de México.*—Por Diego López Rosado.
18. *Historia y medicina.*—Por Germán Somolinos d'Ardois.

Imprenta Universitaria

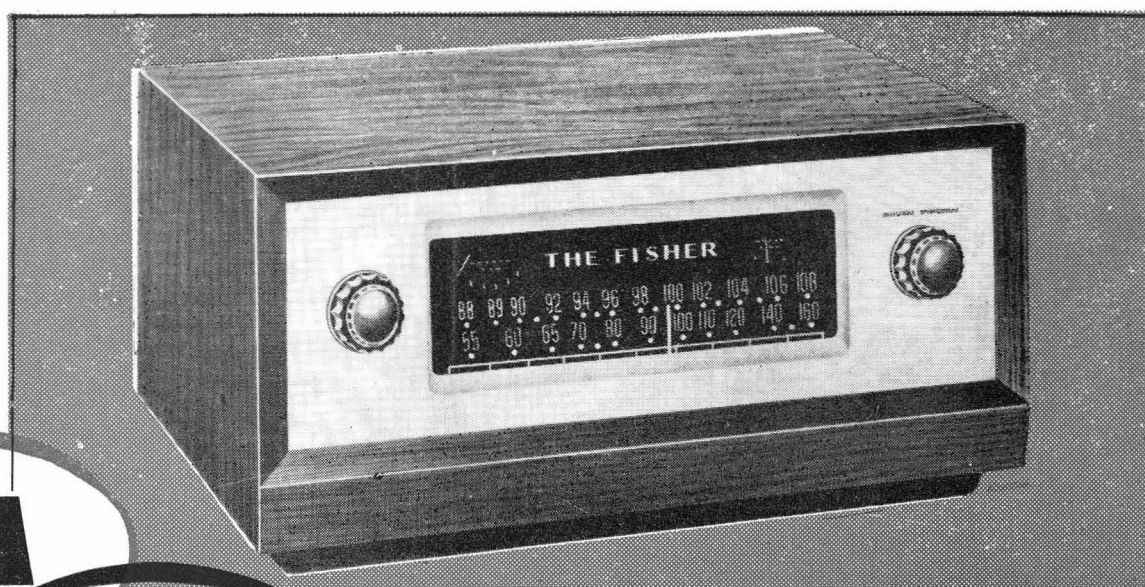
fisher

**R A D I O
CORPORATION
NEW YORK**

presenta en México

su *nuevo*

SINTONIZADOR Modelo **80-R**



AM

FM

especialmente diseñado
para usos profesionales
y para la más

ALTA FIDELIDAD

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

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

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

de personas respetables se altere en ninguna forma. El discurso del diputado en el tercer acto no puede menos que afirmarlos en la convicción de que es correcto pensar que "hay que hacer algo" cuando se está borracho y todo se olvidará al día siguiente. Y lo mismo puede aplicarse a los demás parlamentos moralizantes del acto. Pero en el caso de que ésta sea la posición de Basurto, es evidente que no es un autor honrado y que su teatro nunca tendrá dimensión artística ni se acercará jamás ni remotamente a lo que el verdadero arte —que exige por sobre todas las cosas sinceridad— debe ser, quedándose en mero divertimento sensacional, con gran éxito económico, para un público deseoso de ver obras *picantes*.

La dirección de Fernando Wagner apo-

ya muy claramente todos los elementos sensacionalistas de la obra y dentro de este tipo de efectos está llena de innegables cualidades. Wagner mueve a los actores con increíble habilidad y soltura y acierta siempre con respecto al tono y ritmo que cada una de las escenas requieren.

El numeroso reparto cumple en general aunque probablemente contribuye involuntariamente a subrayar la superficialidad del texto adoptando siempre las particularidades más evidentes de cada uno de los *típicos* personajes.

La escenografía de Antonio López Macera, apropiada y de buen gusto, contribuye a crear ese ambiente que tanto le interesa al autor, a pesar de los innumerables anuncios de refrescos que la ocultan parcialmente.

MARGARITA QUIJANO TERÁN, *La Celestina y Oteló*. Ediciones Filosofía y Letras, 15. Imprenta Universitaria. México, 1957. 179 pp.

En esta obra de literatura dramática comparada, la autora se propone demostrar que es falso, por apasionado, el juicio de muchos críticos españoles, que ha llegado a atribuirle ventajas parciales a *La Celestina*, de Rojas, sobre las principales producciones de Shakespeare.

El diálogo en *La Celestina* tiene una función retórica y no dramática; en *Oteló* es un instrumento necesario para la solución de los múltiples problemas que plantea la construcción dramática. En Rojas hay una definida finalidad moralizante que asoma continuamente aun a pesar de lo que sus personajes quieren y ejecutan; en Shakespeare no hay otro fin que el de crear obra artística. La Celestina, como personaje, es simple, de una pieza: no evoluciona, lo que es contrario a la realidad; los personajes creados por Shakespeare son intrincados, incontrolables, libres, sujetos sólo a las circunstancias que tratan de modificar: son reales, en fin. Esto viene a ser, en resumen, lo que el presente estudio expone detalladamente con estilo claro y técnica segura.

Sin negarle a *La Celestina* las indiscutibles excelencias que posee, Margarita Quijano Terán deja malparados a críticos de la talla de Marcelino Menéndez y Pelayo, que han juzgado en este asunto más como españoles que como críticos.

A. B. N.

LIBROS

ROMANO GUARDINI, *La esencia de la concepción católica del mundo*. Prólogo y traducción de Antonio Gómez Robledo. Dirección General de Publicaciones, (Ediciones Filosofía y Letras, 16.) México, 1957. 71 pp.

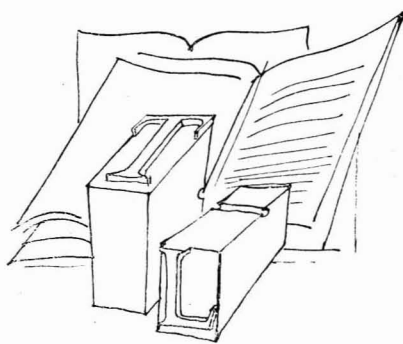
Este libro explica claramente lo que es una concepción del mundo, y, además, estudia en concreto la católica.

La naturaleza se rige en todos sus movimientos, por peculiares leyes, que dan este carácter a los diferentes acontecimientos, y que, a su vez, no son más que modificaciones de leyes universales inmovibles.

Una visión desapasionada, una contemplación pura de la totalidad funcional del universo es lo que vendría siendo el propósito de una concepción del mundo, desde luego que con ciertas características y direcciones: "En esto consiste lo que está presente en una concepción del mundo: aquella unidad última en la cual la totalidad de lo singular y la del conjunto están en conexión recíproca y dadas una con la otra".

Una concepción del mundo difiere del conocimiento metafísico, en la manera de ver el mundo en su peculiaridad y concreción históricas, ver el presente suponiendo el pasado y calculando el futuro, no es una visión de la esencia del mundo en general, sino un enfrentarse ante una etapa evolutiva y concreta del mundo para valorarla en conjunción con el todo. La concepción del mundo no es una ciencia histórica, por lo que no pretende conocer un acontecimiento por simple reflexión sobre "conexiones psicológicas, sociológicas o económicas" sino, más bien, considerarlo como un hecho viviente. Al señalar un aspecto de la concepción del mundo en función con la mirada de la totalidad del ser, se toma en cuenta un ser determinado concretamente y percibido como afán. "No le concierne el sistema general de valores y requerimientos, sino el afán concreto que en este mundo se plantea al hombre, y la obra que en este mundo se demanda del hombre".

La concepción del mundo es un ver, y no un obrar; un ver, un intuir, una oposición: hombre-mundo: "Puede por cierto, y aun debe esta mirada estar animada



de todo el ardor que se quiera, pero será un ardor de la visión y no de la acción".

Si partimos de que su autor es un individuo católico y creyente, su fundamento será la "Revelación cristiana": Ha existido un hombre que nos ha revelado la palabra de Dios y ese hombre ha sido su hijo Jesucristo, que es Dios también.

Todo conocimiento exige de parte del sujeto que conoce una capacidad de acuerdo con el objeto conocido o por conocerse; para una concepción católica del mundo, ésta sería la fe. A pesar de que el autor se detiene muy someramente en este punto, con todo, afirma el hecho de que la revelación es la visión del mundo que nos ha sido comunicada, y para tener tal visión es necesario decidirse a imitar a Cristo, necesario tratar de ver el mundo con la mirada de Cristo.

Por último quedan dos cuestiones: primero, si la concepción católica o cristiana (sinonimia que establece el autor) del mundo, es la única: "debe responder a la pregunta de si no habrá también, por ejemplo, una concepción del mundo helénico-politeísta, budista o mahometana. En un sentido provisional, es éste un caso evidente, pues sin duda alguna descúbrese en estas actitudes religiosas una imagen del mundo; pero en un sentido definitivo acaso no sea así". Segundo, la tipificación: ¿Es la concepción del mundo un tipo o una multiplicidad típica? Son tipos definitivos "solamente los que, con preferencia a todo lo demás, determinan la manera como las cosas son y como aparecen, es decir, formas fundamentales del ser y del conocer, y en conexión, por tanto, con datos primarios de orden psicológico, lógico y aun metafísico".

J. M. L.

LAURETTE SÉJOURNÉ, *Pensamiento y religión en el México antiguo*. Breviarios, 128. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 220 pp.

La autora, que es arqueóloga del Instituto de Antropología e Historia de México, ha estudiado a fondo los símbolos usados por los antiguos pueblos nahuas. Producto de sus investigaciones, nos ofrece este libro en que realiza un trabajo de interpretación lleno de vida y originalidad. Por desgracia la misma independencia de criterio que le permite trazar un cuadro extraordinariamente bello y luminoso de las concepciones religiosas y filosóficas de los antiguos toltecas, la hace cometer más de una grave injusticia respecto de la civilización azteca.

La práctica de los sacrificios humanos impresiona demasiado a Laurette Séjourné, lo que tiene por efecto impedirle buscar una explicación congruente al hecho de que perpetrara tales atrocidades una sociedad que sustentaba elevados ideales religiosos. Mejor que arrojarle a cortar el nudo del problema, como lo hace, diciendo que el pueblo de Huitzilopochtli "traicionó a Quetzalcóatl", sería tratar de comprender las causas de la tremenda voluntad de poder temporal de los aztecas. Entonces la contradicción que muestra esa gente entre sus aspiraciones religiosas y su conducta, podría, ciertamente, causarle horror; pero no podría desconcertarla. Los pueblos que han profesado las más altas religiones han presentado, aunque no a tal extremo, contradicción semejante, que asimismo sería posible calificar de "traición": los judíos degollaban al amparo de Jehová Dios, y los cristianos han atropellado al mundo entero llevando en una mano la cruz y en la otra la espada.

Sin embargo, como lo más importante de este libro, lo que constituye su objeto, es la visión del mundo espiritual que ofrece a través de los símbolos nahuas, bien puede considerársele, en este aspecto, como una obra de mérito excepcional.

A. B. N.

G. D. H. COLE, *Introducción a la historia económica*. Breviarios, 129. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 218 pp.

Formidables son las diferencias entre el mundo de nuestros días y el de hace doscientos años. En este libro, que fue dado a la imprenta en razón de que "no existe ninguna introducción similar", se dice de qué manera se han producido los cambios económicos que han llevado al mundo a su actual situación, y cómo estos cambios han afectado la vida misma de los pueblos. Como factor supremo figura la Revolución Industrial, con la aplicación y el perfeccionamiento de los nuevos inventos mecánicos. Como notas características de los sistemas económicos surgidos de ese movimiento, aparecen la producción en gran escala y el crecimiento desmesurado de las ciudades.

No obstante el dominio de las más avanzadas técnicas de producción dista mucho de ser patrimonio de todos los pueblos, y hasta hace poco se venía considerando que no es cosa reprochable que algunas naciones se enriquezcan en tanto que otras permanecen sumidas en una miseria primitiva.

Y es así como el tema económico desemboca en un problema político. En efecto, se hace necesario encontrar medios de cooperación entre los países económicamente adelantados y los atrasados. Pero esto es muy difícil para las potencias capitalistas, porque los países menos desarrollados no aceptan inversiones de capital extranjero en las condiciones que serían convenientes para los prestamistas; en tanto que Rusia, desde que se convirtió en el centro de la actividad antiimperialista de todo el mundo, ha extendido su influencia cada vez más decisivamente.

El profesor Cole, profesor de la Universidad de Oxford desde 1944, no se arriesga a proponer una solución al ingente problema; se limita a señalarlo con imparcialidad y conocimiento evidentes, diciendo que las Naciones Unidas no pueden trabajar de común acuerdo: para los rusos, el camino por seguir es la revolución; para el capitalismo "revolución" ha venido a significar comunismo, que debe ser evitado a toda costa. "La situación no puede continuar así indefinidamente", dice el profesor Cole, "pero ciertamente existe en la época actual".

A. B. N.

F. SHERWOOD TAYLOR, *Los alquimistas*. Breviarios, 130. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 237 pp.

Entretenida, convincente historia, que echa por tierra el concepto popular que tiende a confundir la imagen del alquimista con la del brujo o nigromante. Aunque es cierto que los alquimistas se ocupaban en transformar los metales en oro, lo que ellos realmente buscaban era el conocimiento de un principio general mediante el cual fueran inteligibles todos los procesos naturales. Cualquier substancia re-

ducida a una materia suficientemente simple, según pensaban, podría ser transformada en cualquier otra substancia.

Eran hombres de ciencia; pero encaraban los problemas de diferente modo que los químicos modernos. Fundándose en las teorías de los filósofos griegos acerca de la materia, formaron hipótesis que no sujetaron a experimentación. Su actitud hacia la naturaleza era religiosa. Pensaban que todas las cosas estaban animadas de un espíritu viviente, y que todas, como lo había enseñado Aristóteles, pugnaban hacia la perfección de la idea de Dios.

De manera que son muchas las diferencias que existen entre la alquimia y la química. Pero al mismo tiempo es mucho lo que la química le debe a la alquimia.

Los alquimistas inventaron casi todos los aparatos de laboratorio que se conocieron hasta mediados del siglo XVII. El alambique es obra de ellos. Ellos descubrieron cómo manejar los reactivos; cómo destilar, sublimar, filtrar y cristalizar. Distinguieron y nombraron los ácidos minerales y el alcohol. Sus teorías eran erróneas; pero en muchos aspectos la alquimia se continúa con la ciencia moderna.

La ciencia, en nuestros días, ya nada tiene que aprender de la alquimia, reconoce Sherwood Taylor. No importa: ya aprendió bastante; y nadie lo pondrá en duda al terminar de leer este libro. Así como no habrá nadie que esté inconforme con el título de "padres de la técnica de laboratorio", que el autor reclama para los alquimistas.

A. B. N.

ALFONSO DE ROSENZWEIG DÍAZ, *Mexicanidad de México*, t. II. Editorial The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1957. 532 pp., 33 fotografías y 15 grabados.

Esta extensa obra sobre las características naturales de la República Mexicana está dividida en cuatro partes: "El país mexicano o panorama de la naturaleza mexicana", "De la fauna mexicana", "Los tres reinos de la naturaleza en México" y "Mineralía mexicana". En cada una de las secciones de esta obra, Rosenzweig Díaz ve al país desde un diferente punto de vista.

"El país mexicano o panorama de la naturaleza mexicana" es un extenso estudio sobre la configuración geográfica de México; el autor habla aquí del suelo de la República; de su clima, de sus lagos, montes y montañas, de sus volcanes, de sus islas e islotes, etc.; examina también algunas crónicas sobre fenómenos naturales acaecidos en la época de la colonia; por ejemplo, se encuentra en este volumen una descripción de una tempestad publicada por "La Gaceta de México" en julio de 1739.

La sección intitulada: "Los tres reinos de la naturaleza en México", está compuesta de una serie de ensayos sobre los vegetales que se producen en México. En estos ensayos Rosenzweig informa sobre los diferentes tipos que se dan de la planta que estudia y de los lugares en que crece; en algunos estudios incluye estadísticas sobre la producción y algunos datos más, algunas veces interesantes informaciones sobre la historia y evolución de la planta, en otras ocasiones hace pintorescos relatos o descripciones de alguna costumbre del pueblo relacionada con la planta de que habla, otras veces da datos superfluos y fuera de tema; por ejemplo,

en la parte que trata del maíz, que es la más extensa y quizá la mejor de todas, ya que la información que sobre este vegetal proporciona es muy completa, habla de la coronación de la reina del maíz.

En "De la fauna mexicana" y "Mineralía mexicana" hace estudios rápidos y someros sobre los animales que habitan en la República, y sobre los minerales contenidos en el subsuelo del país. De los animales enumera las especies que hay de cada familia y sitúa la parte del país en las que suelen merodear, a veces enriquece la información con algún dato histórico o una leyenda. De los minerales localiza las zonas en las que hay minas; da algunos datos sobre las características de cada uno y hace algunas estadísticas sobre la producción de estos elementos, tan importantes en la vida moderna.

La obra, en general, está escrita en estilo limpio y sencillo, a veces elegante. Las descripciones son amenas, no son simples informaciones de un erudito. El libro está enriquecido con poemas que cantan las bellezas de la naturaleza en el suelo mexicano; aquí encontramos desde clásicos versos de Sor Juana hasta poemas modernos de López Velarde o de cualquier otro poeta mexicano contemporáneo. En este volumen están incluidos también ensayos y cuentos de otros autores: como *El mágico cereal*, ensayo sobre el maíz de Rafael Heliodoro Valle, o *La leyenda del pulque*, interesante versión de D. Charnay, tomada del relato de Mariano Veytia. Encontramos también anécdotas y a veces hasta chistes. En fin, esta es una obra amena e interesante en la que encontrarán útiles datos quienes se especializan en algún tema de los tratados en las páginas de este libro y altamente instructiva para quienes la lean con el objeto de aumentar su cultura y tener el placer que la lectura proporciona.

E. G. M. C.

HERBERT READ, *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 127, 345 pp. + 88 láminas. México, 1957.

Una teoría bastante atrevida, aunque no del todo original, cuya génesis se encuentra, según el autor, "en las olvidadas obras de Conrad Fiedler" y al mismo tiempo viene a ser "una consecuencia evidente (aunque no autorizada) de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer".

La civilización es un grado de cultura y la cultura una reacción constante del individuo frente al ambiente que lo rodea. Una sociedad tiene múltiples formas de reaccionar ante un sistema establecido, natural o artificial, y el impulso parte de la necesidad. Satisfacer la necesidad ha sido la preocupación fundamental de la humanidad, y a eso se debe que exista una determinada civilización.

Cassirer afirmó, como dice el autor, que el arte, el mito, la religión y la filosofía "viven en mundos especiales de imágenes, que no sólo reflejan lo empíricamente dado, sino que más bien lo producen de acuerdo con un principio independiente". La teoría del autor propone que dentro de esas variadas formas de reacción, los símbolos del arte tienen "prioridad histórica". El arte es primero que todo, en cuanto que la imagen ha precedido siempre a la idea; lo conciente ha sido un resultado de lo imaginativo; más claro: en cuanto que la filosofía ha sido un pro-

ducto de la religión, y ésta un producto del mito.

El arte se encuentra en el límite que separa lo desconocido, lo inconciente, de lo conciente, lo conocido. Haciendo una incursión en las diferentes etapas de la historia del arte, vemos cómo éste, no ha tratado de copiar a la naturaleza como un todo, y en este punto, tiene mucha razón el autor cuando dice que eso está más allá de nuestra capacidad humana.

El criterio, o mejor dicho, el método que sigue, para penetrar y guiar un análisis de las diferentes etapas en la aprehensión estética, de acuerdo con su teoría, consiste en tratar de establecer la correspondencia existente entre los principales períodos del arte y el desarrollo de nuestra conciencia respecto a lo específico de la realidad. Advierte sí, de esto último, que no es propiamente un desarrollo, una evolución, sino más bien una ampliación de la conciencia. ¿Lo consigue? Dada la brevedad de la obra, cabría la posibilidad, para alguno, de quedar insatisfecho, no obstante esto, la obra impone un camino, revive y anima una idea de mucho interés.

J. M. L.

SARA DE IBÁÑEZ: *Las estaciones y otros poemas*. Tezontle. Fondo de Cultura Económica. México, 1957. 230 pp.

He aquí un conjunto de poemas que, sometidos a los antiguos cánones de construcción, desarrollan temas y tópicos según los modernos preceptos de las escuelas contemporáneas.

Prescindir de la lógica, olvidarse de la razón, suprimir ese lastre antipoético para, con la metáfora, construir el poema. Bajo ese credo escribe Sara de Ibáñez.

La poesía es sutil, ingrátida, aérea dentro de su vida propia. Al intentar asirla —sin conseguirlo— el poema se adelgaza, se hace cualidad; construye entonces la metáfora, que en una forma escandalosamente exuberante se usa en la presente obra poética.

Las estaciones se nos muestran en forma de cuatro poemas. Poemas como llamas que parecen lenguas; lenguas que son cuatro llamas de distinto color y calor y reflejo.

Primavera se construye con elementos de esta índole: nieve, gemidos de rosa, rosada estrella y vírgenes platas. (De los panales y la miel y las abejas se habla en una forma ininterrumpida durante toda la obra.) En esta Primavera la nieve y la estrella se vuelven tibiamente rosadas mientras la rosa se enfría antes de que la muerte le devuelva su fuego. Primavera que es llama donde crepitan el lirio y el jacinto, donde "entre amarantos rituales desnudo va el dios de oro".

Llega Estío, y con él llegan la llama enrojecida de amapolas, la sangre exigua y las palabras maduras. Todo coloreándose bajo el cielo de las granadas. Y las abejas, que ahora son vespérales y remota la miel.

En Otoño se acentúa el rojo de cárdenas banderas, de briosos añiles y flautas bermejas. Lenguas de lumbre o ala de miel sagrada. Clamor de colmenas. Los adjetivos se van coloreando según la estación. Se habla de distintas flores y la miel cambia de calificativo.

Invierno es copo gris de palomas, pálidos adioses y virginidad de hielo. El trueno de azahares colorea de blanco esta



llama de lívidos astros donde se congelan "la nieve y su flor impía sobre el silencio divino". Estaciones de una sensualidad exuberante, plena de naturaleza. Naturaleza y dios siempre desnudos.

Los primeros poemas están fechados desde 1938. De entonces a ahora la médula es la misma, el canto y los elementos son iguales; técnica continuada hasta lo más reciente de esta obra poética.

Hasta en un tema épico de preferencias, tema de un héroe nacional como el desarrollado en "Memorias de la Hazaña", el lirismo domina, se hace imagen y metáfora al exaltar al personaje del poema.

Lo mismo sucede con el canto a Montevideo y luego a todo el Uruguay. Metro y rima y ritmo sujetos a determinadas reglas, y lírica geografía cantada según y conforme las más recientes tendencias de la poesía.

Sara de Ibáñez, con el presente volumen, enseña una técnica y una destreza extraordinarias. Tiene imaginación y múltiples facultades. Al escribir bajo la moderna teoría del poema no llega a valerse del versolibrismo. Naturaleza y sensibilidad bien definidas en toda su obra. Amor, vida y muerte, temas subjetivos que Sara de Ibáñez siente a través y en medio del mundo que la circunda.

Las Estaciones y otros Poemas, no son versos mínimos de pequeñez retraída y oscura, sino poemas hartos de sol, de mar y nieve y paisaje. Vista, oído, olfato; vida plena y sensaciones múltiples. Esto es la poesía de Sara de Ibáñez.

T. M.

FRANCISCO AYALA, *Historia de macacos*. Revista de Occidente. Madrid, 1955. 154 pp.

Bajo este título Francisco Ayala ha reunido seis relatos cuya acción se desarrolla en tres distintos continentes: África, Europa y América. Esta diversidad de settings se explica por el hecho de que Ayala ha viajado mucho y ha vivido una vida intensa en varios países a uno y otro lado del Atlántico. Pero acaso tenga también un significado simbólico que sospechamos ser éste: los personajes de los cuentos, situados en diversos puntos del planeta, representan la humanidad entera desde un punto de vista en que vicios y pasiones adquieren perspectivas sombrías, atribuibles universalmente a la especie como notas predominantes.

En efecto, todos y cada uno de los relatos están escritos con una fría lucidez satírica que, bien mirada, no parece querer iluminar este o aquel vicio de una raza o pueblo o clase o profesión determinados, sino el corazón del Hombre en ge-

neral, y con mayúscula. Nuestra hipótesis o sospecha se justifica si se medita en el hecho de que el título del libro es *Historia de macacos* y de que, en rigor, sólo aparece en los seis cuentos un mono único, el que es objeto de una apuesta en el primer relato. Y bien se advierte, sin embargo, que la colección de cuentos anuncia más de un simio como tema de aquéllos. Lo cual indica que los personajes de los seis relatos son los que, por su índole antropológica, explican el plural del título.

Los relatos de Ayala reflejan una visión peyorativa, pesimista, del hombre y de la vida. En este sentido, entronca él con la tradición hispánica de los Alemán y los Quevedo. Los personajes de nuestro autor desconocen la piedad, la benevolencia, la caridad. Sólo uno de ellos, la muchacha de "La barba del capitán" —el segundo de los cuentos—, tiene una sensibilidad delicada, casi enfermiza, capaz de piedad y de ternura. Y, no obstante, esta misma muchacha se pregunta a sí propia al final de la historia: "Pero, ¿dónde está ya aquel corazón bobo que entonces sabía sufrir por cosas tales?" (p. 88).

A nuestro juicio los dos relatos más logrados del libro son "Encuentro" y *The last supper*. El primero de los nombrados es extraordinario por la profundidad psicológica con que los caracteres se retratan y por la admirable técnica en virtud de la cual el pasado es traído al presente mientras Nelly —la mujer de vida alegre— y el Boneca, —pícaro porteño muy bien casado ahora y bien acomodado—, beben su vaso de whisky en un bar de Buenos Aires. se observan, se estudian, y evocan los tiempos idos.

El autor, sociólogo distinguido, nos presenta en el Boneca el arquetipo del argentino *aluvial*, con todas sus debilidades y sus vicios. El Boneca es el hombre del arrabal y del tango, cuya sola aspiración es el ascenso social y el goce del dinero. En suma, el hombre *aluvial*, tal como lo ha perfilado José Luis Romero en un libro excelente: *Argentina: imágenes y perspectivas*. Pero Ayala no nos muestra a este tipo de hombre como sociólogo sino como artista, esto es, nos lo hace vivir desde adentro, y lo hace sentir y hablar con un lenguaje exacto, que es el lunfardo porteño:

—¡Qué sorpresa, caramba, encontrarte! —ponderó él—. Después de tanto tiempo. ¡Años y años, che!

—¡A vos no te ha ido mal!

El relato *The last supper* tiene un colorido y un dinamismo tales que, después de leerlo, uno no tiene la impresión de haber terminado un cuento sino de haber visto una película. Una película cuyo director, durante la filmación, hubiese estado obsesionado por los *caprichos* de Goya.

El título *The last supper* se debe a que el esposo de una de las protagonistas ha descubierto la fórmula de un raticida, raticida que, servido a ratas y ratones, constituye para éstos "la última cena". La caja de cartón que contiene este fulminante producto industrial, lleva como adorno simbólico una reproducción en colores del cuadro de Leonardo.

La prosa de estos relatos es de una notable fluidez y naturalidad, lo cual confiere una insólita energía a los cuadros sombríos que el escritor presenta.

H. R. A.

TESTIMONIO Y PALABRAS DE RAINER MARIA RILKE



OCAS son las líneas de esta breve plana para realzar con textos precisos el cuadro en que viven. Y es el hecho cruel que con Rainer María Rilke mueren los últimos cincuenta años de la espléndida cultura europea. Mundo de inteligencia, de hondo humanismo y de cordial comprensión, sin barreras. Mundo interrumpido en 1914 sin albor de recuperación. El otro golpe, el que se inicia en 1939, niega toda esperanza a lo que pudo parecer transitorio. Mas Rilke, el extraordinario poeta, sintió su obra como eternidad y salvó los tiempos al desdibujar los confines entre la vida y la muerte. En los escuetos párrafos que siguen, de sobra exigüos por imperio tipográfico, habla el poeta a través de su *Correspondencia*. (¡Otro de sus Poemas!) No recogió su más intenso sentir en un "Diario" íntimo sino que lo esparció en cartas que llenaron el ámbito europeo.

NECESARIA RUPTURA

Quiso mi padre que al dedicarme al Arte, que era mi propia vocación, lo hiciera como tarea secundaria, al lado de la profesión militar o la práctica de la Jurisprudencia. Me rebelé violenta y tenazmente contra esa sugestión... Y así hube de romper con el medio familiar y con el de mi patria.

Ahora (1920) comprendo que el austriaco no tenga patria.

ANOTACION DE UN CRITICO

"Su *Malte Lauride Brigge* (tan autobiográfico, añado yo) sorprendió en 1910 al mundo literario. Tanto por la nueva forma de novela como por una técnica que ya anuncia la de Proust, Kafka y Musil" (J. R. von Salis).

AFINIDAD ELECTIVA

Fui por casualidad uno de los primeros lectores de *Du côté de chez Swan* (1913), y por tanto uno de los primeros en admirar a Proust.

Ignoro si has seguido a Proust. Su influencia es extraordinaria. La suya propia transformadora, y también cuenta que lo que en él influyó repercute en los otros y en los jóvenes.

EL MUNDO PERDIDO

Me dice usted que tanto el mundo de fuera como el interno han cambiado de raíz. Siento el fatal derrumbe de ese Mundo en el cual, según mi modalidad, participé activamente, y que habría perspectivas claras del futuro. Cuanto más dure su actual trastorno más me considero obligado a mantener lo que fue, con clara firmeza y evocada memoria. Si las circunstancias a las que debo mi formación han cambiado, yo sigo considerando mi actuar como misión, más allá del tiempo, inquebrantable y definitiva.

RUSIA, "LIBRO DE ESTAMPAS"

Primer viaje a Rusia en 1889. Larga estancia al año siguiente. Dos entrevistas con Tolstói (1889 en Moscú, 1900 en Jasná Poliana). Entre ambos viajes aprendo el ruso sin maestro. ... La presencia súbita de una vida rica, que se abrió en Rusia a mis ojos, como un Libro de Estampas, que llevé conmigo al trasladarme a París (1912) y que siguió atraviéndome como sufrimiento, riesgo y don de gracia comparativos.

REFUGIO EN PARIS

Yo pertenezco a ese París que es el de Villiers, el de Charles-Louis-Philippe: el París de Gerard de Nerval y de Baudelaire. Ese París de plenitud que acoge todo legado y toda vibración. La única ciudad que pudiera ser paisaje de la Vida y de la Muerte, bajo la pródiga aoración de su cielo atrevido y generoso.

DESCUBRIMIENTO DE ESPAÑA

En largos meses recorrí Italia y Escandinavia ... Argelia, Túnez y Egipto, la Provenza francesa y, por último, el gran acontecimiento, después del de Rusia y del ubérrimo París, España, irradiando desde Toledo, donde nació todo un invierno (1912). La primera síntesis de tantas y variadas influencias, caídas en su similitud, aparece en mis dos últimos libros, *Los sonetos a Orfeo* y las difíciles *Elegías*.

EL GRECO

Bien sabe usted que el Greco es en estos dos últimos años uno de los mayores acontecimientos de mi vida. Sentía, como imperioso deber, la necesidad de sumirme en su estudio. Creo que este viaje será para mí formación de análoga importancia, como el otro de Rusia.

RONDA MARAVILLOSA

Es notable cómo Sevilla me desagradó... Y fue maravilloso que descubriera Ronda donde vi todos mis anhelos colmados. Un poblado español, fantástico y grandioso, asentado sobre dos enormes macizos montañosos, socavados por el Guadiana en profundo tajo. Algo indescribible. Y alrededor un amplio valle, campos, pedruscos y olivares. Y allá, al fondo, la serranía, montaña tras montaña, cerrando el último plano...



(Praga, 4 diciembre, 1873 - Valmont (Suiza) 28 diciembre, 1926)

"LAS ELEGÍAS", QUE LA GUERRA INTERRUPE

Véase como las *Elegías*, comenzadas en 1912, en el Castillo de Duino (en el Adriático), luego destruido por la guerra, fueron elaborándose en España y en París, por fragmentos, y hasta 1914.

PICASSO INSPIRARA LA "QUINTA ELEGÍA"

Solicito su permiso para entremeterme en el Salón y pasar alguna tarde ante el Picasso ("Los Saltimbanquis"). Si me atrevo a rogárselo es porque acaso en sus acogedoras estancias recobraré el ánimo para trabajar, que hace meses me abandonó (en Munich, 1915).

GRITO DE JUBILO LIBERADOR

¡Por fin! ¡Ya salieron *Las elegías*! Ya puedo respirar y volver a mi labor normal. Fue algo más fuerte que la vida. Como en Duino, me arrancaron gemidos, noche y día. ¡Cómo imaginar que tempestad semejante, suelta por el Espíritu y el Corazón pudiera abatirse sobre alguien!

Pero ya están ahí, y ahora, así completas, se llamarán: *Las elegías de Duino*.

Y ... "LOS SONETOS A ORFEO"

Febrero de 1922 fue mi gran época. En semanas, agitadas por oleaje impetuoso, volví a

poner mano en el gran Poema de *Las elegías*. Iniciadas éstas en 1912. Logré ahora llevarlas a feliz término. Y no vinieron solas. Un huracán del Espíritu, que apenas pudo resistir mi cuerpo, así fue de tremendo, me trajo todo un libro: *Los sonetos a Orfeo*.

La primera parte, entera, surgió entre el 2 y el 5 de febrero. con tanto ímpetu, que apenas me quedó tiempo para obedecer. Ahora, al leerlos, me voy, poco a poco, dando cuenta de ellos...

INTERPRETACION AUTENTICA DE "LAS ELEGÍAS"

¿Y he de ser yo el intérprete auténtico de *Las elegías*? ¡Si están mucho más allá de mi propio ser! Las considero como un desarrollo de los supuestos esenciales que apuntan en *El libro de horas*, en juego, ensayo y dedicación. El tema reaparece como conflicto en el *Malte*, y ahora, referidos a nuestra propia vida, la muestran prendida en lo fugaz, sin base y como algo imposible.

Pero las *Elegías*, que parten de aquellos mismos supuestos, afirman la posibilidad de la vida. Afirmación definitiva, a la que el joven Malte no pudo llegar, a pesar del buen camino de *longues études*.

VIDA Y MUERTE COMO UNIDAD

La afirmación de la Vida y de la Muerte aparece en las *Elegías* como Unidad. Imposible una sin la otra. Son prueba jubilar de una limitación superadora de lo infinito. La Muerte no distinguida de la Vida, es la misma cara, pero al envés. Hemos de adquirir la plena conciencia suprema que en esos dos ámbitos se mueve nuestro existir, y que en ellos perdura inagotable.

EL SER Y LA NADA

La vida se desarrolla en su verdadera forma en esos dos ámbitos. El mismo Gran Sistema Circulatorio late en ambos. No hay un "Acá" ni un "Más Allá", sin la Gran Unidad, en la cual, familiares, habitan los Angeles; esos seres que nos superan.

LAS ABEJAS DE LO INVISIBLE

Y así nuestra misión en esta tierra, pasajera, perecedera e incierta, consiste en impregnarla honda, dolorosa y pasionalmente, hasta transformarla por obra nuestra en lo invisible. Somos las abejas de lo invisible. Libamos afanosos la miel de lo visible para acumularla en la gran Colmena de Oro de lo invisible. (Esto último en francés en el original.)

Las *Elegías* muestran esa labor.

LOS "SONETOS A ORFEO" SIRVEN A LA COMPRENSION DE LAS "ELEGÍAS"

Los *Sonetos a Orfeo*, como no podía menos de ser, obedecen al mismo nacimiento que *Las elegías*. ... Y me extraña que esos *Sonetos a Orfeo*, que son tan difíciles como *Las elegías*, y que están plenos de la misma esencia, no le ayuden a comprender *Las elegías*.

LA EXPERIENCIA INTERNA SIN ESPACIO

La experiencia externa, a pesar de su amplitud sideral es pobre comparada con la honda dimensión de la interna, que no necesita lo espacial del Universo, pues su amplitud es invisible. Si los muertos, o los seres futuros, necesitaran de morada, cual refugio habría de serles más grato y más apropiado, que ese imaginario espacio?

AMOR Y MUERTE

Dos momentos decidieron la creación de *Las elegías*. Uno, el sentimiento cada vez más firme, de no excluir la Muerte por la Vida. El otro, la necesidad espiritual de situar al Amor de otra manera, más allá del ilimitado campo de la Vida, de modo que no excluyera la Muerte como lo distinto.

POESIA AUN ANTE LA MUERTE VERDADERA

Gravemente enfermo, dolorosamente enfermo, miserablemente, humildemente enfermo... (Últimas líneas escritas en la Clínica de Valmont (Suiza) a 21 de diciembre, 1926. En francés el original.)

(Por la transcripción del alemán, el orden y el hallazgo de los anteriores fragmentos, M. P.)